

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ENEIDA MARÍLIA WEIGERT MENNA BARRETO**

**AS FRONTEIRAS DISCURSIVAS EM  
*UM CASTELO NO PAMPA***

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, como parte dos requisitos à obtenção do  
grau de Doutor em Letras, Área de Concentração:  
Literatura Comparada**

**Professora Orientadora: Dra. JANE FRAGA TUTIKIAN**

**Porto Alegre, 2006**

## AGRADECIMENTOS

a gratidão é partilha, a gratidão é amor...  
Comte-Sponville

Agradeço...

- à Professora Jane Fraga Tutikian que confiou em mim, acreditou em meu trabalho e cuja acolhida sábia e afetuosa foi imprescindível para o término desta pesquisa.

- ao escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, cuja obra, *Um Castelo no Pampa*, constituiu-se em um prazeroso ensinamento.

- em especial, à minha amiga Lúcia Maria Britto Corrêa, que soube, de forma altruística e amorosa, partilhar seu tempo e seu entusiasmo.

- aos queridos Paulina e Walter Zelmanovitz, pelo carinho.

- à querida Luciana Coronel, pelo incentivo.

- à Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello, pelo empréstimo de bibliografia esgotada.

- aos meus alunos, estímulos para a caminhada na busca do conhecimento.

- aos professores e funcionários do Instituto de Letras, do Programa de Pós-Graduação, da Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades, pela atenção.

- ao meu pai Ervino, que partiu tão cedo, nos deixando seu amor pelas Letras.

- à minha mãe Ignez e aos meus irmãos, Beatriz, Flávio, Thays, Sérgio, Clovis e Maria Inês, meus amigos de sempre.

- ao Helmar e ao Renato, pela solidariedade.

- às minhas filhas Ângela, Sílvia e Laura, pelo amor e a compreensão em todos os momentos em que estive dedicada a este trabalho.

- ao Sérgio, pelo comprometimento com meu trabalho e por aquilo que pudemos construir juntos: nossa família.

*Para o Eduardo e a Helena,  
meus doces amores,  
para que um dia  
conheçam  
esta outra  
que sou.*

*Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos a reconheceram, é o ponto a partir do qual “algo começa a se fazer presente”.*

Martin Heidegger

*(...) as pessoas excepcionais transformam seu tempo, porém não o fazem com a carga de heroísmo, mas com sua qualidade humana.*

Luiz Antonio de Assis Brasil

## RESUMO

Este trabalho traz a análise da obra *Um Castelo no Pampa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, examinando as relações entre Literatura, História e Mito. Para tanto, direcionados pelos sinais míticos presentes na obra, investigamos, em um primeiro momento, o significado desses aspectos. Disso resultou a identificação dos mitos de origem.

A seguir, empreendemos a pesquisa da História do Rio Grande do Sul, o que nos fez comprovar que a obra em análise faz a releitura crítica dos modelos consagrados pela historiografia positivista.

Como as questões da História, na narrativa, sinalizam para a realização de uma escrita que tem como forma a metaficção historiográfica, nos termos de que nos fala Linda Hutcheon (*Poética do Pós-Modernismo*, 1991), averiguamos sua íntima relação com a redação pós-moderna.

Contemplamos o aspecto da historicidade pelo viés crítico, estabelecendo elos entre a Sociologia literária, a Crítica literária e a Literatura Comparada.

Mostramos, enfim, como o autor imbricou fatos e personagens históricas do Rio Grande do Sul com sua narrativa ficcional para inverter as nossas expectativas e para que dialoguemos com o passado, que se apresenta fragmentado, em perspectiva com um tempo que ainda será construído, ou seja, um porvir mais real, menos fantasioso e, por isso mesmo, mais factível.

**Palavras-chave:** relação história-literatura, mitologia, polifonia, dialogismo, intertextualidade, ironia, carnaval, fantástico, grotesco.

## ABSTRACT

This paper analyzes the book *Um Castelo no Pampa*, written by Luiz Antonio de Assis Brasil. It examines the relations among Literature, History and Myth.

In the beginning, directed by the mythic signals present in the book, we analyzed the meaning of these aspects. And the result was the identification of the myths of origin.

Next we researched the history of Rio Grande do Sul. And this made us prove that the book rereads in a critical way the positivist historiography consecrated models.

As History's issues, the narrative signals to the writing in a metafiction historiographic way, as spoken by Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*, 1991). And we also verified its intimate relation with post-modern writing.

We contemplated the historicity issue by the critical bias, establishing links among Literary Sociology, Literary Criticism and Compared Literature.

We concluded that the writer imbricated historical facts and historical characters of Rio Grande do Sul State in his fictional narrative to invert our expectancies. And also to make us dialogue with the past, which presents itself in a fragmented way, in a perspective that is yet to come and will be traced, more realistic, less imaginative, but more possible.

**Key-words:** history-literature relation, mythology, polyphony, dialogism, intertextuality, irony, carnival, fantastic and grotesque.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 O MITO.....</b>	<b>28</b>
2.1 Nas tramas do mito .....	28
2.2 A evidência enganosa .....	41
<b>3 O PAMPA.....</b>	<b>48</b>
3.1 A construção do pampa .....	48
3.2 A Configuração do Espaço .....	50
<b>4 O CASTELO.....</b>	<b>55</b>
4.1 A História que se faz .....	59
4.2 A ideologia da República gaúcha e nacional.....	66
4.3 A circulação das idéias .....	70
4.4 A mancha moral.....	72
4.5 Os episódios da República.....	74
4.6 A Constituição do Estado .....	78
4.7 O fim de uma amizade.....	80
4.8 Os confrontos armados .....	84
4.9 A metaficção historiográfica .....	88
<b>5 O PROCESSO NARRATIVO: AS VOZES DO DISCURSO .....</b>	<b>91</b>
<b>5.1 As múltiplas faces do narrador .....</b>	<b>92</b>
5.1.1 O narrador.....	92
5.1.2 As personagens .....	95
5.1.3 O narrador-cúmplice em Olímpio.....	98
5.1.4 Astor: a outra face da medalha .....	110
5.1.5 Páris: o jogo das farsas .....	119
<b>5.2 A trágica voz narrativa .....</b>	<b>137</b>
5.2.1 Das Memórias de Proteu.....	139
5.2.2 Um olhar para Selene .....	146
<b>5.3 O Universo feminino.....</b>	<b>157</b>
5.3.1 O duplo narrador: Dona Plácida e Genebrina.....	159
5.3.2 A Condessa austríaca.....	164
5.3.3 Urânia: o amor de uma vida .....	170
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>174</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>181</b>
<b>ANEXO -- Entrevista com Luiz Antonio de Assis Brasil.....</b>	<b>199</b>

# 1 INTRODUÇÃO

Todo livro é o produto de múltiplos e dispersos diálogos, muitos dos quais o próprio autor ignora.  
Luiz Costa Lima

A trajetória literária de Luiz Antonio de Assis Brasil, hoje se aproximando de duas dezenas de obras publicadas, está basicamente estruturada sobre pilares rio-grandenses e históricos.

Essa constatação direciona a presente pesquisa que visa à análise do diálogo entre História, Literatura e Mito em *Um Castelo no Pampa*.

Desde o seu romance inaugural, Assis Brasil exercitou uma escrita comprometida com outras versões da história que superam, complementam ou invertem os fatos conhecidos como História oficial. Em *Um Quarto de Léguas em Quadro* (1976) refez o universo da imigração açoriana no Rio Grande do Sul. Escolhendo um narrador, médico clandestino em um navio, para mostrar a clandestinidade do narrado, o autor esconde sua forma, ainda indecisa, de posicionar-se entre a História e a ficção.

As obras seguintes, *A Prole do Corvo* (1978) e *Bacia das Almas* (1981), cada uma, respectivamente, seguem a linha inicial do autor. Em *A Prole do Corvo* (1978) retrata, por um viés irônico e crítico, a Revolução Farroupilha "desarticulando versões falazes de eventos do passado" (ZILBERMAN, 1985, p. 48). Nesse sentido, seu texto rompe com a visão romântica do conflito, para descortinar uma outra realidade individualizada na figura de uma personagem, Filhinho, na qual projeta-se toda a problemática da guerra, acentuando o absurdo que a mesma representa. Ao desvelar, na obra de 1981, o autoritarismo do governo positivista de Borges de Medeiros, o autor chama a atenção para aspectos autoritários do poder. Como diz ZILBERMAN na apresentação da referida obra (p.9),

os acontecimentos estão balizados entre a plena instalação da dinastia castilhistas no poder, no final do século 19 e a inauguração do Estado Novo,

por Getúlio Vargas, em 1937, com a conseqüente derrocada das pretensões integralistas de Plínio Salgado.

Em 1982, com *Manhã Transfigurada* e em 1985, em *As Virtudes da Casa*, impõe uma outra direção à narrativa, ao se voltar para o universo feminino, inserindo personagens que, no acirramento de suas condições psicológicas e históricas, entram em choque. Embora sem descurar do cenário histórico, essas obras centram-se nos dramas individuais que perpassam a narrativa. Em *Virtudes da Casa*, a estabilidade doméstica rompe-se com a chegada de um pesquisador à estância da Fonte, pertencente ao Coronel Baltazar Antão, no interior do Rio Grande do Sul, no século XIX. Época em que a Província rio-grandense passa por mais um conflito armado “as guerras, o Continente sempre às voltas com as guerras” (ASSIS BRASIL, 1985, p.122), a figura desse estrangeiro desestabiliza a aparente harmonia das relações familiares, trazendo à tona ódios e frustrações.

Em *O Homem Amoroso* (1986) focaliza a solidão de um músico da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Também se faz presente a História, através do cotidiano da cidade e de seus moradores, e o narrador, muitas vezes, de certo modo lírico, acompanha os pensamentos das personagens.

Fatos e personagens históricos voltam à cena com vigor quando em 1987 publica *Cães da Província*. O escritor retoma, pelo viés do interdito, a vida da cidade de Porto Alegre do século XIX, ao pôr em foco a lucidez de uma personagem intelectualmente superior ao meio. O olhar de Qorpo Santo, tendo em vista sua audaciosa perspicácia em direção à existência humana, desvela a hipocrisia da sociedade da época e, por isso, pode ser considerado um revolucionário, um criador *avant la lettre*. Na narrativa, o leitor partilha da angústia da personagem que não compactua com o que vê, fazendo uma reflexão sobre o comportamento dos moradores da cidade e revelando o protagonista como a consciência crítica e audaciosa da metrópole porto-alegrense. Fatos estranhos acontecem, como desaparecimento de pessoas, descobrindo-se monstruosos crimes. Mais uma vez o histórico registra a vida e os costumes da cidade e as inter-relações políticas e sociais.

Publica *Videiras de Cristal* (1990), para desvelar uma outra face da colonização no Rio Grande do Sul, mostrando a formação e extermínio de uma seita de imigrantes alemães, os Muckers, ocorrida no Morro do Ferrabrás, no Rio Grande do Sul, na segunda metade do

século XIX (1874). Nessa obra, o autor trabalha com a complexidade da personagem histórica – Jacobina Maurer, personagem rústica, fanática, também figura carismática e ambígua, desfazendo a visão preconceituosa da História. Ademais, o escritor joga com os tropos da metáfora e da ironia para recompor a história desses seres, que, chegando ao Brasil, encontram – como os açorianos – uma situação adversa àquela prometida. Ressalta a dicotomia entre os aqui chegados e gozando de certa proeminência social, e os marginalizados, dependentes do governo e que se constituem, também, no outro lado de nossa colonização e de nós mesmos.

Iniciando a década de 1990, L. A. Assis Brasil publica entre os anos de 1992 e 1994, a obra intitulada *Um Castelo no Pampa*, que não destoa das demais com respeito ao registro histórico: focaliza o Rio Grande do Sul e a pluralidade de acontecimentos, no período que vai de meados do século XIX, até o golpe militar em 1964.

Composta por três volumes – *Perversas Famílias*, *Pedra da Memória* e *Os Senhores do Século* – a obra apresenta a saga de uma família, radicada na região da campanha, tendo como pano de fundo aspectos do Rio Grande do Sul e do Brasil. Ao reconstituir o espaço histórico, político e social do Estado, relacionando fatos e vultos que fizeram a História do Brasil daquela época, esse discurso, que aproxima o histórico e o literário, aponta também para a desconstrução da identidade mítica de nosso Estado.

A designação de trilogia para a obra *Um Castelo no Pampa*, embora esteja difundida entre os leitores de L.A. de Assis Brasil, o autor, em nota no final de *Pedra da Memória*, afirma – “Não penso que *Um castelo no pampa* seja uma trilogia, mas uma série em três volumes, isto é: um único romance em seqüência”<sup>1</sup>. Essa informação encaminha também a metodologia para quem pretende estudar a obra: ela deve ser lida como um todo, pois ao fragmentar a análise, fragmenta-se o enredo e as personagens. Acompanhar, então, o desenrolar dos acontecimentos implica olhar a ação de cada personagem em seu conjunto, o que só será possível ao término dos três volumes. A ficcionalização do histórico, muitas vezes, anda *pari passu* com o que está registrado na História, ou seu aproveitamento acontece de tal forma que reforça, no romance, a subversão do tempo que atinge a própria seqüência

---

<sup>1</sup> O autor, em entrevista informal, afirmou que, por questões editoriais, havia optado por dividir a obra em três volumes.

lógica da leitura; o leitor percebe que a montagem da obra é como um quebra-cabeças, por vezes, invertido, como demonstra a utilização de vários narradores que também não seguem uma ordem cronológica dos fatos. Tendo em vista estas constatações, nosso estudo analisará a obra *Um Castelo no Pampa* em seu conjunto, isto é, sem estar delimitado por volume, pois esse procedimento resultaria no rompimento da cadeia discursiva.

De igual modo, o histórico é apresentado nas publicações do autor durante o ano de 1997: *Anais da Província-Boi, Concerto Campestre e Breviário das Terras do Brasil*.

Em *O Pintor de Retratos* (2001) e *A Margem Imóvel do Rio* (2003), os últimos romances de Luiz Antonio de Assis Brasil, também referem registros históricos. Nesses romances o autor apresenta uma nova maneira de narrar, com uma linguagem mais direta, concisa e refinada, cuja economia de palavras reflete a modificação do estilo até então empregado. A inovação encontra-se, da mesma forma, num acirramento de sua preocupação com o próprio ato da escrita, pois ao escrever, o escritor realiza um processo metalingüístico. Acrescente-se, ainda que, num procedimento intratextual, o autor recupera, como lhe é costumeiro, algum dado ou episódio mencionado em obra anterior: assim, as degolas na Revolução de 1893, descritas em *O Pintor de Retratos*, já haviam aparecido, de forma marcante, em *Um Castelo no Pampa*.

Vimos que a narrativa de Assis Brasil encontra-se voltada a questões da História, destacando-se pelo uso da metaficção historiográfica, principalmente em *Um Castelo no Pampa*, nos termos de que nos fala Linda Hutcheon (*Poética do Pós-Modernismo*, 1991), sendo que o desconforto que provoca no leitor, ao questionar os registros, condiz com a ideologia encontrada nas narrativas pós-modernas. O que propõe essa teórica canadense é o aproveitamento crítico da História. Seus conceitos focalizam características da literatura contemporânea que incitam à auto-reflexão, apropriando-se, direta ou indiretamente, de situações, personagens e contextos históricos, como vemos no romance que será analisado. Por isso, revisitar o passado histórico, sob essa ótica, é analisá-lo e questioná-lo de forma crítica, desmistificando-o, enquanto relato de verdades.

Essa averiguação torna possível perceber a íntima relação dos textos de Assis Brasil com a escrita pós-moderna. E é nesse distanciamento do tradicional e aproximando-se de

outros modos de elaboração de narrativas que se situa a obra em análise. No entanto, são os estudos comparatistas que facultam a possibilidade dessa visão. É no âmbito da Literatura Comparada, relacionando literaturas, textos e áreas de conhecimento, que se torna possível a identificação das diversas formas de apropriação da realidade.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1982), apresentou, pela primeira vez, um recorte epistemológico para a crítica textual, ao encontrar no diálogo a sustentação criativa do pensamento e da própria criação. O conceito de romance polifônico, citado por Bakhtin, define-se como elemento estrutural da obra, uma vez que a noção de polifonia não se refere a mais uma voz na obra, e, sim, à consciência e à autoconsciência, as quais a personagem já está munida. Desse modo, a referencialidade da personagem não está ameaçada, pois lhe é dada a possibilidade de ver todos os campos de consciência.

O protagonista de um contexto polifônico define-se, em vez de ser definido pelo escritor, relaciona-se com outras personagens que detenham a mesma densidade, ou seja, possuem voz própria, impondo-se. É, então, no cruzamento ou no encontro dessas vozes e de seus campos de visão que se manifesta a polifonia, para mostrar o alarido desses sons, emitindo e repercutindo suas opiniões, esclarecendo-se e desenvolvendo-se.

Em decorrência dessa polifonia, constitui-se o conceito de dialogismo. Este ocorre ao se efetivar o diálogo, quando as personagens interagem sem a intervenção do narrador, que não opta por determinado discurso em detrimento de algum ponto de vista ou personagem. Bakhtin, ao transferir para as personagens as visões parciais, fragmentadas e, por isso, incompletas da realidade, fato que se constituía da alçada do narrador, manifesta a descentralização do ponto da verdade narrativa. De certa forma, esse teórico, parece traduzir, na estrutura da obra, a condição do homem moderno.

Esses conceitos de dialogismo e polifonia representam uma construção teórica de Bakhtin a partir da obra de Dostoiévski, autor que é uma referência na literatura moderna. Em *Um Castelo no Pampa* as personagens-narradoras atingem destaque por si mesmas. Independentemente do protagonista, seus relatos são uma demonstração cabal das possibilidades de aplicação da teoria bakhtiniana, devido à multiplicidade de vozes entrelaçadas.

São discursos dialogizados o humorístico, o irônico, o paródico, entre outros citados por Bakhtin. Suas premissas serviram de farol para muitos dos estudiosos que o seguiram na busca do desbravamento do texto literário.

Júlia Kristeva (1974, p. 64), cunha, em 1969, o conceito de intertextualidade, em decorrência dos princípios elaborados por Bakhtin. A intertextualidade, para essa estudiosa, na sua generalidade, é um fenômeno de escrita ou de reescrita, pois permite a interação entre dois textos, pela inserção de um no outro, estabelecendo correlações entre textos anteriores e contemporâneos. Esse duplo trabalho – a integração e a transformação do enunciado ao ser transplantado para outro contexto – provoca uma modificação, ao enriquecê-lo com um novo sentido. Kristeva vê a produção do texto como apropriação, absorção e integração com outros textos.

Mais recentemente, Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 94), reafirma a importância dos estudos comparatistas para o conhecimento das “relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras”, uma vez que “a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas”. Essa autora concebe o escrever como um diálogo entre literaturas.

Ainda os conceitos de Bakhtin, ao expressarem características do discurso romanesco, remetem para o aspecto cômico de certos textos, aludindo ao espetáculo do carnaval. Este, constituindo-se em uma pausa momentânea da realidade, representa a supressão da ideologia oficial: “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária. da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus” (Bakhtin, 1987, p.8).

Encontrada em textos que refletem uma concepção crítica da realidade, a carnavalização constitui-se num instrumento de possibilidades interpretativas usado pelo escritor, como uma forma de jogar com a verdade. Para Tutikian (1999, p. 18)

Ambos os aspectos do dialogismo, a polifonia e o carnaval, convergem para a verdade, que, segundo o pensamento bakhtiniano, não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem, mas nasce entre os homens, que

juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica, é o que chama de ‘verdade materializada’.

A leitura de *Um Castelo no Pampa* logo revela tratar-se de uma obra que mistura o tom baixo e o elevado, é séria e cômica ao mesmo tempo, permitindo uma discussão nos termos de que nos fala Bakhtin.

A observação de fenômenos literários destituídos de racionalidade, caracterizando um tipo de narrativa que pode provocar a hesitação do leitor frente ao narrado, remete ao que Teodor Todorov (1979, p. 147) chamou de fantástico. Por isso, a manifestação de um acontecimento insólito serve de paradigma para marcar o inexplicável dentro da obra literária, pois traz consigo a obscuridade na leitura e, acompanhado da ambigüidade, manipula com o sentimento do leitor. Na obra em análise, traços característicos são encontrados, e, mais precisamente em relação à personagem Páris procuraremos detectar tais traços.

Outro aspecto que diz respeito à intertextualidade na leitura de uma narrativa é a indicação de elementos como o estranhamento do mundo, a confusão, a mescla do heterogêneo, a caricatura, todos decifrando uma certa forma de expressar a vida. Essa desarticulação da normalidade expressa pela arte, é o que Wolfgang Kayser (1986) e Victor Hugo (1988), entre outros, classificaram como Grotesco. Em *Um Castelo no Pampa*, a postura de uma personagem-narradora indica semelhanças aos elementos do grotesco, levantando suspeitas no leitor de sua fidedignidade. Sendo assim, procuraremos verificar se essa alusão se concretiza em Astor.

Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética* (1993), salienta as múltiplas perspectivas do romance e reforça que a ação de cada personagem faz parte de sua individualidade. Assim, ao nos debruçarmos sobre a obra em análise, de acordo com a perspectiva bakhtiniana, constatamos que a mesma concentra o plurilingüismo: “conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador romancista” (Bakhtin, 1993,p.107), não em uma só personagem, mas que o concretiza, também, em um plano social e histórico. Esse procedimento leva o leitor a vislumbrar, por trás de cada personagem a imagem concreta das pessoas que falam e agem, com seus condicionamentos sociais e históricos. É nesse enfoque realista que a ironia se materializa ao exercer sua condição crítica.

Como já vimos, a narrativa de L. A. Assis Brasil relaciona-se com a História. Suas personagens constroem-se de acordo com a técnica do romance pós-moderno, pois interessado em tirar partido de situações peculiares da vida das mesmas, mostra um enredo sem o compromisso de revelar o conhecimento objetivo do passado. Assim, o escritor olha para esse passado com ironia, uma vez que esse tropo lingüístico, não pretende, segundo o que nos diz Muecke (1995, p. 48), “dizer alguma coisa e dar a entender o contrário”, mas “é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas”.

Uma das possibilidades da abordagem irônica no texto de Assis Brasil é vê-lo como uma ruptura com relação à tradição do romance no Rio Grande do Sul. Autores gaúchos, como Erico Verissimo, Cyro Martins e Josué Guimarães direcionaram alguns de seus textos para as questões relativas à ocupação das terras rio-grandenses, temática que também é elaborada em Assis Brasil. Neste autor, no entanto, a abordagem do enredo, intermediada por uma pluralidade de vozes, muitas vezes individualizada, traz o tom crítico que permite o aparecimento do viés irônico.

As personagens possuem a mesma descendência e participam do mesmo contexto político-social. Por essa inter-relação vemos o passado, a ancestralidade de um clã, a visão de várias gerações, resultando, desse modo, uma percepção irônica como o olhar do próprio autor. Aqui poderíamos remeter a Jameson (1985, p.137) quando diz que “a atividade do romancista se desenvolve sempre sob o signo da ironia”.

Sabemos que o tropo da ironia exterioriza ceticismo, além de ser explicitamente negacional, ou seja, negando, muitas vezes, implicitamente, o que é dito explicitamente. Por isso, ao exteriorizar, usa no discurso, a tonalidade da voz para esconder-se em sua dialética. A ironia, escreve White (1995, p.51) , “Chama a atenção para a tolice potencial de todas as caracterizações lingüísticas da realidade, tanto quanto para a absurdidade das crenças que ela parodia”.

Para Kierkegaard (1991), a ironia serve à realidade, pois lhe dá ênfase e colorido. Wayne C. Booth (1974) aborda a questão da ironia tentando definir seu contorno, resgatando a sutileza da palavra.

Enfocar, então, a ironia na obra trabalhada é percebê-la a partir de seu potencial de criticidade, uma vez que é também empregada como recurso estilístico. Por isso, é condição fundamental numa narrativa que aspire à lucidez (que tem origem na criticidade). Desse modo, sua utilização exige uma perspectiva vigilante no sentido de não torná-la prisioneira da pura crítica gerada por ela mesma. A ironia também pode ser, em outro sentido, um fator de distanciamento dos fenômenos do mundo, visto que sua capacidade crítica a impossibilita de compreender a visão metafórica da realidade. Acreditamos que este tropo lingüístico torna-se ponto de partida para todo o entendimento que se queira crítico.

Pretendemos estudar, portanto, a questão da ironia como ruptura e enfatizar as relações intertextuais, centralizando a investigação na interdisciplinaridade entre História e Literatura. Como fundamento dessa abordagem crítica, examinaremos teóricos como White, Hutcheon, Veyne, Le Goff, entre outros. Tencionamos contemplar, desse modo, a questão da historicidade pelo viés crítico, estabelecendo elos entre a Sociologia literária, a Crítica literária e a Literatura Comparada.

Este trabalho centraliza-se em torno de alguns conceitos fundamentais: relação história-literatura, mitologia, polifonia, dialogismo, intertextualidade, ironia, carnaval, fantástico, grotesco.

Cuidamos, com este estudo, refletir a questão que instiga e permeia a obra *Um Castelo no Pampa*: a metaficção historiográfica.

Algumas questões deverão, no entanto, situar nosso trabalho de análise:

- a) como e por que a ironia, o carnaval e o grotesco são usados e entendidos como uma prática ou estratégia discursiva nos textos de L. A. Assis Brasil;
- b) como acontece a relação entre discurso literário e discurso histórico em *Um Castelo no Pampa*;
- c) como ocorre o aproveitamento mítico na obra.

A pesquisa bibliográfica adota os procedimentos metodológicos da Literatura Comparada. Nesse sentido, a comparação não se faz de forma superficial, simples cotejo de textos, mas em um estudo abrigado na própria natureza da Literatura Comparada. Esta, ao possibilitar a aproximação entre textos, literaturas e culturas, através da leitura de fatos históricos, culturais e sociais decisivos, apontando confluências e sublinhando diferenças, propicia um diálogo entre os mesmos que, de acordo com Tania Carvalhal (1992, p. 53) “não é um processo tranqüilo nem pacífico”. Esse espaço, em que estão dialeticamente inseridas essas estruturas textuais e extratextuais é um território de enfrentamento que propicia aos comparatistas a descoberta de novos conhecimentos e indagações no campo literário.

Pensamos que esta pesquisa insere-se nos estudos comparatistas, particularmente, no que diz respeito às relações entre mito, literatura e História, uma vez que tem como objetivo precípua verificar como elementos confluentes e divergentes se manifestam na composição do discurso literário.

O romance, na pós-modernidade, denuncia a situação que diz respeito ao distanciamento do que é narrado à vida real. Há no romance tradicional uma ambição de verossimilhança, sem, no entanto, concretizar-se. Enquanto o romance, na pós-modernidade, já possui uma clareza que prescinde da busca da totalidade, a ficção tradicional não corresponde à autenticidade da vida real, sendo esta muito mais complexa e diversificada do que a que é transmitida. Opondo-se ao romance tradicional, porque aspira ao relato integral do comportamento humano, a preocupação do escritor, seu criador, é não mais engendrar a personagem em função de uma história, mas, antes, dar-lhe liberdade total, ainda que seja em sacrifício do enredo.

Nesse sentido, tomando como foco a situação de uma família oligárquica, cujo chefe assume valores republicanos, e, paradoxalmente, preserva hábitos aristocráticos, o escritor, às vezes de forma sutil, às vezes de forma veemente, rompe a ligação com os registros históricos, provocando uma outra leitura dos fatos. Registrando a sociedade sul-rio-grandense do século XIX, aponta para o modo como as relações humanas estão formadas, assinalando, também, as mudanças na sociedade, na política, com sua repercussão na vida doméstica.

A par disso, pontua os paradoxos da sociedade de senhores da elite rural que representam o poder constituído, e que, embora apegados às suas terras, não conseguem superar a atração que sentem pela cultura estrangeira, contaminando-se com ela. Ao refazer aspectos da vida da campanha, os valores prezados pelo homem do campo são confrontados com costumes urbanos.

Em um jogo de muitas vozes, em que verdades e falsidades são referendadas ou confrontadas por marcos históricos, vai sendo montado um painel detalhado e abrangente dos acontecimentos do final da Monarquia e dos anos que se seguiram à República.

O ponto de vista da narrativa divide-se entre vários narradores, em terceira pessoa ou em primeira pessoa. Além desses narradores, o romance ainda inclui outros textos paralelos àquele mundo, mas que têm seu lugar de significação na obra, como “A cozinheira: Zulmira Pacheco”, “A copeira: Antônia Guedes”, “O jardineiro: Jones”.

O diálogo que o romancista empreende a própria obra o demonstra. Dispersas, as intertextualidades trazem à narrativa as mais variadas articulações: quando o protagonista faz a queima de livros da época, dizendo que a melhor poesia era anterior à de 1880<sup>2</sup> (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 114), nesse momento, podemos voltar ao episódio do romance *Don Quixote*, quando acontece a queima dos livros inúteis<sup>3</sup> (CERVANTES, 1971, p.66-75), principalmente de poesias<sup>4</sup> (CERVANTES, 1971, p.73). Ou ainda, quando o neto do protagonista, lembrando um episódio de sua vida, inicia suas memórias à semelhança de Nogueira, personagem do conto *Missa do Galo*, de Machado de Assis (MACHADO de ASSIS, 1993, p. 99); ou ainda, quando essa mesma personagem faz um pacto não explícito com o diabo, numa outra alusão intertextual, desta vez com *Fausto*, de Goethe (1997); ou, como entre tantas outras manifestações do protagonista que, ao dialogar com Silveira Martins, o “Rei do Rio Grande”, enuncia palavras<sup>5</sup> (ASSIS BRASIL, 1992, p. 193) que lembram os

---

<sup>2</sup> “Como não bastasse a escassez, o Doutor um dia incinera 132 livros de poesia, dos quais reserva os clássicos ao estilo de Camões e Dante.”

<sup>3</sup> CERVANTES. "Del donoso y grande escrutínio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo".

<sup>4</sup> CERVANTES. "(...) Bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballerisca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza".

<sup>5</sup> "Não tenho estância que seja só minha. Mas de minha parte eu penso que sei dar conta".

versos do poema *Marília, de Dirceu*<sup>6</sup> (GONZAGA, s/d, p. 15). Também encontramos traços intertextuais com Erico Verissimo, quando Olímpio alforria seus escravos<sup>7</sup>, ou no emprego da palavra Liberdade<sup>8</sup>.

Esses intertextos, semeados ao longo da narrativa, recuperando aspectos dos cânones literários, mostram-se enriquecedores e reforçam, segundo nossa visão, a intenção do autor em seduzir, por essa via, o leitor. Aqui, podemos dar ênfase, em um primeiro momento, à evidente erudição do autor, parecendo indicar um caminho interpretativo. No entanto, logo depois, o narrador desestabiliza nossas certezas, fomenta nossa insegurança e, por não ser confiável, o narrador nos direciona por outras trilhas. Esse aspecto do narrador é fundamental, pois leva o leitor por uma hermenêutica que o distancia daquilo que lhe fora acenado e que ele passou a supor como verdade. Para Paul Ricoeur (1997, p. 273), o narrador não confiável desordena as expectativas do leitor, provocando incertezas e não dando garantias de verdade, pois esse é o seu papel. Para esse teórico, “quanto mais suspeito for o narrador” melhor o romance exercerá “sua função de crítica da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e de insulto” (RICOUER, 1997, p. 282), o que, de certa forma, vem ao encontro e fortalece o que apregoa a metaficção historiográfica.

Ainda numa percepção temporal, mas utilizando como estratégia a articulação com o discurso histórico, reflete no literário a abolição da escravatura, a queda da Monarquia, a proclamação da República, os governos positivistas no Rio Grande do Sul e suas relações com o governo central, bem como os vultos que participaram desses acontecimentos, como Silveira Martins, Joaquim Francisco de Assis Brasil, Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos, Getúlio Vargas, dentre muitos outros, construindo um outro passado, como será analisado no

---

<sup>6</sup> “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro./ Que viva de guardar alheio gado; De tosco trato, d’ expressões grosseiro, /Dos frios gelos, e dos sóis queimado./**Tenho próprio casal, e nele assisto;** /Dá-me vinho, legume, fruta, azeite; /Das brancas ovelhinhas tiro o leite, /E mais as finas lãs, de que me visto.” (grifo nosso)

<sup>7</sup> Esse fato, de forma festiva, construindo uma intertextualidade paródica remete à festa de Licurgo Cambará, ao alforriar seus escravos. “A entrega dos títulos de manumissão foi feita no meio dum silêncio grave e comovido. Os escravos estavam no quintal, junto da porta da cozinha, e entravam à medida que seus nomes iam sendo chamados. Sob o espelho da sala de visitas, os títulos empilhavam-se em cima do consolo de mármore. Toríbio Rezende lia a lista de nomes (...) e, muitas vezes Licurgo tinha de soprar-lhe ao ouvido o apelido do negro chamado, pois muitos daqueles homens já haviam esquecido os nomes de batismo. (...) Licurgo, então, sentiu com tamanha e repentina força a beleza daquele instante, que esteve quase a rebentar em lágrimas”. (VERISSIMO, 5. ed. , p. 599-601)

<sup>8</sup> Em mais uma intertextualidade com Erico Verissimo, em *Incidente em Antares*, o próprio autor L. A. Assis Brasil, faz alusão ao diálogo de uma criança com seu pai, no prólogo de um capítulo de *Perversas Famílias*, p. 160. Alude à fala da criança soletrando a palavra liberdade, a qual, naquele contexto, é proibida e, assim, a criança é repreendida pelo pai. (VERISSIMO, 1999. p. 484)

quarto capítulo. Os registros, engessados pelo distanciamento, são lidos através da arte, em um tipo de discurso que funde as categorias da História e da Literatura.

Sobre essas fronteiras do literário já nos direcionou o autor da *Poética*, ao dizer que "não era ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, ou o que era possível, segundo a verossimilhança e a necessidade". A diferença entre o historiador e o poeta estava precisamente nisto: "um narra as coisas que sucederam, e outro, as coisas que poderiam acontecer" (ARISTÓTELES, 1992, p. 53).

Mikhail Bakhtin (1993, p. 414), no entanto, nos acena para outra possibilidade, ao mencionar os diálogos de Sócrates, como a origem do romance, pois diz que, nesses escritos, já estão contidas as primeiras referências de uma concepção de linguagem revolucionária, juntamente com uma visão de mundo diferenciada. Para esse pensador, Sócrates deixou "um documento notável que reflete o nascimento simultâneo do conceito científico e da nova personagem romanesca na arte literária em prosa"

Por outro lado, Hayden White, teórico do pensamento histórico na atualidade, reviu a conceituação aristotélica em sua obra *Meta-História* (WHITE, 1995, p. 72), ao estudar a historiografia do século XVII baseada nos "romans de intrigas e amores" (WHITE, 1995, p. 72), vendo nessas antigas histórias eclesiásticas e de eruditos, o possível embrião do romance histórico.

(...) A vocação metafórica desses relatos, em que não havia nenhuma preocupação com o rigor dos fatos ocorridos, mas onde eram eles tão-somente uma espécie de suporte para a narrativa principal, fez com que essa forma de história fosse desprezada pelas principais correntes intelectuais da época<sup>9</sup>, embriagadas pelo rigoroso elixir do positivismo que nascia. (...) Na verdade, o destino dessa historiografia pré-iluminista não poderia ser outro, já que ela mesma não se levava muito a sério. Não se proclamava como uma narrativa dos fatos que aconteceram, mas se imaginava como uma ficção especulativa. (MENNA BARRETO, 2000, p. 26-7)

---

<sup>9</sup> A historiografia racionalista do Iluminismo postulava que a história não devia servir somente para 'entreter' mas, que devia ter um princípio crítico, no qual pudesse direcionar a reflexão sobre o registro histórico. Por isso, como expõe Hayden White, (1995, p. 72) os *philosophes*, como Kant, criticaram esse modo de relatar a história, "dizendo que ela "devia ser 'veraz' ou não poderia pretender instruir e esclarecer o leitor no processo de o 'entreter e deleitar' ". (MENNA BARRETO, 2000, p. 26)

No estudo das relações entre História e ficção, White afirma sobre as histórias romanescas do século XVII, que:

(...). Se Saint-Réal pouco mais fez do que 'divertir' seus leitores ao escrever 'nouvelles amusantes et émouvantes', suas histórias, (...) assinalavam um desejo de alcançar uma perspectiva crítica que ao mesmo tempo distanciasse os fenômenos a representar e os unisse num todo compreensível, ainda que o todo fosse pouco mais do que uma estória emocionante. No entanto, como a única unidade que as histórias de Saint-Real têm é a da estória concebida como pouca coisa mais do que um artifício para alcançar efeitos retóricos, as histórias que ele de fato escreveu são falhas pelo fato de que, segundo suas próprias palavras, representam não uma 'verdade acerca do passado mas apenas uma 'ficção' de como os fatos poderiam ter sido. (WHITE, 1995, p. 74)

Essa questão, ainda discutida na atualidade, esteve presente no debate sobre o realismo no século XIX. A História aparece, pois, como aquilo que foi, o que verdadeiramente aconteceu, e a narrativa romanesca como o que poderia ter sido.

O romance histórico, como sabemos, teve larga penetração no Romantismo, especialmente no decorrer do século XIX, lançando uma nova percepção sobre o passado - como se observa nos romances de W. Scott, de V. Hugo e de A. Herculano, na Europa e, entre nós, em algumas obras de José Alencar.

Entretanto, apesar das profundas transformações do romance moderno, não se pode dizer que a História tenha desaparecido da narrativa no Século XX. O Rio Grande do Sul, desde *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, tem contribuído com uma plêiade de escritores voltados à narrativa com aproveitamento histórico, dentre eles, Josué Guimarães, e, mais recentemente, Tabajara Ruas e José Clemente Pozenato, entre outros.

O modo como L. A. Assis Brasil trabalha com os eventos sugere escolhas não aleatórias, pois em suas criações, o ficcional, ao reorganizar o passado, consolida-se pelas figuras históricas que o povoam. Concomitante a esse período histórico, também é narrada a história de Olímpio<sup>10</sup>, personagem desse mundo ficcional, que fará parte de nossa análise.

---

<sup>10</sup> Escolhemos Olímpio como protagonista, muito embora, no decorrer do texto, outras personagens também pudessem desempenhar essa função.

Observando, portanto, que as preferências do autor voltam-se às questões históricas, nosso objetivo é estudar a relação da literatura com a História, bem como identificar as manifestações e o significado dos dados míticos que fazem parte da narrativa. Para explorar esses aspectos míticos, buscaremos apoio, dentre outros teóricos, em Roland Barthes e Ernest Cassirer. Nesse sentido, assinalamos o literário como instrumento de transgressão dos registros históricos.

Em *Perversas Famílias*, inicia-se a narrativa. Uma voz não identificada, que se apresenta em terceira pessoa, introduz, sem preâmbulos, o leitor na vida do Castelo.

Nesse volume, a História do Rio Grande do Sul aparece, principalmente, no final da Monarquia, com a problemática da abolição da escravatura em efervescência. Também tem relevância a Escola de Direito de São Paulo, onde alunos egressos do Rio Grande do Sul marcam seu espaço em favor da República. A atuação desses alunos já prenuncia seu lugar como protagonistas na cena política brasileira.

As questões no Estado são marcadas pela forte presença positivista, sustentada na figura de Júlio de Castilhos e, posteriormente, na de Borges de Medeiros. Destaca-se, ainda, o horror da Revolução de 1893 que legou ao Estado um saldo de inúmeras mortes, muitas delas provocadas por degolas.

O aspecto afetivo é assinalado pela morte do pai de Olímpio, deixando o filho e a esposa, Dona Plácida, grávida de Arquelau. Também acompanhamos os últimos momentos da vida de Olímpio e seu encontro com Páris no Castelo. Além disso, o romance que resulta na ligação ilegítima de Dona Plácida com Felix Del Arroyo, professor de Arquelau, vem à tona com todo o drama vivido pela personagem.

Em *Pedra da Memória*, segundo volume, o autor mantém a estrutura narrativa fragmentada de contraponto. Olímpio já está formado em Direito e retorna da Europa noivo de uma Condessa austríaca. A política brasileira movimenta-se sob o regime republicano e o Positivismo solidifica-se como filosofia de governo. Não só no Rio Grande do Sul, como no Brasil, os governantes aderem à nova ideologia.

Acontece a Revolução de 1923. Seu término ocorre com a assinatura do Tratado de Pedras Altas, representado pela união do governo e os senhores de terra. Estes lutaram para retirar Borges do governo. O encontro, na residência de Olímpio, chamada por ele de Castelo da Liberdade, teve também a presença de Getúlio Vargas, que despontava politicamente.

Reconstruindo a História, o literário apropria-se, então, desse notório fato histórico: o acordo firmado entre as facções implicadas na Revolução de 1923, teve lugar no Castelo de Pedras Altas, cujo proprietário era o estadista Joaquim Francisco de Assis Brasil.

Nascem os filhos de Olímpio e Charlotte: Aquiles, Proteu e Selene, corroborando com a perspectiva, já vislumbrada anteriormente, da configuração de um enredo complexo. Por isso talvez possamos dizer que não há quebra ou ruptura para enredo simples, pois sempre se mostrou do mesmo modo.

Páris, o neto bastardo de Olímpio, e Astor, irmão renegado, são narradores e auxiliam a manutenção do ritmo fragmentado da narrativa. Estas duas personagens assumem boa parte do texto do segundo volume, retocando o passado com um olhar cheio de malícia, ironia e vulgaridade. Fatos inéditos são trazidos tanto por Astor, como por Páris. Este último, é impelido a desvendar o segredo de seu nascimento.

No terceiro volume, *Os Senhores do Século*, comemora-se a atuação de Olímpio, que soube reunir no Castelo, com ímpar habilidade política, os líderes da Revolução de 1923. Esse fato pôs fim a um litígio que já durava alguns anos e que fez do Rio Grande um vasto cemitério. A derrota dos revoltosos era previsível e Olímpio abrandava suas conseqüências com o acordo.

Acontece a Revolução de 30 e Getúlio Vargas torna-se presidente do Brasil, depois de ter governado o Estado rio-grandense. No romance, Olímpio é nomeado ministro, pelo conterrâneo, que o considera também um dos senhores do século.

Como o fio narrativo da obra é um ir e vir, nesse volume são retomados aspectos que aparecem no primeiro, como a morte de Olímpio, por exemplo.

As questões amorosas também recebem atenção especial, salientadas pelos títulos dos capítulos: Romance I, Romance II, Romance III, Romance IV, Romance V e Romance VI, Epílogo. Relações ilícitas e, de acordo com a denúncia de hipocrisia que permeia a obra, as mais verdadeiras. O autor insiste em enfatizar os laços amorosos, fora do compromisso social da família, como os mais puros.

Ainda é preciso lembrar outras relações presentes na obra, uma vez que a formação do pampa é uma elaboração textual, em que o literário está inter-relacionado diretamente a uma criação de um espaço fabuloso.

As nuances da narrativa de L. A. Assis Brasil reconstruem, de forma explícita, relações da ficção com fatos históricos. Na transgressão literária o leitor é conduzido a identificar a personagem ficcional Olímpio com a personagem histórica Joaquim Francisco de Assis Brasil. Além disso, verificamos que a articulação com a História não se faz de forma tradicional, épica, mas contrapõe uma outra versão à oficial, sem a crença de que a História tenha a posse da verdade. Por oficial, podemos considerar que a História do Rio Grande do Sul foi constituída de forma épica no romance *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo; sendo que, L. A. Assis Brasil, desvela o lado mesquinho e sórdido dos grandes homens que fizeram a "gloriosa" história de guerras no solo gaúcho.

A tensão da trama histórica em *Um Castelo no Pampa* apresenta-se como uma releitura do passado, mediada por uma aguda crítica, ultrapassando a fronteira do histórico, diluindo-se os conflitos em pequenas e irônicas enunciações. Como ocorre na interpretação do narrador sobre os acontecimentos vividos: "revoluções são inevitáveis no pampa. Acontecem com a fatalidade dos furúnculos nos corpos envenenados".(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 168)

Desse modo, a obra literária que tem a liberdade de olhar para o passado, revela a sua contemporaneidade, ao construir um passado não épico, porém mais humano e possível. É por isso que, muitas vezes, os narradores de *Um Castelo no Pampa* parecem fazer parte de cenas burlescas, transparecendo a idéia de que, em todas as épocas, a História pode ser lida também como uma comédia que não se leva a sério. Esse procedimento, entretanto, oculta uma outra noção presente que é a História como denúncia, como conflito de gerações e de interesses. A partir desse entendimento, a leitura ganha uma maior abrangência.

O humor que se pode ler em muitas passagens não se dirige a todas as personagens, mas sua corrosiva ação tem alvo definido: o protagonista. Ele é o destinatário, por exemplo, de muitas das mordazes falas de Astor, de Proteu e de Páris. Cada um, a seu modo, vai discorrendo sobre a personagem.

Considerando-se quase impossível realizar uma pesquisa na produção artística de L.A. Assis Brasil ignorando a questão histórica, nossa pretensão é contribuir de forma mais relevante para o estudo da obra do autor e, também, da Literatura do Rio Grande do Sul.

Com este trabalho, pensamos abrir uma nova perspectiva de leitura para a obra *Um Castelo no Pampa*.

A partir dos dados históricos, o narrador/autor desfaz toda e qualquer interpretação de bravura na História do Rio Grande do Sul, revelando a falsidade e o acaso que norteiam o heroísmo da historiografia rio-grandense. O autor, ao utilizar a metaficção historiográfica, constrói um novo passado. Ao fragmentar a narrativa em múltiplas vozes, desautoriza a tentativa do leitor do século XXI de encontrar apenas uma verdade e, com isso, firma a impossibilidade de uma percepção única da verdade histórica.

Os títulos dos volumes que compõem a obra estão contextualizados: em *Perversas Famílias*, Proteu, depois de morto, desabafando, externa a infelicidade de pertencer a essa família, afirmando ter sido “um peso carregar esse nome famoso – essas grandes famílias...essas perversas famílias”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 230)

Em *Pedra da Memória*, há a alegoria presente nas pedras que edificaram o Castelo. A construção abriga a memória: da família, da Província, das pessoas que fizeram a história do Castelo. Essa é a pedra que resguarda toda uma época, para ser desvendada, no momento oportuno, pelos narradores. Assim, as personagens abrem as portas do Castelo, cujas pedras escondem a sabedoria de séculos, mas, também permitem a ocultação de seus interditos.

Em *Os Senhores do Século* o relato finaliza. São retomadas de forma ambígua, as questões históricas da política brasileira e rio-grandense. Os senhores do século definem seu

lugar na história. O panorama dos acontecimentos políticos retrata o jogo de interesses, a manipulação. Exibidas as mazelas, levantam a suspeição sobre a autoridade estabelecida.

A perspectiva mítica, acenada em um primeiro momento nos nomes das personagens, não dá conta da gigantesca perspectiva que o relato descortina. E o Castelo, remetendo-nos a épocas mais recentes, é pano de fundo de outra realidade. Seus habitantes, anacrônicos heróis gregos, em meio ao deserto pampiano...

## 2 O MITO

### 2.1 Nas tramas do mito

(...) o mito não é uma realidade independente, mas algo que evoluiu segundo as condições históricas e étnicas (...). Grimal

As narrativas míticas vinculam-se ao surgimento das primeiras sociedades, quando o homem reproduz em símbolos e imagens plásticas as tentativas de entender o seu entorno. Os registros pré-históricos manifestam esse desejo de comunicação do homem com seu mundo, num momento em que as pessoas têm forte relação com a terra, com as árvores, com as flores, com as montanhas, com os mares. E não poderia ser diferente, pois o homem ainda não possuía a compreensão do sentido das coisas e externava suas emoções e suas credulidades por meio de desenhos, esculturas. O mito surge para expressar essa ligação com a natureza, fornecendo, para essas sociedades, modelos de conduta que conferem valor e significado à existência, sendo, então, uma tentativa de explicitação do universo, anterior à religião. A ordenação do mundo, proporcionada pelo mito, é vinculada ao cotidiano do homem arcaico, visto ser uma realidade viva que influencia e determina seu destino.

Esse modo de sentir a vida, dos primitivos habitantes da terra, não se assemelha ao do homem da atualidade. A ligação com o mundo primordial é sempre a resposta a uma necessidade momentânea, sendo o mito um harmonizador das relações sociais.

Nessa época, era o coletivo que imperava como valor, pois o homem não se sabia indivíduo. Suas relações davam-se na pluralidade grupal em que o mito era receptáculo e tradutor, não só do temor às forças da natureza<sup>11</sup> (HAMILTON, 1997, p. 4) , como também

---

<sup>11</sup> Segundo a historiadora Edith Hamilton (1997, p. 4), a imagem romântica dos primeiros tempos, ou mesmo dos habitantes da Nova Guiné, na atualidade, desfaz a idéia fantástica de um mundo povoado por ninfas ou deuses. A abordagem, que é antropológica, fala que nos tempos selvagens “o que estava à espreita nas florestas primitivas era o horror. Ali vivia o Terror, ao lado de sua íntima serviçal, a Magia, e de sua defesa mais comum, o Sacrifício Humano”. Continuando, a autora refere-se ao temor do homem relacionado às divindades e que, para aplacar a ira destas, punha-se a realizar rituais mágicos ou oferendas, feitas a custo de sofrimentos e de dor. A noção de mundo maravilhoso é trazida, mais tarde, pelos gregos. Vemos, então, que o homem primitivo, apesar de ter estreita ligação com a natureza, não consegue entendê-la. O temor despertado por ignorar a vida ao redor, leva-o a buscar soluções que, supõe, aplacariam a ira daqueles fenômenos. Assim, surgem os rituais que, primitivamente, amenizam, de certa forma, a angústia que os fatos extraordinários causam, visto a relação com o mundo natural ser percebida por sensações, à maneira dos animais. Ao experienciar acontecimentos que dizem respeito à natureza, revelam-se, para o homem, aspectos até então, para ele, desconhecidos. O mistério que envolve essas manifestações, tem, nos primórdios dos tempos, um valor significativo, pois são percebidas como revestidas ou equivalentes a modalidades de poder e, portanto, trazem o entendimento da realidade.

expressava a ligação do homem com a vida, com a procura de alimentos para subsistência, com os sentimentos de alegria e dor, ou mesmo sem saber defini-los, as ocasiões em que buscava a proteção divina para seus males. Pelas descobertas arqueológicas, vemos a riqueza desse mundo arcaico. Na pré-história aparece a ligação do homem com a arte, externando a realidade, ancorada numa idéia mítica que perpassa a evolução humana e que, de certo modo, transcende o humano.

Desde a Antigüidade Clássica, a partir dos textos de Homero e de Hesíodo, os mitos estão presentes na literatura ocidental. Autores de todas as épocas buscam nas fontes míticas motivos para escrever suas narrativas. Criou-se, então, uma tradição de retomar os mitos, relendo-os em perspectivas ficcionais.

Embora não seja uma atitude unânime, estudiosos como Suzanne Langer (1980), Claude Levi-Strauss (1970) e Northrop Frye (1974), entre outros, têm procurado relacionar a gênese do mito à literatura. Autores mais próximos a nós, como Octavio Paz e Alfredo Bosi, voltam-se aos primórdios da literatura para destacar o encontro da poesia com o mito. Para esses autores, a gênese da poesia encontra-se no mito e, por extensão, da literatura.

Mito e Arte, portanto, fazem parte do desenvolvimento humano desde tempos imemoriais. As evidências dessa relação podem ser rastreadas em cavernas paleolíticas ou, também, quando os mitos chegaram aos tempos modernos, ao inspirar artistas em suas mais variadas formas.

A trajetória da humanidade, portanto, está fortemente ligada ao mito, que surge diferentemente em cada época, expressando-se já nos tótemes pré-históricos, como símbolos protetores de uma coletividade, ou na mitologia oriental, ou ainda, como se vê, na profícua mitologia grega e romana, com seus deuses que, por suas características, aproximam-se dos seres humanos. Ou seja, em todas as fases da humanidade a mitologia está presente, assinalando momentos fundacionais, de conquistas ou de lutas, memória que expressa as múltiplas inquietações do homem.

A reflexão de Mielietinski, acerca da literatura do século XX, refere ao fato de, no romance contemporâneo, encontrarem-se traços de mitologização, que se manifestam

artisticamente como visão de mundo. Essa duplicidade com que é percebido o mito, no século XX, advém, conforme esse autor, da “revelação de certos princípios imutáveis e eternos, positivos ou negativos, que transparecem por entre o fluxo do cotidiano empírico e das mudanças históricas” (1987, p.350-1), que vão superar “os limites histórico-sociais e espaço-temporais”.

Fazendo a análise dessa trajetória mítica, numa perspectiva literária, esse estudioso observa que entre os séculos XV e XVII, “imagens e motivos da mitologia antiga e, posteriormente, da bíblica” constituem-se em “arsenal da metaforicidade poética, uma fonte de temas e uma singular ‘linguagem’ formalizada pela arte” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331).

Esse pensador chama a atenção para a permanência do “sentido mitológico primordial” nas narrativas. Em razão disso, Mielietinski (1987, p.331) afirma que não há forma pura, pois o enredo tradicional e o metáforismo tradicional concorrem para esse caráter híbrido da narrativa, uma vez que “conservam de modo latente a semântica tradicional em certos níveis”.

Considera ainda que, nos séculos XVI-XVII, desabrocham “nos limites dos enredos tradicionais, os tipos literários não tradicionais de imensa força generalizadora” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331). Esse tipos, modelizantes em relação aos seus caracteres sociais e humanos, como Hamlet, Dom Quixote, por exemplo, tornam-se ‘modelos eternos’, para a literatura até o século XX, constituindo-se em protótipos, por seus traços distintivos, peculiares, “(à semelhança dos paradigmas mitológicos)”. A partir da focalização desses modelos, distanciados dos enredos tradicionais, encaminha-se a literatura para a desmitologização no século XX. Os autores voltam-se à construção de uma ficção que se aproxime ao mito, sem, no entanto, socorrer-se de imagens tradicionais.

Mielietinski ainda lembra que os posicionamentos que surgem em relação ao mito literário, a partir desse distanciamento, de certa maneira, estão direcionados ao realismo e ao romantismo. Manifestando-se como “renúncia consciente ao tema tradicional” (MIELIETINSKI, 1987, p.333), distinguem-se como uma resistência à ficção que se dizia realista, representativa de um universo delineado pela arte. Por outro lado, é também expressão do desejo de empregar o mito conscientemente, “a-formal, não-tradicional”

(MIELIETINSKI, 1987, p. 333), definindo-se, portanto, para aquilo que o mito inspira e não para a sua forma, que, segundo esse estudioso, pode assumir o “caráter de mitocriação poética independente”.

Talvez, essa última questão, possa ser pensada como a retomada de um momento ancestral na História, quando o homem sentia-se protegido pelo sagrado. Desse modo, o resgate mitológico, principalmente no século XX, influenciado pelo cientificismo, é esquadrihar o indizível, buscando uma transcendência negada ao homem pelo cotidiano massificado da vida moderna, cuja racionalidade não garante a explicação completa do universo e de si mesmo. Serve, então, o mito, como agente simbólico e estabilizador da experiência histórica do homem, em sua busca de progresso.

Mielietinski (1987, p. 333) exemplifica essa inovação de tema, referindo a obra de Defoe, *Robinson Crusoe*, como um marco no percurso da desmitologização, pois o autor, ao trabalhar uma temática de descobrimentos, tem por base “diários reais de viajantes e piratas, orientando-se para uma descrição do ‘vivido’, para uma descrição minuciosíssima, sem qualquer pompa, da faina do herói, (...)”.

A obra de Defoe, referida por Mielietinski, nos remete ao mito de fundação, uma vez que o herói, ao chegar a uma ilha inabitada, dá início ao processo civilizatório.

Nesse sentido, rastreando as narrativas da literatura do Rio Grande do Sul, percebemos que, uma de suas linhas, está vinculada à busca das origens do pampa, a uma ligação histórica e espacial com o homem que o habitava, bem como com suas implicações telúricas.

Nas obras de L.A. Assis Brasil, o mito de fundação é uma presença constante. Em seu primeiro romance, *Um Quarto de Légua em Quadro*, como já dissemos, o mito pode ser percebido em passagens que retratam o assentamento dos imigrantes açorianos no Rio Grande do Sul.

A obra em análise concentra mais intensamente no primeiro volume as questões relacionadas à origem do lugar, ao momento fundacional do pampa, levantando também

elementos que remetem à Antigüidade Clássica. O mito pode ser visto como criação de uma cosmogonia pampiana, especialmente como manifestação ao mundo agônico das charqueadas.

Esses romances, que têm recebido a atenção de críticos, como Wilson Martins, Deonísio da Silva, Antonio Hohlfeldt, Léa Masina, Tabajara Ruas, Salim Miguel, Regina Dalcastagné, entre outros, possuem uma narrativa peculiar, porque, ao mesmo tempo que nos chocam e assombram com sua linguagem crua e suas várias “linhas narrativas cronologicamente embaralhadas” (DALCASTAGNÉ, 1994), também seduzem porque, abertas as portas do Castelo, percebemos o universo humano. Mas essa injunção não se dá de forma aleatória no texto. Ela se insere em situações que têm, como pano de fundo, registros históricos.

Sabemos que as diferenças e as semelhanças entre o discurso histórico e o literário inscrevem-se em um antigo debate teórico que busca encontrar pontos comuns entre ambas as áreas ou, como é apregoadado por alguns, salientar a cientificidade do histórico.

O discurso histórico, segundo Roland Barthes, refere-se à ideologia, ao imaginário. Entendendo-se por imaginário “a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente lingüística) ‘preenche’ o sujeito da enunciação” (BARTHES, 2004, p. 167). A linguagem torna-se assim a mediadora do ato narrativo.

Entre outras implicações, esse discurso histórico envolve a problematização da ordem temporal, ou seja, “o tempo crônico da história” confrontado “com outro tempo, que é o do próprio discurso, e que se poderia chamar, por condensação, o tempo-papel” (BARTHES, 2004, p. 167). Nesse sentido, Barthes fala na descronologização da História com o intuito de restabelecer um tempo não linear, “cujo espaço profundo lembraria o tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do adivinho” (BARTHES, 2004, p. 167-8). Compara o historiador ao agente do mito, pois, como esse, tem necessidade de presentificar os acontecimentos no momento de sua fala. Desse modo, a tarefa “preditiva” do historiador e do agente do mito assemelha-se, porque os dois têm conhecimento do que ainda não foi contado<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Aqui poderíamos lembrar a idéia de prefiguração de que nos fala Hayden White, em sua obra *Meta-História*. Prefigurar seria visualizar o campo histórico antes de relatar a história, ou seja, o historiador já tem conhecimento do que vai narrar.

Confirmando que entre o mito e a História há um espaço comum que pode estar refletido na literatura, Ernest Cassirer admite o mito como narração/fabulação, apresentando-se, pois, como linguagem (CASSIRER, 1992, p. 64-5). O filósofo Cassirer, observando a evolução das formas simbólicas, percebe a idéia de mundo espiritual, presente na simbologia mítica. Em seu estudo, verifica, também, o enorme poder da linguagem, pois os homens construíram todo um império, subjetivamente delineado, a partir da palavra. Ao remeter à formação do mundo, diz: "(...) concebe-se, milhares de anos antes da era cristã, Deus como um Ser espiritual, que pensou o mundo antes de criá-lo, e usou a Palavra como meio de expressão e como instrumento de criação" (CASSIRER, 1992, p. 65). Assim, tanto a religião, quanto a História, a política ou a filosofia, traduzem essa força essencial que se une à linguagem<sup>13</sup> (HORTA, 1990, p. 20).

Cassirer relaciona a consciência lingüística à consciência mítica, argumentando que esse vínculo “expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem (...) como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer”. Ainda refere-se que, mesmo distanciadas no tempo, pode-se encontrar, nas cosmogonias míticas, “a posição suprema da Palavra” (CASSIRER, 1992, p. 64).

Essa reflexão nos permite dizer que o processo de evolução do mito está diretamente relacionado ao aparecimento da literatura, tendo em vista que a sua permanência e divulgação estão sujeitas ao ato de narrar, ou seja, a aproximação entre mito, História e literatura se dá por meio do discurso. É nesse único bloco narrativo que se processa a passagem do mito para a História e para a literatura. Entendemos que essas duas áreas do conhecimento possam ser relacionadas, de forma harmônica, uma vez que ambas assemelham-se em seus discursos metafóricos, por não estarem submetidas aos limites concretos de uma verdade. É sempre a visão de um autor e do *locus enunciativo* que determina o narrado, por isso, então, metafóricos.

---

<sup>13</sup> Segundo Guida Horta, para Cassirer “o mito é, desde suas origens, religião em potencial. (...) mas é óbvio que o mito não é religião (...) porque o mito tem sempre um caráter representativo e narrativo”.

A partir desse momento, podemos relacionar a idéia de texto histórico metafórico, à visão de texto histórico de Hayden White, exposta em sua obra *Meta-História - A imaginação histórica do século XIX*<sup>14</sup>.

Hayden White faz parte daquele grupo de pensadores que vêem a História sob novo enfoque, pois procura fugir das delimitações de uma História tradicional, engajando-se na corrente dos que mostram as articulações entre os diversos segmentos da pesquisa histórica contemporânea. Percebendo a relatividade da História e a sua zona de abrangência cada vez mais significativa, que oportuniza a expansão de seus múltiplos horizontes, ele sinaliza as possibilidades de uma fecunda relação entre História e Literatura. White chama a atenção para o que se fala sobre a História:

Diz-se com freqüência que a história é uma mescla de ciência e arte. Mas, conquanto recentes filósofos analíticos tenham conseguido aclarar até que ponto é possível considerar a história como uma modalidade de ciência, pouquíssima atenção tem sido dada a seus componentes artísticos.(WHITE, 1995, p. 13).

Muitas vezes o texto literário vem permeado por uma opacidade que o torna refratário à análise. Os signos dispostos no discurso levantam a suspeição de seus significados. Nesse sentido, as palavras de White<sup>15</sup>, a respeito da aproximação da História com a arte, nos direciona para as manifestações míticas, uma vez que estas também são depositárias de manifestações do estético. Assim, mito, História e arte (literatura) encontram-se, harmonicamente, fazendo parte de um mesmo círculo, que expressa as relações do homem no mundo.

---

<sup>14</sup> Hayden White privilegia a abordagem de dois aspectos no texto histórico: o primeiro, a idéia de uma História que possui um conteúdo artístico e que, por isso, pode ser analisada a partir de um tropo lingüístico, seja metafórico ou irônico, sinedóquico ou metonímico. O segundo, é a noção de que a narração da história exige a elaboração de um enredo, seja ele trágico ou cômico, satírico ou romanesco. Assim, ele, de certo modo, coteja o texto histórico ao texto literário.

<sup>15</sup> Além disso, White salienta que o historiador do século XIX era dotado de uma incrível força criativa, da qual resultava o discurso histórico como um produto de um tipo único de texto literário. Assim, uma das idéias chaves de seu texto é a de que a história pode ser entendida como um fenômeno artístico. (WHITE, 1995 p.13).

Na presente análise, os signos míticos explícitos na narrativa, deveriam ser associados naturalmente aos da mitologia clássica. No entanto, tendo em vista a contextualização da obra e aspectos como o nome e o comportamento das personagens, percebemos um controvertido impasse de análise, que associa de forma indireta à mitologia. Como veremos, o autor utiliza nomes heróicos para as personagens que são incapazes de qualquer atitude heróica em suas vidas.

Ao apropriar-se de dados históricos para realizar sua narrativa, o escritor L. A. Assis Brasil modifica a cronologia dos mesmos enquanto História e provoca um estranhamento no leitor, o que pressupõe o uso da metaficção historiográfica. Linda Hutcheon (1991, p. 162), ao falar na ficção pós-moderna, menciona que esta "não aspira contar a verdade". Desse modo, o estranhamento que ocorre se o leitor conhece os registros da História, também pode advir da narrativa não linear, bem como da ordenação dos capítulos. Estes ocultam a organização textual que tem seu próprio encadeamento, peculiar, pois numa aparente desordem, revela o inter-relacionamento dos fatos. O autor não seguiu uma ordem clássica e cronológica prevista para um romance, mas um projeto particular. Essa aparente falta de coerência é enganosa.

Por isso, as referências míticas e imagens simbólicas apresentadas pelo narrador, já nos primeiros momentos de *Perversas Famílias*, introduzem o leitor em um tempo com ausência de datas e em um pretérito que remete a outras eras, onde as manifestações cronológicas são imprecisas. O passado, posto também como reminiscência, chega como uma história antiga, primordial, acontecida em épocas remotas – do era uma vez: “Certa vez um extraviado colono de São Miguel avaliou aquele pedaço de mundo (...)”. (ASSIS BRASIL, 1992, p.18)

Esse passado trazido pelo narrador tem a semelhança de um tempo mítico, instante primeiro da fundação do mundo, o *in illo tempore*, que diz respeito ao início de qualquer universo, encontrando-se, na consagração do ritual, o reviver daquele passado. Caracteriza-se, então, no texto, o pampa como espaço de possibilidades, da mesma forma que o cosmos, em sua formação, estabeleceu suas próprias referências.

Como já dissemos, o mito difunde-se pela linguagem<sup>16</sup>, e são as vozes dos aedos, dos bardos e dos poetas, que, em várias interpretações, atestadas na oralidade através dos séculos, resguardam essa tradição mítica, a qual serviu de fonte de pesquisa para poetas como Homero e Hesíodo, na Antigüidade. Por outro lado, devido à sua natureza singular, o mito, ao se manifestar como narrativa, foi sendo incorporado, naturalmente, aos textos literários.

Na obra em estudo, as marcas míticas, referendando um momento de inauguração do espaço geográfico das ações do romance, remetem ao tempo da criação do lugar. Voltamos, então, à época pioneira, quando o deslocamento nos campos, coxilhas e no lugar que se convencionou como campos “de Cima da Serra”<sup>17</sup> (CORREA, 1964, p. 89), no Rio Grande do Sul se fazia de forma precária. A imagem de um tempo primitivo apresenta-se no texto, lado a lado com planos temporais diversificados, quebrando-se o encadeamento cronológico entre passado, presente e futuro.

Inicialmente, as palavras do bispo Dom Felício remetem ao mito de origem como uma presentificação. Amigo da família desde os tempos do pai de Olímpio, o Bispo goza de ampla ascendência sobre todos, o que lhe dá autoridade para emitir parecer sobre a vida de cada membro, principalmente em relação a de Olímpio. Percorre o interior do Rio Grande e, por sua erudição e grande conhecimento da mitologia clássica, podemos dizer que, Dom Felício, ao observar os caminhos e descrever o lugar – situando-o no espaço aberto do pampa –, espaço fundante, aproxima-o ao tempo mítico das origens da criação do mundo. Assim, propenso a refletir sobre a vida, chega a ouvir “Ovídio”, na voz do seminarista que o acompanha. A leitura das *Metamorfoses* (2004) ressurge alegoricamente:

E em pouco estava ouvindo: ‘No começo era o mundo uma massa confusa, sem ordem; os astros, a terra, o mar tinham um só aspecto; logo o céu se elevou acima da terra; a terra foi cercada de mares, o caos informe desmembrou-se em várias partes (...) . Então a raça humana errava pelos campos desertos; tinha verdadeira força e corpos rudes. As florestas eram as casas, a erva, o alimento (...). Foi a Volúpia insinuante, diz-se, que amoleceu aqueles ânimos ferozes; um homem e uma mulher encontraram-se no mesmo lugar; o que deveriam fazer, aprenderam sem mestre: Vênus desempenha seu doce ofício sem ajuda de Artes.

<sup>16</sup> Cf. as palavras de Cavalcante de Souza (1990.p. 10), o mito é “uma interessante criação do espírito humano, modelada no material da linguagem, material cuja diferença constitui cada língua particular”.

<sup>17</sup> Essa região é assim chamada “campos de Cima da Serra”, tendo em vista o final abrupto da Serra do Mar ao chegar no Rio Grande do Sul, em oposição às extensas planícies denominadas “campanha” que se situam abaixo da serra. (CORREA, Romaguera, et all. Vocabulário Rio-Grandense. Rio de Janeiro: Globo, 1964. p. 89).

- Ah, Alexandre, o início de tudo...o resto são palavras vazias. Um dia Olímpio saberá disso.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 356)

Essa alusão revela um D. Felício já desapegado das coisas materiais, ele que se tornou rico – “e como D. Felício se tivesse tornado ele próprio um estancieiro” (ASSIS BRASIL, 1992, p.125) –, enquanto galgava os degraus da carreira eclesiástica. Agora, velho e cego, lembrando Tirésias<sup>18</sup> (SÓFOCLES, s/d, p.115), o Bispo adquiriu a sabedoria dos que, sem enxergar, aprimoram sua percepção interior, não valorizando a aparência. Não por acaso, as palavras de Ovídio, que manifestam a origem da literatura latina, também remetem ao início dos tempos, pois se articula, no texto, a construção do pampa rio-grandense desde os seus primórdios. Assim, as palavras de D. Felício, além de permitirem voltar a um mundo em formação, apresentam o olhar de quem já superou todas as angústias da existência. O Bispo observa Olímpio em sua imaturidade juvenil, mas também deixa que o leitor infira sobre as suas discordâncias a respeito das atitudes do protagonista.

Recuperando na leitura de *Metamorfoses* (2004) a origem dos tempos, o ato de narrar evoca o mítico através da descrição da natureza. Esta aparece identificada ao lugar e também assinala o binômio barbárie/civilização. Em *Perversas Famílias*, o tempo das origens, próprio do mito, é revelador de um mundo fixo, imutável. Para o narrador:

No lugar preciso onde o Pai do Doutor quis um dia construir, havia em outras eras o pampa e quero-queros. No exato ponto onde ficaria a Biblioteca, várias gerações de serpentes fizeram suas tocas. E onde, pelo traçado, se abriria a sala de jantar, uma avestruz pôs um ovo, quinhentos anos antes. Não um ovo comum, mas talvez aquele que continha o germe do Pecado. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 17)

Aqui, o pampa constrói-se para o leitor e, ao mesmo tempo, projeta-se no futuro. O texto que, num primeiro momento, aparenta ser uma simples descrição, manifesta-se como lugar da origem. Os elementos, como a terra – o pampa –, os animais e, por último, o ovo que, por excelência, é a imagem da gênese, estão presentes. Contudo, o ovo, não é um ovo comum, pois em seu cerne está o pecado. Este simbolismo, por analogia, fecha o ciclo da criação. O pecado original, que já está presente no instante primeiro do mundo, atravessa toda a narrativa: “Mas isso é para que saiba que a Liberdade precisa conviver com o

---

<sup>18</sup> “(...) Digo-te, pois, ó Édipo, já que ofendeste minha cegueira, - que tu tens os olhos abertos à luz, mas não enxergas teus males, ignorando quem és (...)”.(SÓFOCLES, s/d, p.115)

Pecado(...)”(ASSIS BRASIL, 1992, p. 225). Na imagem do ovo, consolida-se o momento primordial e a gênese que marca as gerações que habitarão aquele espaço em formação, como os quero-queros.

Emoldurando a paisagem e resguardando seus domínios, os quero-queros, aves típicas do pampa rio-grandense, são, desde sempre, parte do panorama campestre, anunciando, pelo canto estridente, a chegada de estranhos. Demarcam seu território e hostilizam quem dele se aproxima. São protetores de seus filhotes e, de certo modo, de outros animais. Esses, ao ouvirem o canto de alarma dos quero-queros, escondem-se. Embora voadores, preferem, quando pousam, lugares baixos, nunca pousam em árvores (CORREA, 1964, p. 393). Assim, os quero-queros fazem parte do momento de inauguração mítica – o pampa.

Por sua própria situação no universo, os pássaros servem de símbolo às relações entre céu e terra e, segundo textos védicos antigos, despertam a amizade dos deuses para com os homens. A simbologia do pássaro reporta-se a estados espirituais, aos anjos, aos estados superiores do ser. O pássaro, símbolo do mundo celeste, opõe-se à serpente, símbolo terrestre (CHEVALIER & GEERBRANT 1995, 687-8). O pássaro representa a libertação do espírito, assim como a serpente, o aprisionamento a terra. Compondo o meio, a aparição da serpente, em *Perversas Famílias*, no lugar preciso onde será edificada a biblioteca, local de sabedoria e de inspiração, reúne significados. A serpente, arquétipo fundamental vinculado às fontes da vida e da imaginação, relaciona-se, metaforicamente, à biblioteca.

O local em que Olímpio erigirá a biblioteca aparece antecipando a história, antevendo, pois, as imagens de um mundo em formação, de uma cosmogonia, permitindo visualizar o futuro. Ainda que centrado num tempo histórico, os arquétipos míticos se atualizam no discurso.

Para a maioria dos povos primitivos, a serpente teve um papel simbólico importante. Fonte de conhecimento, dentre as suas muitas acepções, no “plano humano é o símbolo duplo da *alma* e da *libido*” (CHEVALIER & GEERBRANT, 1995, p. 815). Esta acepção permite uma aproximação ainda maior ao futuro local da biblioteca, porque, segundo o narrador, o acervo da biblioteca de Olímpio abarca obras dos mais variados enfoques, incluindo-se aquelas cujas lombadas ocultam, com nomes fictícios, o seu conteúdo. Olhando-se essa

postura enganosa de Olímpio, ao encobrir com outros nomes o verdadeiro conteúdo de seus livros, ele, que sempre se apresenta com impecável postura, revela uma faceta de sua humanidade, suas fraquezas na satisfação de leituras como *Kama Sutra*, por exemplo: “Larga *Ana Karenina*, põe o *robe* de veludo e desce à Biblioteca. Buscará algo melhor. Lá, pega a edição ilustrada do *Kama Sutra* com a sobrecapa da *Histoire naturelle*, de Buffon, ‘isto sim a essência de tudo’”. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 268)

Agregar a Biblioteca à simbologia representada pela serpente como Pecado, evoca a imagem da tentação e pecado no mito de Adão e Eva. Muito tempo depois da morte de Olímpio, seu neto, Páris, descobre as brochuras. Desvenda-se a ambigüidade do protagonista: o significado do seu nome, “a morada dos deuses”, oculta, também, a sua face dionisíaca, desconhecida: “(...) e ali, enquanto eu observava quantos livros em duplicata havia na Biblioteca de meu avô – contei uns quinze, prometedores (...)”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 310)

A ambivalência do caráter da serpente – sabedoria e representação do mal/pecado – disseminada e retificada tanto como integrante de um lugar primordial, como de um espaço que ainda não se constituiu, se alia também, na narrativa, à idéia de selvagem e civilizado. Com efeito,

Apesar de séculos de ensinamento oficial obstinado em mutilar a sua polivalência, veremos que a serpente permanece o senhor da dialética vital, o ancestral mítico, o herói civilizador, o dom-juan *mestre das mulheres* e, assim, o pai de todos os heróis ou profetas que, como Dioniso, surgem num momento determinado da história para regenerar a humanidade. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 822)

A antítese representada pelos animais serpente / pássaros participa da construção do sentido do texto, uma vez que as relações simbólicas dos animais estão presentes na formação do espaço geográfico da narrativa, ligando-se à cultura do povo. Detalhadas pelo narrador, ora em aspectos negativos, ora em positivos, essas simbologias dos elementos fundadores do território aberto, ilimitado, estão disseminadas em *Um Castelo no Pampa*.

Outro elemento natural apresentado pelo narrador e que se impõe pela carga semântica que possui – o ovo chocado pela avestruz pertence ao mundo edênico, habitado também por

quero-queros e serpentes, não sendo, portanto, um ovo comum, é o ovo embrionário do pecado. Esses animais que se encontram em pólos opostos, tanto em significado como em condições de vida – ar e terra – compõem a referência espacial desse espaço original mencionado no texto.

A metáfora do ovo, usada pelo narrador, alude ao símbolo universal do embrião da vida que representa a perfeição, bem como a renovação periódica da natureza. A referência ao ovo, como nascimento do mundo, remonta a civilizações antigas. “Como nas cosmogonias, o ovo psíquico encerra o céu e a terra, todos os germes do bem e do mal, bem como a lei dos renascimentos e do desabrochar das personalidades” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.675).

O avestruz, cujo ovo, segundo a concepção medieval da natureza, é “considerado símbolo da meditação” (LEXIKON, 1997, p.29) representa a justiça e suas plumas significam a ordem universal. Em uma analogia com a obra, *Olímpio*, protagonista de *Um Castelo no Pampa*, tem a Justiça como cerne de sua profissão, o Direito. Sua preocupação com a justiça social leva-o a libertar os seus escravos da fazenda da família, muito antes da Abolição, 13 de maio de 1888. Não é aleatória a referência à ave, uma vez que o simbolismo da mesma, se revela na atitude de Olímpio ao fazer justiça, até mesmo porque representa um gesto isolado na comunidade em que vivia: “(...) acontecera mesmo a tal alforria, e patrocinada por Olímpio, mas em proporções mais modestas das que andavam comentando”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 57)

É a realização de um desafio à comunidade e, ao mesmo tempo, a concretização daquilo que apregoou sempre em sua vida: a Liberdade, independente do fato de que os escravos libertos permaneçam na fazenda ou se marginalizem e não entendam o simbolismo do ato.

Verificamos que a descritiva alternância dos elementos da natureza no relato constitui-se, em *Perversas Famílias*, como um mundo ideal, singularizado. E, o narrador, ao referir-se ao espaço em formação, alude a acontecimentos naturais como representantes do universo.

Antes também havia mulitas. Quando perseguidas, escavavam a terra, ali ficando até que tudo se acalmasse. Na época propícia, corriam perdizes de aparência frágil, desconhecedoras das armas de longo alcance, mas cientes do perigo representado pelas garras e pelo bico curvilíneo dos caranchos.

(...)

E o sol imperava sobre todas as coisas, às vezes apagado pelas densas nuvens do inverno. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 18)

No romance, a descrição do momento fundacional do pampa precede a intriga.

Desse modo, quando os fatos transformam-se em narrativas e, por isso, datados no tempo tornando-se significativos para o desenrolar da narração, o mito se funde à História. Isso porque, em *Um Castelo no Pampa*, o mito serve como um pretexto para contar uma história familiar, cujos acontecimentos políticos e sociais no Rio Grande e no Brasil referendam o histórico. O mito, pois, liga-se à História porque passa a pertencer a ela simbioticamente construindo o texto literário que dá origem ao pampa.

Além do que, como já enfatizado, ao trazer nomes e relatos míticos para a narrativa, o autor, intencionalmente, finge estar em sintonia com uma visão épica da história rio-grandense e é, exatamente nesse momento, que o autor se inscreve no seu tempo porque aqui o mito ridiculariza os atos dos homens. É o uso do mito e de recorrências simbólicas que servem para desautorizar uma visão épica do protagonista e da história que vivencia.

Percebemos que esse aproveitamento de questões míticas liga-se ao contradiscurso positivista do Rio Grande do Sul. Salientam-se vários planos narrativos, uma vez que distinguimos a preocupação com o espaço em formação: época em que as explicações para o mundo se dão de forma distante, como a constituição do clã e a busca de um programa político definido.

## 2.2 A evidência enganosa

Nas narrativas em exame, as personagens recebem nomes mitológicos. A expectativa desse procedimento, em um primeiro instante, é que direcione para a compreensão da obra, ou seja, que os nomes auxiliem no entendimento de cada personagem. No entanto as passagens que remontam aos deuses gregos, bem como os nomes das personagens, não torna fidedigna

essa primeira leitura, pois ao lançar tais dados míticos, o autor dissimula seu real sentido, tendo em vista as relações estabelecidas na trama.

Os nomes dos deuses gregos, onipresentes na obra, são pistas enganosas, pois a denominação das personagens não está relacionada à referência de um mito tradicional. O protagonista ao ser chamado de Olímpio, bem como seus filhos receberem o nome de Aquiles, Proteu e Selene, respectivamente, ou outras personagens cujos nomes aludem à mitologia grega, como Páris, o neto renegado, Urânia, a amante de Olímpio, Arquelau, irmão e Astor, irmão bastardo de Olímpio, não dialogam com a mitologia, ao contrário, são utilizados para demonstrar a degradação da família que, apesar de seus nomes grandiosos, retratam personagens covardes e decadentes.

Cotejando-se as personagens de *Um Castelo no Pampa* com seus pares míticos, tem-se uma percepção mais concreta do distanciamento entre os mesmos. Embora Olímpio possa, por analogia, evocar a morada dos deuses, na mitologia grega, constituindo-se em privilegiado, pois é local da divindade, na obra em estudo, essa relação fica desgastada pela atitude da personagem. Olímpio é, de fato, o poderoso senhor do Castelo, diferenciado pelo profundo sentido de dar realidade a seus projetos. Entretanto, o seu lado humano aflora negativamente em situações familiares, revelando uma personagem despótica, principalmente com os filhos. Seus irmãos, Arquelau e Astor, são estrelas sem brilho. O primeiro não lembra em nada o homônimo mítico: o Arquelau mitológico é um vencedor ao lutar contra inimigos do rei Cisseu, na Macedônia. Já a personagem de L.A. Assis Brasil prefere viver em suas terras – herança paterna –, sem ter que tomar decisões que impliquem o uso da inteligência; ele apenas conserva o que recebeu. Há, contudo, um detalhe de sua vida que liga o mito à ficção: o Arquelau mítico e o Arquelau literário foram encarregados de zelar pela vida de Páris. Astor, o irmão bastardo, não tem par mitológico e representa a barbárie dentro da civilização. Sem esperar que a vida lhe dê algo, recebe o que lhe chega às mãos como uma forma de lucro.

O primeiro filho de Olímpio, Aquiles, grosseiro e sem polidez, é chamado de Animal. Sua postura, de certa forma, condiz com o Aquiles mitológico, cujo retrato, “traçado por Homero é violento e ama a glória acima de tudo. Mas sua natureza possui aspectos mais doces, quase ternos”, como lembra Grimal (2000, p. 35-9). Proteu, o segundo filho de

Olímpio, sofre ao perceber a impossibilidade de assumir sua homossexualidade. É talvez nessa ambigüidade que se encontra a aproximação com o Proteu mitológico, tendo em vista que esse se caracteriza pelo poder da metamorfose (GRIMAL, 2000, p. 398). Selene, a única filha de Olímpio, tem no nome a personificação da Lua (GRIMAL, 2000, p. 414). Sua trágica vida afetiva está ligada a Hermes que vive da indústria de cofres, sendo que, na mitologia, Hermes “era considerado o deus do comércio e do roubo”(GRIMAL, 2000, p. 223), enquanto Selene ficara conhecida por seus amores com os deuses. O filho de Selene recebe o nome de Páris, pelo avô, pois conforme Olímpio, é “o que morreu em Tróia, com a flecha no peito” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 366).

Uma particularidade, entretanto, é o ponto de vista de Urânia, a amante do protagonista: dialogando constantemente com Olímpio sobre a questão, ela é quem sugere os nomes para os filhos deste. Urânia pretende que os nomes épicos se traduzam em destinos gloriosos. Assim, Urânia diz a Olímpio que passou a gostar da Antigüidade por causa do seu nome (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 278), salientando os significados: o dela, uma das musas que amou Apolo, o deus da beleza e o dele por causa do monte Olimpo. E finaliza “Se você tivesse filhos, eu gostaria que levassem nomes de deuses e heróis”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 283)

Mas nem todas as personagens comungam das idéias de Urânia. No futuro, os filhos de Olímpio terão outra visão. Proteu, por exemplo, no momento da escolha do nome para o filho de Selene, declara “nada de personagens mitológicos que só nos deram azar”(ASSIS BRASIL, 1992, p. 364). Entretanto Olímpio, que nunca ouvia os filhos, impõe o nome – Páris.

A cada passo nos deparamos com elementos que levam ao mundo mítico. Esse procedimento conduz, como já dissemos, a pistas falsas para o entendimento do desenrolar da narrativa.

O pedido do protagonista à amante, por exemplo, para que leia Homero, porque precisa dos gregos, torna evidente o artifício do autor para mascarar sua deliberação. Dessa forma o escritor, ao recorrer aos mitos para nomear suas personagens, descaracterizando-as em relação ao mito antigo, comprova seu propósito de não deixar margem à dúvida para o leitor de que não há complacências nessa leitura. É como se o autor, entreabrindo uma porta

(mas escondendo-se atrás da mesma)<sup>19</sup>, ficasse a olhar, talvez com ironia, a expectativa do leitor para entender as referências mitológicas semeadas no texto. O autor, como num jogo de esconde-esconde com o leitor, encobre evidências.

Nessa perspectiva, o emprego dos nomes míticos revela, de forma irônica, a contradição entre uma fala oficial e, por isso, tomada como verdade, e outra cujos limites não lhe exigem a veracidade, visto que pertence ao campo da imaginação.

Barthes, que refletiu sobre o mito, nos ajuda a esclarecer o tratamento do mito na narrativa de *Um Castelo no Pampa*. Estudioso dos fatos semiológicos, esse autor, em *Mitologias* (1980), volta-se para a compreensão do mito no mundo moderno. Em seu entendimento, o conceito de mito revela-se associado à fala, como “um sistema de comunicação, uma mensagem” (BARTHES, 1980, p. 131), presente, portanto, na vida moderna, ao se manifestar no cotidiano pelas inúmeras enunciações que chegam a nós. E ao discernir esse tipo de comunicação percebemos o mito. Desse ponto de vista, a apropriação de nomes e dados míticos na obra de Assis Brasil tem conotação diversa daquela empregada por Homero, por exemplo. Aqui, esses elementos já estão investidos de outra contemporaneidade, ou seja, adaptados a uma certa visão de mundo mais próxima do humano, revelando-se, muitas vezes, pela sua ausência de motivação. Expressa a recriação do homem pelo homem, ao manifestar as facetas contraditórias que o modelam. Por isso, distingue-se da criação primitiva, em que o transcendental é plasmado por meio do mito, como a projeção de uma figura imaginada.

O autor Ian Watt (1997) em *Mitos do Individualismo Moderno*, faz uma reflexão sobre os mitos, ao analisar quatro obras da literatura ocidental. Com uma percepção mais realista do mito na sociedade moderna, Watt, observa que a veracidade atribuída aos mitos, nas narrativas por ele analisadas, deve-se ao fato de que essas personagens estão voltadas exclusivamente para seus projetos e, de certa forma, são solitárias. Essas características fazem com que as mesmas sejam lembradas pelo público que, desse modo, lhes atribui veracidade, permanecendo na memória de cada leitor: "(...) Sabemos que os heróis dos nossos quatro

---

<sup>19</sup> Talvez possamos identificar esse “feeling” de leitura com o recurso que nos fala Umberto Eco, chamando de “a piscadela oculta” do autor. (ECO, 2003, p. 206)

mitos existiram em tempos já remotos, e por isso, em certo sentido, eles são o passado; mas também podemos vê-los em certo sentido como o presente". (WATT, 1997, p. 232)

Complementando, Watt diz que, analogamente, “é possível dizer o mesmo dos personagens de qualquer romance ou peça teatral”, não vendo, desse modo, o mito como resultante do sagrado. Ainda observa Watt que os mitos “são histórias, são narrativas” (WATT, 1997, p. 232). Esse modo de ver é, para Watt, a característica do mito moderno.

Refletindo sobre as idéias desse autor, na obra em estudo, podemos dizer que o protagonista de *Um Castelo no Pampa* tem um vínculo com o passado, pois traz aquele passado até nós e, talvez, por suas características, possa ser enquadrado naquilo que Watt denomina mito moderno.

Por outro lado, é singular o modo irônico como L. A. Assis Brasil trabalha com a linguagem. Ao mencionar o Castelo, por exemplo, num processo de deslocamento, equipara-o à construção da torre Eiffel, em Paris. “(...) o Castelo não pode ficar atrás, deve ser o maior marco da Civilização e da Cultura em todo o pampa gaúcho (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 391).

Partindo-se da idéia barthesiana, podemos dizer que a construção do castelo, a existência física, ou seja, sua materialidade é uma metalinguagem, porque significante e significado coexistem fundindo-se pela História. A imagem acústica “Castelo” é representativa da imagem materializada de que se constitui o castelo propriamente dito.

A partir do título, *Um Castelo no Pampa*, a obra já apresenta subversão. A contextualização do castelo aponta para o inusitado dessa construção, tanto no espaço, como no tempo: o castelo remete à Europa medieval, e o pampa, ao passado mais recente, nas planícies desertas do Rio Grande. Essas duas instâncias – o espaço e o tempo – opõem-se à imagem do castelo. Aqui há a significação paradoxal dessa existência física do Castelo de Olímpio, construído em um meio selvagem, como representativo da civilização. Além disso, há o significado textual que amplia e, ao mesmo tempo reduz os demais. No entanto o Castelo chega até nós, leitores, por meio de sua textualidade, mas também por sua vida própria. Sabe-

se de sua inegável existência histórica, concreta, na campanha gaúcha (REVERBEL, 1996, p. 94)<sup>20</sup>.

Vejamos, então, o Castelo como a inserção do mundo civilizado no meio inóspito e selvagem do pampa e todas as implicações que esse fato reúne. A partir da construção do Castelo, o pampa transforma-se, e, ao mesmo tempo, modifica-se a relação com seu entorno.

Nesse sentido, pode ser aplicada ao Castelo uma classificação de Ingarden, em *A obra de arte literária*<sup>21</sup> (INGARDEN, 1979, p. 239); ao referir-se a objetividades da obra literária define-as como aquilo que “o que o leitor vê em primeiro lugar na simples leitura da obra ao seguir as intenções de significação do texto”. Porque o que surge mais objetivamente na leitura do texto de L.A. Assis Brasil é a relação do castelo, como construção intertextual com a realidade política e social, e como elaboração de texto com toda uma circunstância familiar, histórica, geográfica e temporal. Assim, se formos analisar, as personagens estão sempre em relação direta com o castelo e este se ramifica além de suas fronteiras geográficas. Pois, embora não sejam explicitadas ao leitor outras situações, Olímpio, ao despachar em seu gabinete, projeta para fora de suas paredes o significado daquela atuação.

O Castelo integra um momento expressivo do Rio Grande do Sul, testemunhando e servindo de cenário a fatos históricos<sup>22</sup>. Nesse percurso, reflete a apropriação de seu significado pela narrativa, favorecido pelo distanciamento temporal que o transforma em um local com nuances míticas. Contudo, essa interpretação mítica já é elaborada pela coletividade no momento de sua construção, na sua contemporaneidade, pois se torna conhecido pelo seu diferencial. A perplexidade assolando a comunidade transparece nos registros do narrador.

(...) a construção de um castelo ali mesmo, no pampa

(...)

---

<sup>20</sup> “Há uma versão segundo a qual Assis Brasil construiu o famoso castelo de traços medievais talhados em pedra por causa de um galanteio que teria feito à noiva, encantadora aristocrata portuguesa, prometendo-lhe um castelo na campanha rio-grandense”. (REVERBEL, 1996, p.94).

<sup>21</sup> Para Ingarden, a obra literária compõe-se de quatro estratos, sendo o das objetividades aquele em que “as objetividades apresentadas na obra literária são objetividades pura e derivadamente intencionais projectadas(sic) por unidades de significação”.(INGARDEN, 1979, p. 239).

<sup>22</sup> “(...) e a 14 de dezembro de 1923, no Castelo de Pedras Altas (residência de Assis Brasil) foi assinada a ‘Ata de Pacificação’ ”. (ANTONACCI, 1981,p. 109).

O fato é que ninguém, exceto o mestre e João Felício, sabia ao certo o que se edificava ali. Suas conferências tinham acentos de conspiração, e falavam através de códigos escabrosos. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 205)

Retomando R. Barthes, podemos dizer que o Castelo constitui-se num elemento mítico, porque, segundo este pensador, “no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (...) linguagem-objeto (...); e o próprio mito, a que chamarei de metalinguagem (...)” (BARTHES, 1980, p. 137).

Ao atentar, então, às representações que envolvem o significante castelo na sua contextualidade, lembramos os demais sentidos. Estes enviam a um passado medieval e à representação de um certo tipo de vida e poder. Assim, "(...) Olímpio contempla as duas coxilhas; numa, a casa antiga e colonial, destinada à demolição; na outra, o Castelo, com suas duas torres alçadas furando os céus do Rio Grande, o símbolo da Liberdade". (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 19)

Desse modo, chegamos à dupla função proposta por Barthes, quando afirma que o mito, à proporção que “designa e notifica, faz compreender e impõe” (BARTHES, 1980, p.139). Com efeito, o castelo foi pensado, segundo o narrador, em um primeiro momento como um preito de amor: “Surgiu-lhe a idéia, instantânea e amorosa” (ASSIS BRASIL, 1992, p.77), mas posteriormente, recebeu significado distinto, quando a intenção se reformula, tornando-se “o símbolo da Liberdade”.

No entanto, todos os significados que possamos encontrar no Castelo estão relacionados à idéia de fundação, de início, direcionando à cosmogonia do pampa.

Inverte-se e, ao mesmo tempo, complementa-se a atitude mítica do romance, pois o narrador ao resgatar pela linguagem o território geográfico-temporal, cria a fabulação e esta, a possibilidade de cotejar o mito para melhor desmitificá-lo. Então, "(...) a necessidade de contar, de fabular é que criou o mito. (...) a fabulação precede a mythopoïesis: o valor mítico é o que se acaba por encontrar contanto que se continue obstinadamente a jogar com as funções narrativas". (CALVINO, 1977. p. 79)

### 3 O PAMPA

#### 3.1 A construção do pampa

O pampa mítico, espaço geográfico das ações do romance, que começa a delinear-se no segundo capítulo de *Perversas Famílias*, é trazido à cena como um “tempo muito antigo”<sup>23</sup>, como refere em *A M’Boitatá*, Simões Lopes Neto (1981, p. 127).

Como vimos, na narrativa, o local em que as ações se passam já vem configurado no título da obra: *Um Castelo no Pampa*. O colono, então retratado, aproveitando a amplitude das coxilhas indemarcadas, “criou gado, aprisionando vacas e touros bravios que vagavam, formando um rebanho ...” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 19). Abre-se, para o leitor, um lugar preciso, cujo imaginário remete ao pampa, extensa planície, de horizontes infinitos, vegetação rasteira, relacionada à vida natural, de pastagem com animais sem dono.

Naqueles tempos pioneiros, o pampa rio-grandense serviu, por largo período, à criação de gado, pois o boi desenvolvia-se sozinho, não acarretando nenhum trabalho: era o gado chimarrão que, tendo sido introduzido pelos jesuítas missionários (FREITAS, 1996, p.10), procriava-se sem necessitar de cuidados. Extremamente agressivo, seu valor era nulo, até obter alguma valia para troca, para consumo da carne ou para a extração do couro, quando passou a ser abrigado em estâncias e fazendas. Lembrado pelo protagonista de *Um Castelo no Pampa*, o gado chimarrão, é como herança negativa daqueles tempos pioneiros: “ – Como não percebi isso antes? Esse nosso gado chimarrão, que você enxerga pastando com tanta preguiça, herança das Reduções dos jesuítas, acabou por tornar-se improdutivo (...).”(ASSIS BRASIL, 1992, p. 347-8)

---

<sup>23</sup> Vários são os textos que retratam um momento fundacional na literatura, nesse caso, a gaúcha (CÉSAR, 1956).

A implementação de estâncias e fazendas trouxe a necessidade de delimitar os espaços, ocasionando mudanças importantes na estrutura econômica e social da Província, com conseqüências políticas posteriores, como assinala Joseph Love (1975, p. 17).

Ainda segundo Love, espelhando-se em seus vizinhos argentinos, embora de forma mais modesta, os sulinos do Brasil inovaram em tecnologias no cuidado da terra e do gado. Desse modo, surgiram as cercas de arame, mais tarde, arame farpado, ocorrendo as primeiras demarcações de fronteiras, naquelas pradarias, a partir de 1870 (LOVE, 1975. p. 17).

Nesse sentido, podemos salientar a contemporaneidade do protagonista de um *Castelo no Pampa*, quando resolve demarcar suas terras.

Conforme nos lembra Freitas (1996, p. 10), a apreensão dos animais para o povoamento das fazendas era realizada em "arreadas ou vacarias", constituindo-se, estas, também em "operações destinadas à extração de couro e outros subprodutos do boi" e, por isso, "exigiam pesado e arriscado trabalho". Para essa tarefa, que carecia de muito maior cuidado, porque o gado devia ser capturado vivo, era selecionado, para executá-la, o homem errante do pampa, o "gaúcho" ou gaudério, por não representar perda de capital, em caso de grande risco. Homem livre, de origem desconhecida, nômade, na busca de trabalho, criou hábitos indisciplinados, forjando para si o conceito de vagabundo, imagem que se solidificou, tornando-se paradigmática do campeiro. No entanto, este homem, recupera aspectos da vida pampiana, também no que concerne à ocupação das terras e redefine uma nova organização do campo. Assim, quando as terras "daquele extraviado colono" foram vendidas por seu filho, rompe-se o elo com o passado, acenando para um futuro promissor.

[Bento Maria] Sentiu um cansaço imobilizador, receptivo a qualquer novidade. Esta chegou sob a forma de um desconhecido que o procurava. Já se erguia do cepo onde estivera sentado quando viu um homem que, apeando, apresentou-se como João Felício Borges da Fonseca e Menezes. (...) foi assim, ao lado da figueira e sem maiores preâmbulos, que se ofereceu para comprar a estância com todas as benfeitorias. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 23-4)

A modificação da estrutura do pampa com fazendas e estâncias, dissipa a imagem pejorativa daquele que vagava sem rumo no despovoado dos campos, alterando-se semanticamente: gaúcho, para representar o peão e o guerreiro que, trabalhando para um só

patrão, pode tanto exercer atividades pastoris, como defender o território (MEYER,1960, p. 20). Este último aspecto nobilitou o gaúcho numa perspectiva heróica, uma vez que participava das guerras, junto com o senhor da estância.

Mas nem sempre essa realidade teve um cunho glorioso. A passagem de uma época despovoada, de fronteiras livres no Rio Grande do Sul não se fez de forma harmônica e pacífica. As grandes extensões de terra, que constituem a província sulina, provocaram a cobiça dos países vizinhos, gerando graves hostilidades de fronteiras. Essas tensões territoriais, que aconteciam tanto do lado rio-grandense como dos vizinhos platinos, faziam parte do desbravamento das terras e retardavam o desenvolvimento.

A busca de soluções quase sempre resultou em conflitos armados, cujos inícios, muitas vezes, eram movidos por rompantes viris, heróicos para, paulatinamente, tornarem-se desgastados devido à imprevisibilidade de seu término satisfatório, como registra o narrador em *Pedra da Memória* “(...) os coronéis que hoje percorrem os campos têm no cansaço das tropas e na falta de armamentos os principais motivos para desejarem o fim das hostilidades” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.408). O romance fixa, pois, a época em que as lutas por território ou por questões políticas são parte da vida do homem do campo, causando grande movimentação de contingentes, não só na zona fronteira do Rio Grande do Sul, como no interior.

### 3.2 A Configuração do Espaço

No universo imaginário de *Um Castelo no Pampa* tudo se modifica a partir da compra da estância por João Felício Borges da Fonseca e Menezes, novo proprietário que dá a identidade ao lugar. Com ele, funda-se uma estirpe e, a partir de então, a visão do mundo pampeiro vincula-se ao melhor aproveitamento da terra e, por extensão, à forma de vida das pessoas que passaram a habitar o lugar.

João Felício, ao ver que as carretas do antigo dono se afastavam, suspirou de contentamento pela concretização do negócio. E, já proprietário, ultrapassou solenemente os umbrais da sede da estância, pendurando o relho na encosta de uma cadeira. Iniciava-se ali – e ele não viveria o bastante para saber disso – uma dinastia secular.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 25)

João Felício Borges da Fonseca e Menezes, satisfeito com a aquisição da estância “desde logo santificou e nobilitou a rústica morada de Bento Maria, batizando-a de São Felício (...)”.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 46)

Foi aproveitando o momento, depois da Revolução Farroupilha, que João Felício viera para o sul e se estabelecera nos arredores de Pelotas. Em regiões de pradarias desenvolve outra atividade relacionada à criação de gado: as charqueadas, lugar onde fazia o charque. De família do Alentejo, fizera fortuna “em meio ao fedor do sebo e da carne salgada posta a secar em varais tão longos e alinhados que mais pareciam exércitos em parada” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 46-7). Após a compra da estância,

(...) João Felício dividia seu tempo entre a charqueação e a estância, num vaivém rendoso, um tanto alheio à guerra do Prata. Da venda do charque tirava os lucros para a compra de mais gado destinado à estância; a estância, por sua vez, fornecia a carne para salgar”.(ASSIS BRASIL, 1992, p.48-9)

Ao configurar-se o pampa, naqueles remotos tempos, “as atividades pastoris dominam em toda a parte (...)” (LOVE, 1975, p. 6) do Rio Grande do Sul, embora o solo seja propício à agricultura. Desse modo, a criação de animais, soltos em grandes extensões de campo, proporcionou o desenvolvimento de uma economia com base na produção da carne-seca e salgada, conhecida pelo nome de charque. Essa atividade demandava um grande envolvimento que o narrador, em *Perversas Famílias*, retrata com muita propriedade, no trabalho daquele primeiro colono: "(...) o trabalho brutal com a criação de gado e tudo o que isso significava: parar rodeios, carnear, separar o sebo para o sabão, fazer charque, marcar as ancas dos eqüinos e bovinos, castrar, pôr remédios nas bicheiras, (...)". (ASSIS BRASIL, 1992, p. 21)

Na História social e política do Rio Grande do Sul, repercute o modo como foi demarcado o território. Nesse sentido, o campo, aliado na constituição de valores humanos, favoreceu a composição da identidade do homem rio-grandense. Visto como destemido, esse homem, acostumado nas lides campeiras, usava o cavalo como instrumento de trabalho na captura do boi, com “técnica de amansamento e governo do cavalo” herdadas dos índios charruas e minuanos (FREITAS, 1996, p. 16).

Mais tarde, no sul da Província do Rio Grande, iniciava-se o cultivo da terra, muitas vezes, concomitante à atividade agrária. Esta mantinha o interesse dos estancieiros pela produção de charque, na mira dos fins lucrativos que a atividade envolvia.

Com o advento da industrialização, ainda perseverava uma rudimentar agricultura e o Estado permanecia envolvido em conflitos políticos.

Passado, presente e futuro entrecruzando-se traçam com imprecisão os limites temporais na narrativa de *Um Castelo no Pampa*. Lado a lado, nessa a/temporalidade, os vestígios materiais que evidenciam as circunstâncias de um passado são detectados em *Pedra da Memória*. Para isso contribui o narrador que, anos depois da aquisição da estância, revela o pensamento de Olímpio, filho de João Felício: destruir a casa que havia sido construída por seu pai – “Algo, porém, fica incomodando, em meio à visão paradisíaca: aquela feia mancha na paisagem, aquela casa bárbara. Como se os antepassados, na sua ética brutal, estivessem a vigiá-lo. Volta decidido a destruí-la” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 22). Olímpio, eliminando os resquícios do passado, renega o próprio passado que chama de bárbaro. O gesto e a afirmativa constituem uma das antíteses que permeia a obra: civilização e barbárie. Esse binômio move-se na invisibilidade, como uma oposição que, ao longo da narrativa, apresenta-se, principalmente, na *performance* do protagonista frente à sua vida: edifica sua existência no pampa, mas porta-se como um civilizado, o que, para Olímpio, é sinônimo de europeu. O narrador nos mostra a dicotomia de sua atuação:

(...) Sou um homem rústico, sou um gaúcho.

(...)

Assim é que, numa certa manhã, encontramos Olímpio, de fraque e cartola, empunhando um malhete novo. Sob o olhar do arquiteto, de operários, peões e empregadas, ele caminha até a frente da casa e, suspendendo a respiração, bate com energia na parede colonial, fazendo cair um pouco de calça. Recolhe o pó entre as palmas das mãos enluvadas (...). (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 22-3)

A releitura do já vivido nas relações políticas, sociais e religiosas, chega ao leitor por certos dados e minúcias, muitas vezes irônicas, que possibilitam interligar os eventos à sua época. Assim, quando em *Perversas Famílias*, o narrador remete à ideação do castelo por João Felício, descrevendo o mesmo (ASSIS BRASIL, 1992, p. 78), com detalhes, recupera,

de certo modo, o efeito do real<sup>24</sup> (BARTHES, 2004, p. 182-3). A descrição dessas pequenas imagens cotidianas pode ser vista como desdobramentos da realidade, dando autenticidade ao narrado.

O processo narrativo acontece de tal forma que as informações chegam ao leitor como um encadeamento de situações, em que o dado mítico encontra-se vinculado à história. Percebemos que João Felício ao idealizar o castelo em uma região pampeira, bem como denominar o filho com nome mitológico, procura relacionar um tempo glorioso à sua vida.

João Felício, no entanto, imobilizado por um acidente no local em que eram levantados os alicerces do castelo, delega a Olímpio a concretização de seu projeto. Este realiza o sonho paterno sob nova perspectiva, conforme diz ao Bispo D. Felício, em uma tarde em que visitavam as ruínas do Castelo: “(...) se um dia eu terminar esta obra, darei o nome de Castelo da Liberdade. Aqui todos desfrutarão dos bens do Elíseo”<sup>25</sup>. O narrador observa ainda que “Olímpio espantava, com esses ditos grandiloqüentes. Seu rosto de limpidez grega tinha ressaibos de pintura épica” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 266).

Se a idealização paterna ao projetar o castelo, conforme o narrador, foi “um preito de amor” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 76) à esposa, o que move Olímpio é a sua visão de futuro. A idéia de um castelo contrastando com o pampa, árido e selvagem, por analogia alude a um momento fundacional: a civilização.

Ao entardecer, foi ver mais de perto os alicerces e as meias-paredes do Castelo da Liberdade. As ervas, tomando conta de modo vertiginoso das pedras, não disfarçavam a amplidão e a dignidade que João Felício quisera dar à sua futura morada campestre. Como os riscos extraviaram-se entre os papéis do espólio, a fantasia de Olímpio via ali as generosas salas, (...). Os fundamentos (...) poderiam suportar (...) vários andares da verdadeira nobreza, a do espírito.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 64)

Vemos, então, que em *Um Castelo no Pampa*, há dois momentos fundantes: o da civilização, representada pela construção do Castelo e outro, do início dos tempos no pampa.

<sup>24</sup> Em *O Rumor da língua*, para causar “O efeito do real”, Barthes fala que “mesmo que não sejam numerosos os ‘pormenores inúteis’ parecem, pois, inevitáveis (...)”. (BARTHES, 2004, p. 182-3).

<sup>25</sup> Aqui o narrador alude ao Castelo como um lugar de delícias, bem-aventurança, remetendo à Mitologia Clássica, referindo-se “à morada dos heróis e justos após a morte”.(FERREIRA, 1986, p. 627)

Na narrativa, identifica-se o mítico pelas imagens de um universo que, paulatinamente, se ordena. Como já observamos, em vários momentos, o narrador, preenchendo limites, concomitante à formação do espaço geográfico, antecipa a história que nega o mito. Esse movimento transparece nas manifestações do narrador, que focaliza Olímpio protagonizando a ação, remetendo a um passado lendário ou projetando o futuro. Assim, vamos encontrá-lo demarcando o terreno em que pretende plantar milho. Sua larga visão de mundo, bem como sua cultura é assinalada pelas intertextualidades dos dados trazidos pelo narrador.

(...) assim formaram um quadrilátero compridíssimo, num plano do campo, abocanhando um pedaço perigoso das terras de São Felício e onde, meio século depois, correriam as rodas dos aeroplanos que chegavam à estância trazendo fervorosos correligionários à busca de soluções para os graves problemas políticos da Nação brasileira. Depois Olímpio veio para o meio do quadrilátero, pernas abertas, o olhar vagando em volta, seguro de sua condição de iniciador de uma cultura revolucionária e de homem-símbolo da renovação econômica. O terreno, delimitado, era um reviver de uma era, muito antiga, feita à lâmina de um arado conduzido pelo mitólogo Rômulo. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 61-2)

Presente, passado e futuro, em seus diferentes enfoques, estão reunidos no fragmento acima. O narrador, sem abrir mão da civilização, salientando a concepção de mundo do protagonista, refere ao mito de fundação que, nesse caso, é da modernidade e, ao mesmo tempo, chama a atenção para ancestralidade do ato demarcatório. O mito, dessa maneira, fica como referência remota, envolto em camadas superpostas de futuro.

## 4 O CASTELO

A História só se escreve uma vez, e não podemos ficar à margem, sob pena de sermos um dia levados a prestar contas de nossa pusilanimidade.<sup>26</sup>  
(ASSIS BRASIL, 1992, p. 113)

Demarcado o lugar, o Castelo é construído. As fronteiras textuais tornam-se verdades atestadas pela força dos fatos. A partir de então, a literatura, redesenhando o contexto histórico de uma época, recria esse espaço temporal e geográfico.

Nesse sentido, remetemos aos termos veracidade e ficcionalidade, presentes na atualidade literária, em questões que refletem a ligação entre História e Literatura. O primeiro, relacionado com o que é passível de ser tomado como verdade, e o segundo, instaurado pela imaginação, uma vez que esta não está presa à verdade.

Conforme Linda Hutcheon, o romance pós-moderno (1991, pp.120-1) problematiza a História, salientando que a mesma está “vinculada àquele conjunto de pressupostos culturais e sociais contestados que também condicionam nossas noções sobre a arte e a teoria atuais” e, “que pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente”. Ainda segundo a autora, “o que caracteriza o pós-modernismo na ficção seria aquilo que chamo de ‘metaficção historiográfica’”(HUTCHEON, 1991, p. 11). Ao utilizar essa forma narrativa, em sua obra *Um Castelo no Pampa*, o autor L. A. Assis Brasil dessacraliza os eventos e personagens históricos rio-grandenses e brasileiros.

Hutcheon salienta, também, a preocupação de teóricos como Hayden White, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Paul Veyne, Louis Mink, Edward Said, entre outros, “a respeito do discurso histórico e sua relação com o literário”, dizendo que as questões levantadas por esses autores, são as mesmas assinaladas pela metaficção historiográfica:

---

<sup>26</sup> Personagem Cância Barbosa, ainda jovem, e futuro amigo de Olímpio, ansioso pelo término da Monarquia, congrega seus conterrâneos para a formação de um clube republicano em Pelotas.

(...) questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como certeza. (Hutcheon, 1991, p. 14)

Observamos que os estudos sobre a relação da História com a Literatura concentram-se em aspectos que buscam aproximar essas duas áreas, mais do que distanciá-las. Nesse sentido, as leituras críticas se concentram “mais naquilo que as duas formas têm em comum, do que em suas diferenças”(HUTCHEON, 1991, p. 141). A verossimilhança é o que proporciona à obra seu elemento de força, no lugar da verdade objetiva. Por isso,

as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas (...) e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.(HUTCHEON, 1991, p. 141)

A partir desses pressupostos, indagamos sobre a arquitetura de *Um Castelo no Pampa*, levando-se em consideração que a obra remete a registros no tempo. Ao cruzar esses dados com a criação literária, podemos verificar a dimensão da História na mesma e, também, o quanto, através da arte, a História se presentifica<sup>27</sup> (WHITE, 1995, p. 100). Para isso, queremos determinar os influxos históricos assimilados pelo autor na elaboração da obra, uma vez que essas fronteiras interdisciplinares deslocam-se, no texto em estudo, de forma arbitrária, configurando um painel irônico da História do Rio Grande do Sul e do Brasil. Faz parte, de maneira subliminar, nesse plano de representação literária, o binômio: barbárie e civilização, bem como a afirmação do poder nas relações humanas e políticas, uma vez que o Castelo representa, de forma explícita, a civilização e o poder, em contraste com o seu entorno. Ao colocar, lado a lado, duas situações, o autor automaticamente as coteja, fazendo ressaltar as oposições, tanto do elemento humano, como da geografia ainda em estado puro.

A análise nos remete à concepção bakhtiniana, pois mostra a montagem do texto como um enorme mosaico, de construção caleidoscópica e polifônica, em que o leitor é continuamente provocado, não só por sua temática, mas, principalmente pelo jogo instigante

---

<sup>27</sup> White diz que Hegel tomou como exemplo “da poetização de um fato o dístico, registrado por Heródoto, em que os gregos homenagearam a memória dos chacinados na Batalha das Termópilas, um acontecimento histórico”. Diz White que “o principal interesse do dístico, é a ‘composição de uma inscrição que comunica à vida contemporânea e à posteridade o fato histórico, e está ali exclusivamente para fazê-lo’.

de intertextualidades e, mesmo intratextualidades, como já foi mencionado. Não estamos especulando a verdade do fato como se fosse dogma, mas a possibilidade de observar sua estrutura, refletindo a percepção crítica que atravessa a obra. Nesse sentido, vem ao encontro do que nos fala o pós-moderno, uma vez que o texto se constrói numa zona de ruptura, onde padrões tradicionais são ultrapassados, surpreendendo o leitor com uma nova forma de tecido literário. É então aí que se delinea a inovação do escritor, de que já falamos. Sua narrativa abre-se para “mostrar esse direito e esse avesso, em representar um interdiscurso e, portanto, em simular o modo de funcionamento real da linguagem”(FIORIN, 1997, p. 232). Também podemos dizer que o romance de L.A. Assis Brasil encontra ressonância nas palavras de Marthe Robert quando este fala a respeito do que é um romance:

se distingue de todos los otros géneros literarios, y quizá de todas las otras artes, por su aptitud no ya para reproducir la realidad, como siempre se dio por supuesto, sino para resolver la vida con la intención de recrear incesantemente nuevas condiciones y redistribuir sus elementos.(ROBERT, 1973, p. 33)

É ainda Robert que nos mostra o distanciamento entre o texto em estudo e o romance tradicional:

(...) la diferencia del género tradicional, cuya regularidad es tal que no sólo queda sujeto a prescripciones y proscripciones, sino que en ellas consiste, la novela no tiene reglas ni freno; está abierta a todas las posibilidades y, en cierto modo, es indefinida por todos los lados. (ROBERT, 1973, p 16)

De acordo com o historiador Stephen Bann, a história “não reconta o que realmente não aconteceu”(BANN, 1994, p. 91). Por outro lado, como já foi dito, desde Aristóteles, a narrativa artística movimenta-se sob o que poderia acontecer. Isso nos leva a dizer que, a arte, ao extrair os fatos da moldura genérica da História, particulariza-os e envolve-os na densidade humana, característica de uma abordagem estética. Em *Um Castelo no Pampa*, o próprio texto, no entanto, desfigura o particular, causando o estranhamento no leitor<sup>28</sup> (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 183; p. 334). Assim, uma das funções do particular na arte que é tornar os leitores partícipes das alegrias e tensões que fizeram a História, não é assegurada, pois a narrativa já traz em si o germe do desconforto. Aqui, lembramos Barthes, quando fala na

---

<sup>28</sup> Fatos históricos são resgatados como farsas. Por exemplo, o relato da morte de Getúlio Vargas por um enxame de abelhas e a resistência à derrubada de Jango – João Goulart – por Páris, no Castelo.

atopia do texto que “toma e comunica a seu leitor um estado bizarro: ao mesmo tempo excluído e pacífico” (BARTHES, 1993, p. 41).

O romance de L.A. Assis Brasil, exibindo fatos e personagens da História do Rio Grande do Sul, dá origem à outra realidade, enfatizando a pequenez do interesse dos nossos grandes vultos e possibilitando, pela fala dos narradores, re-significar, na narrativa, os acontecimentos políticos gestados no Rio Grande do Sul. Assim, sob a atuação dos narradores, a vida que já foi vivida é revivida na recriação artística, porém sob a égide da desmitificação do épico na História rio-grandense.

Seja qual for o modo que transitamos na narrativa, em *Um Castelo no Pampa* sempre será possível obter uma interface com a História rio-grandense ou brasileira, pois o autor organiza seu texto fazendo um contraponto entre a vida das personagens e os fatos históricos.

O protagonista delinea-se como personagem histórica que influenciou e teve papel de destaque na política do Rio Grande do Sul e do Brasil, no final da Monarquia e ascensão da República. O autor insiste que Olímpio é Joaquim Francisco de Assis Brasil, ao impor à personagem dados biográficos do proprietário do Castelo de Pedras Altas. Na vida de ambos, em especial, está o castelo de Pedras Altas, com toda sua potencialidade simbólica.

A grande novidade, o grande espanto, o verdadeiro delírio, era um castelo republicano, erguido em meio ao pampa gaúcho, de duas torres e ameias, que se avistava ao longe como uma sombra medieval (...).(ASSIS BRASIL, 1992, p. 9).

(...)

Não tendo deixado livro de memórias, Assis Brasil manteve um diário, durante os anos em que se dedicou à construção do castelo e da Granja de Pedras Altas, (...).(REVERBEL, 1996, p. 88) .

A partir dessas considerações, alguns pontos começam a se revelar mais pertinentes, no que diz respeito às relações dentro da obra. A narrativa, encenada no entrelaçamento de reminiscências, revela muitas vezes o final de acontecimentos, embora não propicie intuir a gênese ou o desenvolvimento dos mesmos.

De fato, na análise da obra não podemos esquecer da característica tentacular dos narradores que oportuniza sermos ouvintes de histórias particulares e de acontecimentos políticos, realçando aquilo que mais lhes pareça importante. A obra se organiza, paulatinamente, em cada narrador, certificada pelos detalhes, pelas pequenas informações à margem, reforçando a verossimilhança. E o autor, usando o *flash back*<sup>29</sup>, como fosse câmara cinematográfica, assinala o crescimento e declínio da sociedade da época.

#### 4.1 A História que se faz

Retornando à narrativa, mais precisamente a *Perversas Famílias*, encontramos ao redor de 1880, um grupo de jovens gaúchos, com tendência republicana, estudantes na Faculdade de Direito de São Paulo, exercendo liderança política no meio estudantil. A narrativa nos permite acompanhar Olímpio, Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, sendo os dois últimos personagens históricos.

Esses estudantes, em busca da concretização dos ideais republicanos, “dos quais o futuro Doutor [Olímpio] é o líder incontestado e precocemente perpétuo”(ASSIS BRASIL, 1992, p. 151), fundam um pequeno jornal *A República*, na faculdade.

Olímpio, envolvendo-se na criação do jornal, implanta sua própria característica, cuidando até mesmo da biblioteca, onde aparecem livros “escolhidos a dedo; todos em francês, a língua oficial da democracia” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 152). São essas intervenções do narrador que possibilitam ouvir as distintas falas que interagem no romance. A autêntica significação encontra-se, precisamente, na dialógica ruptura que o autor promove entre o texto histórico e o ficcional.

Esse procedimento, que reconstitui pela memória um contexto singular, liga o passado a esse mundo imaginário. Entretanto, instaurado pela ficcionalidade, o diálogo se corrompe ao olhar para sua origem. O texto ficcional apropria-se da verdade histórica, desvirtuando seus acontecimentos, mas a atualizando criticamente. Desse modo, “o texto escuta as vozes da

---

<sup>29</sup> Esse recurso técnico-estilístico da retrospectiva é empregado em todo o romance. A ordem dos capítulos não corresponde à ordem dos acontecimentos. Em cada volume da obra, a narração acontece fora de cronologia, ao gosto dos narradores, mas sem fugir do plano autoral.

História não como uma unidade, mas como um jogo de confrontações” (CARVALHAL, 1992, p. 48). É esse jogo que, em muitos momentos, serve de ótica para o narrador, como podemos verificar nos fragmentos abaixo:

Já não sabemos ao certo se a idéia do jornal veio antes ou depois da fundação do Clube Republicano, o fato é que, num dado momento, Clube e jornal existiram ao mesmo tempo, e pertenciam ao mesmo grupo e compartilhavam a mesma casa alugada nas proximidades da Rua Direita.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 151)

(...)

Em 1879, Joaquim Francisco de Assis Brasil, “com o grupo gaúcho da Faculdade de Direito de São Paulo, funda o Clube Vinte de Setembro e o periódico *Evolução*, engajando-se a fundo na pregação republicana”. (REVERBEL, 1996, p. 19)

Ademais, o resgate do vivido vem permeado com um realismo semanticamente corrosivo, muitas vezes sob o invólucro da ironia. Nesse sentido, encontramos Olímpio com seu criado Raymond, viajando, pela primeira vez, ao Rio de Janeiro.

Sacolejante em seu char-à-bancs, tendo junto de si o criado Raymond, (...) – Olímpio vê pela primeira vez a Corte, gloriosa em sua decadente aristocracia, soberba no arremedo de um poder que pouco a pouco se esvai nas mãos de um monarca erudito e fraco.(...) De resto, impressiona-se pela pouca higiene das ruas forradas de merda e mijó, e mais: pela constatação de uma secular dependência para com uma nobreza falida, cujos restos estão em alguns solares brasonados e estropiadas caleches pilotadas por lacaios com libré abrindo nas costuras. (ASSIS BRASIL, 1992, pp. 189-190)

Aqui, o narrador faz questão de situar o hotel em que Olímpio se hospeda, pois a rua do Ouvidor “se revelou, à passagem, a mais aproveitável de todas, exibindo belas lojas de mercadorias francesas, mulheres de chapéus empenachados e senhores de bengala” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 190). Embora o narrador ainda mencione o cenário “um pouco frívolo para um gaúcho”, justifica dizendo que “é por ali que tudo passará, quando a República for uma realidade” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 190)<sup>30</sup>.

Essa viagem de Olímpio mostra-se como um périplo diplomático, pois, segundo o narrador, ele visita não só Quintino Bocaiúva, tendo antes o cuidado de lhe enviar seu último livro, *República Liberal*, como também procura “o Senador de sua terra, um parlamentar

---

<sup>30</sup> As referências deste parágrafo estão na mesma página.

liberal-monárquico, tribuno esmagador e cheio de truques, fazedor de ministérios, o chamado *Rei do Rio Grande*, (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 190).

A atitude de Olímpio, ao visitar o correligionário, demonstra seu envolvimento nas questões políticas, pois pensa que é melhor “tê-lo como adversário do que como inimigo” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 190), afirmando que o visita “por dever de civilidade com um conterrâneo”, o que é bem visto pelo Senador que lhe diz: “todo o gaúcho é lhano de trato, um gentleman de bombachas e espora”. E completa: “São essas virtudes que constituem o substrato da nossa alma” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 191).

É interessante observar também que, nos acontecimentos pertinentes ao final da monarquia e no alvorecer da república, é Olímpio quem deles participa. Ainda estudante de Direito, assistindo a uma tarde de competições no Hipódromo, sua audaciosa postura fica por conta da extroversão da juventude. Não medindo as conseqüências de suas palavras, menciona que aqueles cavalos indóceis, que “disputariam ao Grande Prêmio (...) representavam bem a impaciência dos autênticos republicanos para destronarem Sua Majestade” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 27).

Talvez, aqui, o narrador faça do protagonista, ao retratar sua atitude, o porta-voz das idéias que, historicamente, deveriam estar preocupando os brasileiros naquele momento. Olímpio, ao falar, manifesta a sua expectativa de mudança em relação à situação política brasileira e, ao generalizá-la, focaliza o desconforto de muitos, gerado pela continuação da monarquia.

A propósito dessa tendência republicana, Guilhermino César lembra-nos, em sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul* (1956), “que os sentimentos republicanos do gaúcho vêm de longe; tiveram aplicação prática em plena vigência do Império, com a República Piratini” (CÉSAR, 1956, p. 343). César ainda diz que esse fervor para o combate “permaneceu no substrato coletivo, não sendo estranha à paixão republicana (...)”.

Com efeito, o nível histórico habilmente confundido na fala ou nas atitudes do protagonista, o qual exerce forte liderança nos meios por onde circula, bem como a ampla visão de Júlio de Castilhos, convertem-nos em expoentes da situação política. Assim, tornam-

se reconhecidos, por parte dos sul-rio-grandenses, como capazes de promover as mudanças necessárias que o momento exigia.

Olímpio, ao dizer que “os tempos são outros, hoje não basta ser estancieiro”, alude à necessidade de um aprimoramento intelectual e uma visão de mundo mais ampla, que direcione a um investimento diversificado para melhor aproveitar o solo. Com isso atesta sua intenção na vida pública, pois para ele, os “homens ignorantes que mandavam ou desmandavam ao sabor do improviso” não têm mais lugar. Essas reflexões, gestadas nos debates sobre a república, ainda nos bancos da Faculdade de Direito, em São Paulo, revelam o amadurecimento do ideal republicano. Concluindo ele diz que “a administração da Província não pode prescindir dos homens da terra, mas eles devem ser sábios. Estarão à frente dos outros, quando for proclamada a República” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 312).

Olímpio, ele próprio descendente de estancieiro e possuindo também seu quinhão de herança, mesmo assim, sugere uma mudança nos padrões da política, até então exercida na Província e que também afeta os padrões do campo. Idéias inovadoras que já vêm de longa data.

Na obra em estudo sempre é possível verificar o contexto histórico imbricado ao caráter ficcional do texto. O escritor L.A. Assis Brasil aproveita-se de fatos corriqueiros, bem como de registros no tempo para tecer sua narrativa.

Os rumos da política rio-grandense fazem com que Olímpio e Silveira Martins se encontrem, mais vezes, pois “(...) o *Rei do Rio Grande* ao embalo de uma ascensão dos liberais ao poder central, foi nomeado Presidente da Província<sup>31</sup>, e já está vindo para assumir o cargo em Porto Alegre (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 393). Apesar de o fato causar grande desconforto e irritação no protagonista, pois precisa “encarar de frente aquele puto do Senador”(ASSIS BRASIL, 1992, p. 393), o episódio acaba por tornar-se aglutinador, uma vez que os descontentes com a monarquia, aderem aos republicanos. Desse modo, “a aparente má notícia, resulta em algo positivo: os conservadores gaúchos, (...), voltam-se para os republicanos (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 393), embora Olímpio, reassumindo na

---

<sup>31</sup> Gaspar Silveira Martins foi nomeado presidente da Província do Rio Grande do Sul em 12 de julho de 1889. (ORICO, 1935, p. 260).

Assembléia Provincial, mantenha postura contrária ao fato: “e agora nos mandam um novo tirano<sup>32</sup>, um áulico do poder decadente da Coroa, a qual pretende manter-se graças ao engodo, graças à mentira e à perseguição de funcionários” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 393).

No romance de L. A. Assis Brasil, a figura do estadista Silveira Martins, salientada em seu lado monarquista, vem de encontro aos ideais republicanos de Olímpio. A estrada de ferro, cuja construção teve o impulso do Senador, oportuniza mais uma discórdia entre os dois antagonistas<sup>33</sup>:

(...) passa por Pelotas: e ali constata a poderosa mão do Rei do Rio Grande. Está por ser inaugurada a via férrea entre Pelotas e a cidade do coração do Senador. A estação, brilhante de nova, recebe a visitação constante dos cidadãos. Agora tudo se esclarece...aquilo que falavam nos cochichos...um mimo para Bagé, sim senhor. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 347)

O teor histórico do parágrafo acima permite o diálogo ficcionalizado entre o *Rei do Rio Grande* e Olímpio, em *Perversas Famílias*. Este contesta seu interlocutor, ao dizer que “a Monarquia opõe-se ao liberalismo, assim como se opõe ao Estado Federado, assim como se opõe aos direitos individuais”, pois para o protagonista “a Monarquia é, por essência, despótica, centralizadora e com larga intervenção na vida dos cidadãos” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 192). Ademais desse posicionamento antimonarquista, Olímpio, ao ouvir o *Rei do Rio Grande* observar que suas idéias republicanas não coadunam com a tradição de sua família, defende-se, contestando: “as famílias distintas é que entravam o progresso dos povos em direção à Liberdade. Presas ao passado, não reconhecem a mudança dos tempos. E nós, gaúchos, somos generosos demais com o passado” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 194).

Aqui, a lembrança da visão de generosidade para com o passado, corrobora com o que é apregoado em relação à História rio-grandense, sempre laudatória dos acontecimentos.

---

<sup>32</sup> O Senador a quem Olímpio se refere e na obra é denominado por *O Rei do Rio Grande*, é Gaspar Silveira Martins, estadista imperial, nascido no Uruguai e que proporcionou grandes melhorias na Província, como a criação da estrada de ferro que ligava Pelotas a Bagé.

<sup>33</sup> Cf. Carlos Reverbel: “A principal liderança política no Rio Grande do Sul, ao apagar as luzes da monarquia, era exercida em estilo grandiloquente por Silveira Martins, figura lendária e cada vez mais fascinante. Seu carisma seduzia até os adversários, mesmo sem absorvê-los, como em relação ao jovem Deputado Assis Brasil, o primeiro republicano eleito para a Assembléia Provincial do Rio Grande do Sul. (...) Ali me defrontei com o maior atleta da tribuna que jamais conheci, dentro ou fora do Brasil – Silveira Martins – o homem em quem a natureza depositou mais integralmente todos os dons da divina arte da eloquência (...). (...) Assis Brasil foi adversário de Silveira Martins a vida toda, tanto nos estertores da monarquia, como nos primórdios da era republicana”. (REVERBEL, 1996, p. 32).

Percebemos, nas palavras de Olímpio, uma alusão negativa a esse posicionamento forjado, nostálgico e, de certa forma, construído, da imagem de um Rio Grande de heróis. Suas palavras recusam encobrir a situação de insatisfação em que se encontrava o Rio Grande e, por extensão o Brasil. Manifesta também a discordância quanto ao poder que se concentrava em mãos de senhores de terra e, conseqüentemente, mantinham o poder em relação aos seus escravos. Por isso, a fala de Olímpio, além de provocar, pode ser vista como denúncia.

Na última frase, em que o protagonista retoma a questão da generosidade do povo gaúcho para reconhecer as distorções ocultadas por um discurso oficial e de louvor histórico, reafirma-se a ironia do autor, pois toda a obra *Um Castelo no Pampa* vem comprovando esse aspecto irreverente da construção da História rio-grandense.

Olímpio continua revelando-se como tradutor do descontentamento geral e, ao analisar a relação da Província com a monarquia, assinala que esta não dá a devida atenção às necessidades dos rio-grandenses e, muito menos às do país. Olímpio diz que o governo monárquico “ignora nossas dificuldades de mandar para cima os nossos nobres e indispensáveis produtos, não provê as vias férreas, deixa a barra do Rio Grande obstruída ao trânsito de navios” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 344).

São questões como essas que demonstram o trabalho de seleção do autor. Sua percepção faz dos narradores de *Um Castelo no Pampa*, vozes diluídas ao longo da narrativa e afinadas com a face não estereotipada da História.

Admitindo-se o romance como um campo híbrido, em que informações se cruzam, podemos ver nos textos em estudo, que a relação com a História, se, de um lado, pode servir de moldura delimitadora, de outro, permite à literatura assinalar seu rompimento com as postulações dos registros. É também nesse sentido que os textos de L. A. Assis Brasil podem ser lidos: diálogo e ruptura, em que, simultaneamente, ressoam passado e presente, expandindo-se nas fronteiras discursivas.

As palavras do protagonista, quando se torna candidato a uma cadeira na Assembléia Provincial, parecem conter uma conotação dissimulada: “– Se é para o bem da nação brasileira, estou pronto ao sacrifício (...)”.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 114). Desta vez, a fala do

protagonista, que lembra o pronunciamento de D. Pedro I, remete à História colonial e monárquica<sup>34</sup> brasileiras, e esconde uma intencional intertextualidade. O pronunciamento de Olímpio encoberta, no jogo literário, a leitura desmistificadora daquele acontecimento do passado, como também faz um paralelo com a visão do protagonista e o momento que este vivenciava. Olímpio, embora seja aclamado pelos que o rodeavam, não impede a impressão de falsa seriedade que transmite e que seu narrador deixa transparecer, pela constatação da ironia em suas palavras. O passado é, nesse episódio, reavaliado sob forma crítica em que está explicitada a ironia.

Não obstante o que o narrador possa nos ter revelado, o fato é que, o compromisso de Olímpio de candidatar-se à Assembléia Provincial em 1884, pelo Partido Republicano, tem conseqüências favoráveis, pois é criado o “ramo provincial do Partido Republicano” que passa a ser chamado de partido “Republicano Rio-Grandense” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 115), propiciando a divulgação das idéias republicanas.

Nessa época, as muitas intervenções do narrador revelam um Olímpio que ainda não confia em seus correligionários políticos. Olha para todos com certo cepticismo, como a esperar que o façam acreditar no que dizem. Eis o narrador:

Câncio Barbosa fez a saudação, vinham desagrar a afronta sofrida e deixar clara sua solidariedade ‘ao novo membro do clube republicano’. Olímpio olhou para os poetas em volta, não eram assim tão desprezíveis. Um deles até parecia respeitável, a casaca bem cortada, um ar magistral; talvez houvesse lido Stuart Mill. ”.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 112)

Ao ser enfatizada a superioridade da personagem e sua deliberada descrença em relação aos que o cercavam, revela-se mais um de seus aspectos, dessa vez, mostrado pelo avesso. Olímpio, que se diz homem do campo, faz, no entanto, aguçada crítica aos da terra, observando, até mesmo, o modo como estão vestidos. Além disso, traz à tona, pela observação, que as leituras da época estavam voltadas a posicionamentos filosóficos<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Dom Pedro I teria proferido palavras semelhantes: “Se for para o bem de todos e a felicidade geral da nação, diga ao povo que fico”, quando resolve permanecer no Brasil. Este dia, registrado na História do Brasil, passou a chamar-se o “Dia do Fico”, em 09/01/1822. (FLORES, 1996. p. 220)

<sup>35</sup> Stuart Mill é considerado o maior filósofo inglês do século XIX (1806-1873). Seus ensaios relacionam-se às questões dos direitos individuais e responsabilidades da sociedade. (MILL, 2000).

Com efeito, despontava o Positivismo, do francês Augusto Comte, assim como, entre os ingleses, falava-se nas idéias de Spencer e de Stuart Mill, tendo essas ideologias encontrado adeptos tanto no Rio Grande do Sul, como no Brasil.

Por outro lado, o protagonista se sente fazendo parte da História, apesar de não se irmanar aos seus contemporâneos e aliados. Olímpio está sempre olhando os fatos de um nível acima dos acontecimentos, desautorizando o sentido épico que os políticos pretendem dar a cada ato e comportando-se como se fosse mais perspicaz que os demais.

Juntamente com Olímpio, o leitor não se envolve com as idas e vindas dos políticos gaúchos e percebe a ironia dos que fazem grandes discursos, e, no entanto, demonstram estreiteza de espírito, carecendo de magnanimidade, pois presos à mediocridade de seus atos.

Focalizando o narrador do protagonista, observamos que sua posição lhe concede autonomia na narrativa e que sua autoridade não chega a ser contestada, possuindo o livre trânsito para relatar, como um ser demiurgo, a vida de Olímpio. Revestido desse privilégio, o narrador influencia também a organização temporal da narração, utilizando-se dos tempos verbais de modo que possamos inferir o distanciamento temporal do narrado, geralmente, pretérito.

#### 4.2 A ideologia da República gaúcha e nacional

Augusto Comte, mentor do Positivismo, doutrina importada da França, pós Revolução Industrial inglesa, serviu de paradigma, na última década do século XIX, para filósofos como Stuart Mill, Spencer e Schaffle, entre outros. Estes, “arrimados no método científico aplicado por Comte ao estudo de todas as ciências, inclusive as sociais (...) ergueram a filosofia do direito (...)” (LINS, 1967, p. 169).

Embora conhecido por brasileiros que fizeram seus cursos na França, o Positivismo foi divulgado no Brasil através das cátedras nas faculdades de São Paulo<sup>36</sup> e Rio de Janeiro.

---

<sup>36</sup> “Refletem a influência positivista na Faculdade de São Paulo no último quartel do século passado, os jornais *A República*, *O Federalista*, *A Evolução* e *A Luta*, em que colaboram Júlio de Castilhos, Carvalho de Mendonça, Afonso Celso Júnior, Piza e Almeida, Borges de Medeiros, Vicente de Carvalho e Alberto Sales”. (LINS, 1967, p. 146)

Sendo concebido para os proletários, suas raízes remontam à época do empirismo absoluto de David Hume – 1711-1776 –, pois este percebia a experiência como matéria do conhecimento. Assim, o válido é fruto da experiência e não da simples especulação. Abre-se uma nova época no entendimento da vida.

Aspirava, Comte, a uma sociedade “como uma espécie de Nação-Estado corporativa, na qual os líderes da indústria assumiriam funções políticas de relevo” (BOSI, 1992, p. 274). Para Comte, o Estado estava acima dos interesses diversos dos governos, e os governantes deveriam ser estadistas tendo por objetivo apenas o bem comum.

O teológico, o metafísico e o positivo são os alicerces teóricos da nova doutrina, que constituem as normas do desenvolvimento e conhecimento humanos. A fase teológica traz o caráter divino ao entendimento da vida e da Natureza; na fase metafísica, são os conceitos abstratos que possibilitam interpretar o mundo e, na fase positiva, o ser humano expõe os fenômenos, fixando as relações semelhantes e sucessivas entre os mesmos.

Deixando de lado especulações teológicas e metafísicas, Comte apregoava o aprimoramento da sociedade com a superioridade do amor, opondo-se ao racionalismo e, para isso, organiza as ciências, apresentando o conhecimento de forma hierarquizada, em seis diferentes áreas: matemática, astronomia, física, química, biologia e sociologia.

Ao articular uma filosofia das ciências, da moral e da religião, o Positivismo modifica o pensamento de uma parte da elite intelectual do século XIX, e das primeiras décadas de XX, tanto na Europa, como no Brasil.

A grande aceitação do Positivismo, no Brasil, vem através do filtro republicano, pois, coincidentemente, na época em que fermenta a mudança de governo, também estão em ebulição as idéias positivistas. Estas deram substrato e apoio às transformações, pois muitos dos que fazem parte dos movimentos aderem ao Positivismo. Pode-se mencionar Benjamim Constant, Teixeira Mendes, Quintino Bocaiúva.

As palavras de Dr. Lycurgo Santos, líder republicano, são reveladoras do quanto a bandeira positivista influencia as diretrizes políticas no Brasil daquele momento:

E essa constituição da filosofia positiva, obtida por Comte mediante a sistematização de todos os conhecimentos humanos reais, pôs finalmente termo à luta milenária de antropomorfismo e da realidade, do subjetivismo e do objetivismo, que a história nos desenrola lentamente através dos séculos; e a todas as fantasias sublimes de um Platão e a todos os arroubos místicos de um Agostinho, sucedeu enfim o pleno reinado do realismo filosófico. (...) E digam o que quiserem: a filosofia positiva faz atualmente parte do ar que respiramos. (LINS, 1967, p. 163)

A atividade filosófica e científica, ensinada por Comte, visa a efetivação do conhecimento através da análise dos fatos verificados pela experiência.

Na Província sulina, o Positivismo encontra um solo fértil. A elite intelectual do Rio Grande do Sul, encabeçada por Júlio de Castilhos, tendo nomes como Demétrio Ribeiro, Joaquim José Felizardo Júnior, Juvenal Otaviano Miller, Raul Abbot, Farias Santos, Borges de Medeiros, dentre outros, adere às novas idéias (LINS, 1967, p. 187).

Júlio de Castilhos<sup>37</sup> mostra-se grande conhecedor e adepto do ideário comtista. Tendo lido *Discurso sobre o Espírito Positivo*, pretende implementar na política a filosofia do pensador. Usando de habilidade, direcionou a opinião pública “com seu espírito doutrinador veemente e sagaz. Fizeram-lhe coro os seus conterrâneos e contemporâneos da academia de São Paulo” (CÉSAR, 1956, p. 343).

O tipo de relato, que se pode chamar realista, característico da obra em estudo, imbrica dois discursos, ou seja, a natureza fictícia com aquela em que se baseia uma concepção de verdade acontecida. Assim, o interesse do leitor, volta-se não só para desvendar essa natureza, como também para reformular a visão do fato. Devido a essa aproximação, constatamos que, quanto mais verossímil for a narrativa literária, mais difícil torna-se distinguir o limiar da fronteira com o histórico.

Elucidativas, as palavras de White nos fazem refletir sobre a questão do realismo:

---

<sup>37</sup> Cf. Lins, “Castilhos seria a figura exponencial do movimento republicano no Rio Grande do Sul.(...) pertencia ele ao número dos que, na frase de Raul Pompéia, ‘tinham convicções ossificadas na espinha inflexível do caráter’. Professava uma filosofia. Tratou de conquistar para ela o apoio da massa partidária.” (LINS, 1967, p.188).

(...) a apreensão realista do mundo despertou o interesse da cultura européia do século XIX, que via o realismo não só como uma compreensão científica do mundo (embora alguns estudiosos a vissem dessa maneira), mas percebiam que o termo continha outras conotações que não a simples aplicação do “método científico” às questões “da história, da sociedade e da natureza humana”.(WHITE, 1995, p.59) Ser ‘realista’ significava não apenas ver as coisas com clareza, como elas realmente eram, mas também extrair dessa clara apreensão da realidade conclusões apropriadas para levar uma possível vida com base nisso. (...) E, quando se trata de tentar caracterizar a reflexão histórica de uma época em que muitas concepções divergentes de ‘realismo histórico’ lutavam pela hegemonia, é necessário perguntar qual era o ponto de concordância dessas concepções diversas de ‘realismo’ quanto a ‘irrealismo’ ou ‘utopismo’ na reflexão histórica em geral (WHITE. 1995, p.60-1).

Ao unir ficção e realidade a obra de L. A. Assis Brasil mostra que Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, “os mais determinados e positivistas” (ASSIS BRASIL, 1992, p.152) assumem a nova ideologia, pois a bagagem intelectual de ambos já comporta conceitos positivistas experienciados a partir da Faculdade. A maturidade de Júlio de Castilhos se sobressai, formando um grupo de adeptos às idéias comtianas e sua fala é ouvida com atenção, porque os artigos “não se limitam a infantilmente atacar a Monarquia (é preciso tato, o Imperador tem a seu favor a benevolência que se dedica aos velhos), mas mostram as vantagens da República Positivista (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, pp. 152-3).

No entanto, a adesão aos ideais positivistas não se dá de forma plena e divide a opinião dos rio-grandenses. Olímpio percebe a nova ideologia como elemento desagregador e “presente que nem tudo serão rosas quando vier a República, pois as idéias de Comte causaram mais estragos do que ele poderia imaginar” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 346).

Assim, se Castilhos lê as obras de Comte para difundi-las, Olímpio as lê para melhor rebater seus contestadores.

[Olímpio] Não saía do camarote a não ser para as refeições. Ali, sentindo os odores do óleo e tendo sempre ao lado uma infusão salvadora de erva-cidreira com seis grãos de aloés, leu todo o *Principles of Political Economy*, de Stuart Mill, e, para rebater os adversários com maior substância, o *Cours de Philosophie Positive*, de Augusto Comte.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 30)

Aqui, num traço característico de aproximação com a contemporaneidade, o narrador ressalta as escolhas de Olímpio em relação às suas leituras. Estas refletem o esmero em

apropriar-se do conhecimento adequado às idéias em seu entorno. Leitor assíduo de obras em vários idiomas, busca um maior aporte nos pensadores europeus, cuja importância refletia-se nos rumos do pensamento gaúcho e brasileiro.

#### 4.3 A circulação das idéias

Por essa época, a fundação do jornal *A Federação*<sup>38</sup> torna-se importante acontecimento, passando a pertencer à História da república gaúcha desde os seus primórdios. Ao ser deliberada a sua criação, constitui-se em um dos maiores veículos das idéias republicanas, cuja brilhante trajetória deve-se, em grande parte, a Júlio de Castilhos que, em muitas ocasiões, arcou com o patrocínio do mesmo. O jornal contribuiu, também, como aliado para divulgar a filosofia comtiana.

1884 é um divisor de águas na vida de Castilhos, pois é a primeiro de janeiro desse ano que circula o número inicial de *A Federação*, órgão oficial do Partido Republicano, que ele ajudou a fundar e viria a ser sua constante arena de combate.(SOARES, 1996, p. 13)

Num outro paralelismo com a História, a literatura apresenta sua ótica dos fatos, que, dessa vez, tem plena correspondência.

Júlio voltou para o Rio Grande, onde faz trincheira para a política e o jornalismo, embasbacando a Província com artigos fulminantes contra o Império (...) Júlio consolida e dá substrato científico ao incipiente Partido Republicano Rio-Grandense (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 312)

Segundo diz Guilhermino César, “(...) os gaúchos, desde longa data, achavam-se repartidos em dois campos antagônicos (...)” (CÉSAR, 1978, p. 85), de um lado, o Partido Liberal, tendo como Conselheiro o Presidente da Província Silveira Martins e, de outro, Júlio de Castilhos e adeptos, respaldados pelo jornal *A Federação*.

Essa época, de intensa efervescência política, é retratada na voz de um narrador onisciente em *Perversas Famílias*, ao falar de Olímpio, “recém-chegado e trazendo na pasta

<sup>38</sup> Cf Túnel do Tempo. **ZERO HORA**, Porto Alegre, 22/03/2004, p. 42: “Poucos jornais partidários tiveram a importância histórica da *A Federação*, fundado em 21 de março de 1883, numa decisão tomada pelo 2o (sic) Congresso do Partido Republicano Rio-Grandense. O jornal passou a circular em 1o de janeiro do ano seguinte, tendo uma vida longa para um jornal partidário”.

um diploma que o habilita a ser o único deputado republicano em um meio bastante monárquico”. (ASSIS BRASIL, 1992, p.336)

(...) O Partido Republicano Rio-Grandense, após seu brilhante Congresso e posterior eleição de seu deputado, possui agora funcionando, com todas as máquinas e tipos móveis, o jornal *A Federação*, e os adeptos do PRR não se pejam de exalar um odor revolucionário (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 337)

Na capital da Província, acontece o Congresso do PRR, em que Olímpio, além de lançar seu livro *A História da Grande Revolução*, “sai desse evento como candidato a Deputado à Assembléia Provincial na próxima eleição, ‘a última do Império’ ”. (ASSIS BRASIL, 1992, p.313).

Informa-nos, então, o narrador, que Olímpio elege-se “(...) como o único deputado republicano à Assembléia Provincial” (ASSIS BRASIL, 1992, p.322), não sem antes ter cumprido um árduo programa para conhecer o distrito eleitoral (ASSIS BRASIL, 1992, p.315).

(...) planeja com o advogado Câncio Barbosa o itinerário que cumprirá para ‘conhecer o meu distrito eleitoral, essa pequena amostra do Rio Grande’.

(...)

(...) percorrerei o chão de minha Província usando o único meio digno de um gaúcho – o cavalo. (ASSIS BRASIL, 1992, p.315-6).

Nesse período, também a História fez seus registros, marcando as mudanças no campo político da província sulina: “[Assis Brasil] Depois de percorrer a cavalo, durante meses, boa parte do território gaúcho, é eleito Deputado Provincial em dois biênios (1885-1886 e 1887-1888)”. (REVERBEL,1996, p. 20)

Embora o périplo de Olímpio enfatize o desconforto, o protagonista manifesta o resultado positivo desse “trabalho de base”, pois “a resposta eleitoral é esplêndida: aplacando as disputas entre positivistas e não-positivistas e escoimando o espectro do Senador” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 318).

Notamos que a referência literária se dá de forma semelhante à descrição histórica. Isso acontece na obra toda a vez que surge paralelismo semântico com o que é narrado, isto é,

o paralelismo descritivo está sujeito ao objeto da descrição. Vemos, então, que o literário reconstrói o fato histórico, desmistificando-o.

Esse período de transição, final do Império e primórdios da República, é uma época de contradições ideológicas, em que políticos tentam impor as suas convicções.

A questão republicana choca-se com os interesses da Coroa. Os desacordos dão-se não só entre os rio-grandenses, fracionando a classe dominante, como também com o Governo Central. Esse, mais preocupado em atender outros setores do país, descuida-se do Rio Grande, onde há um núcleo bem definido de insatisfações.

Olímpio, reunindo-se com correligionários, debatia “o regime, que se mantinha graças à influência dos barões paulistas e parte do exército. Mas havia indícios de mudança (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 112-3). O narrador nos revela preocupações do protagonista: “(...) o Império caía de maduro. O que iriam fazer era apenas um coro com as aspirações do povo brasileiro, cansado de sofrer debaixo do tacho da tirania imperial”. (ASSIS BRASIL, 1992, p.116)

#### 4.4 A mancha moral

A atenção dos republicanos rio-grandenses volta-se, também, para a abolição dos escravos<sup>39</sup>, pois mancha a integridade moral e perturba a consciência das pessoas.

Mais uma vez, o autor coloca o protagonista como expoente das idéias, visto como sinalizador de sua contemporaneidade. Enquanto, no resto do país, pouco se falava sobre a questão dos escravos, Olímpio já fazia a sua alforria particular, revelando-se vanguardista nesse aspecto libertário. Sua grande bandeira era a “Liberdade”. Nesse sentido, o narrador chama a atenção para o fato de, esta palavra, estar presente no início da narrativa, já na boca de D. Plácida (ASSIS BRASIL, 1992, p.54), mãe de Olímpio, como também ser a primeira palavra pronunciada pelo filho quando ainda pequeno (ASSIS BRASIL, 1992, p.163). Em muitas outras ocasiões o protagonista a lembrará. No entanto, a palavra “Liberdade”, presente

---

<sup>39</sup> José Murilo Carvalho considera a abolição da escravatura, do ponto de vista da cidadania, a única alteração importante do período que vai desde 1822 a 1889, quando foi proclamada a República. “A abolição incorporou os ex-escravos aos direitos civis. Mesmo assim, a incorporação foi mais formal do que real.” (CARVALHO, 2003, p. 17).

em toda a narrativa, fica como um contraponto caricato e irônico, uma vez que Olímpio não a põe em prática, principalmente em relação aos seus familiares.

– Mas se o senhor me perguntar o que é a Liberdade, eu digo que é apenas uma palavra. Como nem o senhor, nem eu, nem ninguém sabe o que significa, e as pessoas tremem quando a ouvem, vou usar essa palavra por toda a vida. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 268)

Para Olímpio, Liberdade será apenas mais uma palavra de seu vocabulário, sem a conotação que ele – Olímpio – empenha-se em dar a ela, pois lembramos que o protagonista é modelo de autoritarismo em suas relações políticas e familiares.

O discurso literário, imbuído de intertextos históricos, aparece na voz do narrador de *Perversas Famílias*, para expor a discordância tanto republicana, quanto positivista da permanência do sistema escravista no Brasil e, mais particularmente no que diz respeito ao Rio Grande do Sul. Vejamos o narrador de Olímpio: "O futuro Doutor, aliviado do peso da escravidão que manchava a estância de São Felício – pelo menos na parte que lhe tocava -, entrou rompante no Club Comercial, disposto a enfrentar todos os olhares (...)".(ASSIS BRASIL, 1992, p. 106)

Os escravos que lhe pertenciam, por herança, foram libertados, mesmo que isso tivesse gerado dissabores familiares, entre mãe e filho e provocasse desgosto e alvoroços com os vizinhos lindeiros. Diz o narrador: "A notícia da abolição particular da escravatura nos campos de São Felício chegou a Pelotas como uma bomba de retardo, estourando no salão de D. Plácida (...)". (ASSIS BRASIL, 1992, p. 55)

Ainda não satisfeito, em Pelotas, Olímpio "certa noite obtém da Câmara um voto de abolição municipal da escravatura – enquanto no Rio ainda discutem a forma de acabar com ela". (ASSIS BRASIL, 1992, p. 339)

Assim, embora discorde da doutrina positivista, Olímpio com ela comunga em relação à escravidão.

Guilhermino César (1956, p. 344), analisando o significado do momento político, diz que “no ambiente esbraseado da propaganda, pelo menos teoricamente, o Positivismo e a República eram sinônimos”.

De fato, a inquietação de Olímpio é pertinente, pois as evidências sobre a escravidão no Rio Grande do Sul dão à Província o lugar de sexta colocada no país em número de escravos, “dado por demais significativo da presença de um número proporcionalmente grande de escravos entre os gaúchos” (BAKOS, 1982, p. 19).

#### 4.5 Os episódios da República

Em *Um Castelo no Pampa*, a leitura da História acontece de acordo com o narrador, que se mostra, na maioria das vezes, não confiável no modo como tenta encobrir o foco e, dessa maneira, modificar a percepção do leitor. Assim, permeada pela intencionalidade, sujeita também ao humor do narrador, a leitura pressupõe um leitor atento. Ricoeur chama a atenção para esse aspecto:

A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio desconfiado, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita na companhia de um narrador digno de confiança (...). (RICOEUR, 1997, p. 282)

Se olharmos para as questões políticas, apontadas pela narrativa, veremos que as mesmas têm proeminência, ainda mais quando tratam de mostrar o paradoxo das situações movidas por interesses particulares.

Em vista disso, após o episódio da proclamação da República, que deve ser lido verificando o *locus enunciativo*, os republicanos rio-grandenses, embora conscientes “de sua incontestável audácia, não se julgaram com forças suficientes para assumirem sozinhos o governo do Estado” (FRANCO, 1993, p. 8).

O escritor Assis Brasil, recusando interpretações estandardizadas de fatos, reconfigura imagens históricas, fazendo com que as mesmas sejam avaliadoras do próprio real. Retira, desse modo, toda a possibilidade de glorificação que pudesse ser investida a esses eventos.

Essa forma metaficcional de narrar pressupõe um leitor com conhecimento dos registros históricos do Rio Grande do Sul e do Brasil, o que lhe permitirá cotejar a História factual às descrições dos momentos ficcionais, nos quais o protagonista é agente.

Nesse sentido, Franco (1993) nos relata que a escolha do Visconde de Pelotas para governar o Rio Grande – o Marechal do Partido Liberal – foi uma designação conciliatória de interesses, tanto de republicanos, como de liberais, e que o governante não podendo aproximar idéias distintas, demite-se: “Senador do Império e glória do Exército, reunia ele as condições necessárias para garantir a tranqüilidade da transição da Monarquia para a República”. (FRANCO, 1993, p. 8)

No entanto, o que o narrador em *Pedra da Memória* também relata é a discordância de Olímpio em relação à escolha do Marechal Câmara, um monarquista para governar o Rio Grande republicano (ASSIS BRASIL, 1994a, p.14). Indignado com Castilhos porque o considera conivente com o fato, Olímpio acusa Júlio de Castilhos de ter fraquejado ao aceitar tal acordo, e diz que “um dia terão de prestar contas à Nação por isso. Olímpio tem convicção de que, para Júlio, o que interessa é manter-se no ‘comando’” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 14).

Na transição do poder monárquico para o republicano, o autor habilmente coloca o protagonista longe dos acontecimentos políticos, em viagem para Paris, podendo assim, servir de consciência crítica dos fatos. Pois Olímpio, ausente do país durante a transferência de governo, que, segundo Castilhos surgiu de um golpe militar, surpreende-se com a escolha de um oficial para ocupar o posto máximo do Estado: “(...) – Proclama-se a República e põe-se um titular do Império a comandar o Rio Grande”, o que para Júlio de Castilhos é “natural que um oficial assumisse o governo” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 13-4), pois o Marechal Câmara além de ser proeminente figura no Rio Grande, aproximara-se dos republicanos nos últimos tempos.

As linhas acima exemplificam o que foi dito em relação às semelhanças com o episódio histórico. Sabemos que os fatos aconteceram como fala Olímpio, embora suas palavras tenham a conotação de crítica. Vemos, nesse artifício lingüístico, a proposta de desautorizar a História, enquanto ciência, fazendo com que as escolhas políticas de

personagens históricas e do protagonista não tenham estofo, baseadas em meras simpatias pessoais. Nesses casos, o fato, interpretado pelo seu avesso, dá à narrativa o tom ambíguo, o que favorece a intenção do narrador que, de forma contemporânea, reafirma que não existia a verdade. O narrador constrói outra história, marcada por causalidades e interesses pessoais, em oposição à idéia de glória, registrada pela História oficial.

O episódio da proclamação passou para a História como sendo golpe militar, no entanto, o narrador dá às palavras de Olímpio um sentido de censura e mostra, com a aquiescência de Castilhos, o paradoxo da situação.

Segundo Costa Franco, a “Proclamação da República, sabia-se, decorria de um golpe militar e militarmente deveria ser sustentada” (FRANCO, 1988, p. 60). Assim, o que disse Olímpio tem correlação com os fatos acontecidos, embora na obra, no tom do protagonista, transpareça a crítica.

Ainda Costa Franco nos diz que foi necessário um ajuste político –“ (...) por evidente manobra tática, o Governo Provisório do Estado era entregue a um chefe militar e de origem liberal (...)” (FRANCO, 1988, p. 61) – para que os republicanos tivessem o apoio dos militares. O Marechal Câmara foi o escolhido para acalmar a situação e dar condições para que, no Rio Grande do Sul, a República fosse aclamada com êxito.

(...) Ruy Barbosa, ao ter notícia de que Câmara aceitara o governo do Rio Grande, teria exclamado –‘Está salva a República’ – tantas eram as apreensões com relação à atitude que poderia tomar a guarnição militar do Sul, caso não houvesse a adesão do veterano cabo-de-guerra. (FRANCO, 1988, p. 61)

Reforçando a idéia de que o dado histórico tem, na literatura, modos de expandir suas múltiplas facetas, vamos ao encontro de Astor, irmão bastardo de Olímpio. A personagem retoca a História, juntamente com a familiar, pelo lado da comicidade, do irônico e do desprezo, de acordo com a visão de seu próprio mundo. Assim, através da ficcionalização do histórico preenchem-se as lacunas do tempo e, com isso, presentificam-se acontecimentos passados.

(...) Não quero mentir, porque tudo o que digo pode ser comprovado: hoje a bandeira do Rio Grande que está naquele armário envidraçado da Biblioteca, aquela bandeira tem, na ponta da lança vertical que sai de trás do brasão maçônico, o bordado de um símbolo fálico, bem pequeno...um pequeno caralho...é comovente...É isso que decide você a apoiar a candidatura de Olímpio. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 344)

Nessa personagem, a História surge com ênfase na sua dessacralização, com aguda ironia, reforçada por atroz sagacidade. Astor constrói um universo anti-épico.

Outro destaque como narrador, é Páris, o neto de Olímpio, que, pelo seu caráter de pária nessa sociedade textual, dá novos contornos ao passado, pois sua peculiar visão imprime, em suas análises, também o tom sarcástico e irônico. Dos fatos que vivenciou desde criança, levanta suspeita em relação à veracidade dos mesmos, duvidando de sua ocorrência e questiona até mesmo a morte do avô. Manifesta-se, muitas vezes, de forma dúbia, problematizando os fatos ditos “reais”, acontecidos na família e no país.

Para ele, a morte de Getúlio Vargas, por exemplo, distancia-se do registro histórico, tendo um enfoque pitoresco. A narração torna-se inverossímil, aproxima-se do absurdo e o leitor é tocado pela dúvida. Qual é realmente a verdade? A metafórica leitura do acontecimento, mostrada pelo narrador, desperta suspeitas. São muitos os véus encobrendo a verdade que parece inatingível, visto que são ilimitadas as possibilidades no ficcional: "Getúlio Vargas, como se sabe, morreu picado por um enxame de abelhas que cultivava nos jardins do Palácio do Catete, no exato momento em que, provido de um véu de gaze, ia retirar-lhes o mel" (ASSIS BRASIL 1994b, p. 183).

A aparente comicidade do fragmento acima oculta o jogo de interesses, dissimulados pelas difusas faces da política.

O autor, com o estilo que já nos é familiar, delega a Páris a recuperação desse fato histórico. Nesse momento, parece instigar o leitor para uma atitude menos resignada em relação à aceitação daquilo que é considerado como verdade. E o narrador ainda conclui com um irônico “ensinamento: governantes brasileiros não devem dedicar-se à apicultura”.(ASSIS BRASIL, 1994b, p. 183)

Quais e quantos enxames morderiam Getúlio? É apenas um chiste, reforçando a ausência de compromisso do narrador com a verdade histórica ou é uma alegoria, na qual as abelhas representam os opositores de Getúlio Vargas?

#### 4.6 A Constituição do Estado

Como já observamos, o texto em estudo, entrecruzando discursos, resgata o ponto de tangência da ficção com a História. As questões políticas, sempre presentes, articulam-se, permitindo ao leitor confirmar ou reinterpretar os acontecimentos.

O advento da República, não traz as mudanças políticas e econômicas desejadas pelos republicanos sulinos. O momento seria a coroação de abonadoras expectativas, já que a Monarquia representava o passado. No entanto, os republicanos percebem a dificuldade da movimentação da máquina política, com a aparente imaturidade daqueles que se fizeram poder. Por isso, para enfrentar as dificuldades advindas da nova situação, permitem a permanência de políticos monárquicos em cargos importantes do governo do Estado. Esse fato, visto como um continuísmo, gera polêmica, podendo, no entanto, representar uma atitude conciliadora para aquele período de transição. Eis o que nos diz a História:

No Rio Grande do Sul, ainda no clima de euforia da Proclamação da República, *A Federação*, em edição de 19 de novembro, dirá que ‘A República está feita (...)’. Apesar da euforia proclamada pela imprensa partidária, os republicanos tinham consciência clara das dificuldades que haveriam de enfrentar e, sem perda de tempo devotam-se ao controle político do Estado. (TRINDADE, 1979, p. 126)

Nessa época, Júlio de Castilhos, distinguindo-se de forma relevante entre seus pares, é vencedor “na eleição para a Assembléia Constituinte do Estado” (SOARES, 1996, p.26), fazendo-se, então, necessária “a discussão e votação da Constituição Estadual”. São nomeados “os drs. Júlio Prates de Castilhos, Ramiro Fortes de Barcelos e Joaquim Francisco de Assis Brasil para elaborar um projeto que servisse de base aos trabalhos da Assembléia” (ROSA, 1978, p.69).

Castilhos, entretanto, ignora-os e, como é do conhecimento da comunidade, tanto sulina, como brasileira, esse projeto “(...) é da autoria exclusiva de Castilhos, como sempre o

reconheceram os seus próprios colegas de comissão”. Na mesma data em que foi promulgada a Constituição, Castilhos elegeu-se, “também pela Assembléia, presidente do Estado”. (ROSA, 1978, p.69).

Na releitura dos acontecimentos, L. A. Assis Brasil nos aproxima do já vivido, fazendo uma revisão crítica da História. E é aí que o autor expõe o seu trabalho de elaboração, pois exige um leitor que conheça os fatos históricos e, assim, perceba o jogo narrativo.

Outro aspecto que chama a atenção naquele momento histórico refere-se à constituição do poder no Estado. Júlio de Castilhos assume o comando, trazendo instabilidade em relação aos rumos do governo, pois era de conhecimento público a tendência do governante de impor as idéias positivistas.

As informações que transitam na comunidade rio-grandense, sobre o presidente Júlio de Castilhos que, ao assumir o governo do Estado, estabelece uma rígida ação, deixam descontentes muitos dos que nele haviam acreditado. Olímpio presencia, na Rua da Praia, uma dessas manifestações em que observa um grupo de “inconformados partidários de Ildefonso Gomes, já reagrupados, insultando Júlio com palavras torpes e pedindo o imediato restabelecimento das liberdades no Estado” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 125). Olímpio, então, aproveitando o momento...

faz, ali e sob o sol, o mais importante discurso de sua vida até aquele momento. Clama por justiça, augurando um lamentável fim ‘a estes que, julgando-se sempre impunes, acham que o Rio Grande é seu feudo, quando aqui sempre foi a terra da liberdade, a terra dos heróis de 35! (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 125).

Ou seja, de forma casual, o autor transforma seu protagonista em mentor e líder da oposição, ridicularizando o próprio protagonista e as forças políticas envolvidas nessa época histórica. Em certos momentos, a ficção se ampara em fatos históricos, mas minimiza e reduz a reflexão dos homens públicos da época.

#### 4.7 O fim de uma amizade

Na ficção, quase concomitante a essa demanda política para democratização do Estado, surgem divergências entre Olímpio e Júlio de Castilhos. O protagonista discorda do autoritarismo implantado por Castilhos. Desse modo, o rompimento entre os dois correligionários culmina com o fato de Júlio de Castilhos, em uma atitude centralizadora, elaborar a Constituição do Estado, ignorando a opinião daqueles que haviam sido também solicitados a colaborar nessa tarefa.

Por isso, Olímpio, ao aceitar o convite de Júlio de Castilhos para visitá-lo, guarda, de antemão, suspeita do interesse do ex-colega.

Júlio recebe-o em casa nas cercanias do Palácio. O chefe do PRR e verdadeiro governador do Estado dedica-lhe uma atenção exemplar: sente-se honrado com a aceitação do convite e em poucas palavras explica-lhe a missão que lhe deram. A Constituição do Estado tornou-se uma necessidade, agora que a Federal está pronta e promulgada. É preciso fazer um rascunho razoável para submeter aos Deputados.

(...)

(...) Júlio vacila, mas, ante o olhar seguro de Olímpio, abre a gaveta da secretária, tirando de lá um calhamaço de folhas escritas em letra miúda e firme. Olímpio toma-o entre as mãos e o folheia ao acaso. Pára nos últimos parágrafos.

– Como eu imaginava. Pronta. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 119-120).

Júlio de Castilhos não esconde de Olímpio a intenção de promulgar a Constituição do Estado de acordo com seus interesses, ou seja, uma constituição de cunho positivista: ” (...) Imagine, Olímpio, o Rio Grande terá a única Constituição com essa filosofia, no mundo todo” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 120). Olímpio sabe, no entanto, que Castilhos quer implantar seu próprio jeito de governar, adequando os princípios filosóficos à sua maneira de interpretá-los: “Nos anos seguintes, anos de terror positivista e gradual degradação da pecuária, o que obriga todos os estancieiros a se concentrar na salvação de seus capitais (...)”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 324).

Júlio de Castilhos mantém o que havia elaborado na Carta Magna. O que vemos, então, é o não cumprimento do método comtiano, mesmo que este tenha sido um dos pontos de agregação das idéias republicanas. Passa para a História e torna-se conhecido o fato de que

a Constituição Rio-Grandense foi fruto da idéia de governo de Júlio de Castilhos. Considerada autoritária, porque todo o poder emana do presidente, a Constituição reduz as funções da Assembléia dos Representantes a atribuições financeiras.

Relembra Guilhermino César (1956, p.345) que, efetivamente, esse documento oficial de 14 de julho de 1891 sofreu duras críticas do Clube Cooperador Positivista Porto-Alegrense, tendo em vista que os preceitos nela inscritos afastavam-se daqueles apregoados pelo comtismo, podendo prejudicar a doutrina, trazendo-lhe descrédito.

Olímpio observa a radicalidade de Júlio de Castilhos como uma traição aos preceitos de liberdade. Além disso, a nova postura assumida em consequência dos ideais positivistas professados por Júlio, torna cada vez mais difícil a manutenção da amizade. Dessa maneira, embora reunidos em torno de uma vontade republicana, Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros e Olímpio, não lograram permanecer juntos em seus propósitos<sup>40</sup>. A desarmonia entre eles se estabelece, porque o protagonista não compartilha da mesma visão política dos antigos colegas de faculdade e a tensão entre os três subjaz, “mais tarde é que tudo virá à tona, provocando rompimentos dramáticos e permanentes”. (ASSIS BRASIL, 1992, p.156)

Nesse sentido, Olímpio confronta Júlio de Castilhos e pressente suas intenções, pois lhe diz:

– Entendi... – Olímpio diz. – Já que estamos em reunião fraterna, de ex-colegas de São Paulo, permito-me dizer: sim, faremos política, todos nós. Contudo, mesmo que eu esteja do lado errado, reservo-me o direito de fazê-la a meu modo. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 124)

Embora continuasse interessado na política, Olímpio afasta-se de Júlio de Castilhos e de Borges de Medeiros. Enquanto para o primeiro guarda um certo afeto e respeito, em relação a Borges seus sentimentos são outros. Considera-o, a partir de então, o “Ratão Positivista”. (ASSIS BRASIL, 1992, p.13)

---

<sup>40</sup> Cf. WERNECK, “(...) uma legião de batalhadores, saídos da Faculdade de Direito de S. Paulo (sic), surgiu de repente em Porto Alegre e tomou posição nas colunas da *Federação* (...). Entre eles distinguiam-se dois lutadores iguais em ação, (...) embora antagonicos: Júlio de Castilhos e Assis Brasil”.(WERNECK, 1978, p. 2 1).

Olímpio observa também, com cautela, a posição de Júlio de Castilhos, que aciona a máquina do Estado a qualquer atitude contrária às idéias positivistas por ele incrementadas. Olímpio prevê “um desastre a qualquer hora” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.115). Por isso, ao ser procurado por uma comissão de oito estancieiros, embora não quisesse aderir, naquele momento, a compromissos políticos, responde: “– O campo me atrai, com seu apelo irresistível... sou no fundo um campônio, mas não quero afastar de modo radical a possibilidade de, um dia, suportar o dever cívico” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 118).

Com estas palavras, Olímpio revela-se receptivo ao pedido dos estancieiros e passa, então, definitivamente para a oposição. O convite que recebe de Júlio não o demove, mesmo que o antigo colega o inclua, junto com Borges, dizendo: “(...) Nós sim, nós representamos a ordem, a disciplina e o progresso. Os tempos modernos”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 123)

Esse preceito, verbalizado por Júlio de Castilhos, insere-se no ideário positivista, pois a filosofia comtiana aspira mudanças que frutifiquem em uma nova postura para os que nela comungam.

O Positivismo, conforme Guilhermino César, teve “a missão de despertar, no Rio Grande do Sul a consciência crítica” (CÉSAR, 1956, p. 341), sendo a política uma grande aliada na divulgação e consolidação da doutrina junto à sociedade. César ainda menciona que a importação de idéias científicas da Europa, antes do Positivismo, serviu para que este tivesse boa aceitação dentre os rio-grandenses, revolucionando o pensamento da época e difundindo-se por jornais de caráter partidário/ideológico.

Se observarmos as atitudes de Júlio de Castilhos, bem como as de Olímpio, notamos que em todos os momentos eles foram coerentes com seus propósitos.

Assim, Júlio de Castilhos, como relembra Sérgio da Costa Franco em *Castilhos aos 22 anos* (1978), sempre se portou objetivamente, mostrando uma “acentuada maturidade que (...) revelava ainda antes de completar 23 anos de idade” (FRANCO, 1978, p. 97). Ainda nos diz o historiador Costa Franco, que Júlio de Castilhos nascera a 29 de junho de 1860, e já em 1881, formava-se na Faculdade de Direito, retornando à Província, onde “simultaneamente se lançara à advocacia, às atividades rurais e ao proselitismo republicano” (FRANCO, 1978, p.

97). Percebemos, então, que sua determinação, relacionada aos princípios que defendia, já se apresentava enquanto estudante em São Paulo.

De acordo com o que até então temos analisado, o romancista L. A. Assis Brasil, ao percorrer essas trilhas discursivas, apropriando-se da História para fazê-la emergir como literatura, ora mimetiza a História, fazendo da ficção um mero instrumento de reprodução de verdades inatacáveis, ora entrelaça, na ficção, os dados históricos mantendo-os ofuscados pela ficcionalidade. Realiza, então, um jogo com o leitor, o qual deve conhecer a História para não se deixar enredar nessa trama. Entretanto, a ausência do épico, nos acontecimentos históricos imbricados na vida de Olímpio, também propicia o aparecimento, no leitor, de um olhar mais crítico sobre uma história supervalorizada pelo gaúcho. Esses discursos harmonizam-se quando se encontram na construção textual, porque, de fato, a dessacralização desse passado é o objetivo principal do autor.

O monumento erigido em homenagem a Júlio de Castilhos, na Praça da Matriz, em Porto Alegre, sintetiza muitas das questões presentes no mandato de Júlio de Castilhos. Embora morto prematuramente, Castilhos deixou um saldo de lembranças em quem com ele conviveu.

(...) monumento a Júlio, erguido na Praça da Matriz – em bronze fresco, o Patriarca senta-se desconfortável à beira de um trono positivista, a atitude tensa, agarrando com angústia um papel, possivelmente a Constituição que engendrou sob tantos martírios e depois sancionou, publicou e fez cumprir. Júlio olha para o Guaíba, talvez para a distância de suas terras, agora mortas pela ausência de seu gênio. A seus pés e em toda volta do monumento, figuras gigantescas e desnudas, de grandes pés, oferecem aos passantes alguns papéis republicanos recém tirados dos prelos da propaganda. Às costas, há um gaúcho a cavalo, o chapéu erguido ao céu, imobilizado num grito em que há uma ponta de desespero. Todo o conjunto se ampara num obelisco onde uma seminua mulher desfralda um estandarte e clama contra o Império. No topo, tão pequena que parece uma figurinha de presépio, a deusa da República ergue seu facho de pura luz libertária, envolta num gracioso panejamento que ondula ao abençoado Minuano. (ASSIS BRASIL, 1994, pp. 347-8)

Como vemos, o narrador não economiza adjetivos para dar ao leitor a dimensão histórica que se materializa naquela figura de bronze. Traz à tona as querelas na elaboração da primeira Constituição Estadual; a filosofia positivista que regia o governo; o olhar do governante posto ao longe...; as figuras - o povo - oferecendo papéis republicanos, (que seria

o jornal *A Federação*), porque o momento é de conscientização de uma nova época; o gaúcho, em seu grito cristalizado; a mulher – a terra – rebelando-se contra o Império e, por fim, a deusa República, pequenina em seu manto ondulado pelo Minuano.

Recria-se a história em sua dimensão humana. Descrevendo o monumento, a arte apreende a vida e o instante ao qual àquele pertence.

Embora, no período governado por Castilhos, o Rio Grande do Sul tenha experimentado um progresso material e uma organização política eficientes, essa época deixou marcas de autoritarismo e de sangue.

Época de grandes tensões políticas, o Castilhismo<sup>41</sup> é lembrado em episódios sangrentos trazidos pela guerra de 1893, marcando a vida do povo rio-grandense.

#### 4.8 Os confrontos armados

Proclamada a República, começaram as discordâncias políticas no Rio Grande do Sul, levando o Estado a graves confrontos.

O primeiro deles, desencadeou “lutas armadas com a participação do exército, gerando ódios e atos de vingança entre os rio-grandenses, culminando com a sangrenta revolução de 1893, que tinha como objetivo a troca da oligarquia que estava no poder” (FLORES, 2003, p.146) cujo mandatário era Júlio de Castilhos.

Os episódios desse conflito marcaram, de forma peculiar, a história do Rio Grande do Sul, particularmente no que se refere ao extermínio dos prisioneiros. As degolas, retratadas de forma banal, embora representem atos de barbárie, são conduzidas por mãos civilizadas. Aqui, a morte traz o paradoxo da situação, uma vez que é mostrada como fato corriqueiro, prático e econômico. O narrador torna-se o porta-voz daquele mundo desprovido de sentimento, pois “vista sem dor nem preconceito, sem pruridos políticos nem históricos,

---

<sup>41</sup> Castilhismo é chamado o período da história do Rio Grande do Sul governada por Júlio de Castilhos. Seu governo foi marcado por uma ideologia positivista e forte repressão. (RODRIGUEZ, 2005, p. 31-46).

esquecendo-se Pecado e Moral, a degola é, na essência, um ato cirúrgico”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 220).

exercido por um revolucionário bastante hábil, que adquiriu esta destreza em centenas de pescoços mais ou menos inimigos.(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 220)

(...)

Facas ao pescoço, então: é um gesto de ciência, economia, rapidez (...).(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 221)

(...)

(...) Assim, a degola foi uma instituição razoável, como novidade, e em pouco tempo Jones aprendeu que inimigo morto é melhor do que vivo, embora não tenha tanta graça. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 185)

O narrador minimiza a barbárie do ato, pois de forma irônica, modifica o aspecto negativo implícito na questão: a degola, como “instituição”, isentando-se de responsabilidade.

Em *Os Crimes da Ditadura* (CABEDA, 2002, p.71), aparece o aprimoramento das degolas:

(...) um novo sistema de degola: com uma ligeira incisão na carótida, a vítima corre alucinada, esvaindo-se, lentamente, em sangue, aos gritos e gargalhadas infernais dos assassinos, agentes da ditadura, dignos satélites de Júlio de Castilhos. (CABEDA, 2002, p.92)

Foi imensurável o saldo negativo deixado pela guerra de 1893. Atrocidades registradas em *Os Crimes da Ditadura* (CABEDA, 2002, p. 71), como as denúncias feitas pelo jornal ligado ao Partido Republicano Liberal:

*O Rio Grande*, órgão do Partido Republicano Liberal em Porto Alegre, denunciou ter sido saqueado o estabelecimento da empresa pecuária Assis & Cia., em Alegrete, da qual era um dos proprietários o Dr. J.F. Assis Brasil, nosso ministro em Washington. (CABEDA, 2002, p. 71)

Confirma-se, então, que o passado retratado através da narrativa de L. A. Assis Brasil apresenta-se, também, como nova leitura desse passado.

Um outro confronto armado ocorre no Estado, alguns anos mais tarde, em 1923. Nessa época, Borges de Medeiros, sucessor político de Júlio de Castilhos, candidatava-se à quinta

reeleição, tendo como adversário Joaquim Francisco de Assis Brasil. O povo, descontente com a situação de continuísmo que se havia criado, aguarda o término da contagem dos votos, que, para todos, traz a quase certeza da vitória da oposição. No entanto isso não acontece<sup>42</sup>.

Também o narrador, em *Pedra da Memória*, informa o que ocorre no Estado, quando Borges, novamente, assume o governo:

(...) O Deputado Artur Caetano manda uma mensagem ao Presidente da República, ‘estou à frente de 4.000 revolucionários dispostos a largar as armas só quando Borges de Medeiros deixar o poder, a não ser que Vossa Excelência resolva intervir para integrar o Rio Grande no sistema constitucional da União’. O Presidente da República, para quem o Sul é domínio impenetrável de caudilhos, prefere deixar que as contendas se resolvam pelo modo habitual a que os gaúchos estão acostumados. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 356)

Borges de Medeiros, desde que foi “eleito pela mão segura de Júlio” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 274), “inicia um império que as pessoas prevêem como eterno”, aparecendo “como um deus, (...) em todos os retratos” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 275).

Conhecendo Borges desde os tempos da faculdade, Olímpio não se surpreende com o modo como o ex-colega governa o Estado. Sua passagem pelo cargo de Chefe de Polícia, durante o governo de Castilhos, “foi feroz”, segundo o narrador em *Pedra da Memória*: “Agora, como Presidente do Estado, Borges (...) governa com mão pesada, amplia a legião de favorecidos e desvalidos e, diz-se, sorri em casos extremos” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 275).

Por isso, ao candidatar-se para o quinto mandato, Borges recebe forte oposição, instaurando um movimento de difícil desfecho. Olímpio, entendendo o impasse em que se encontrava o Estado, em 1923, e a dificuldade em fazer tramitar uma solução pacífica para o mesmo, procurou, junto com os demais correligionários, um caminho que fosse intermediário às aspirações dos ideais políticos às quais ele também versava.

---

<sup>42</sup> “Demonstrando que as oposições não estavam dispostas a aceitar a vitória de Borges de Medeiros, Assis Brasil já viajara para o Rio de Janeiro, numa tentativa de recorrer a ‘instâncias superiores da Nação’. No mesmo 25 de janeiro, enquanto Borges assumia o quinto período de governo, teve início o movimento armado na região serrana do RS” O objetivo dessa luta, “é criar uma situação que ensejasse uma intervenção federal no Estado, pondo fim ao mandato de Borges. Devido a essas perspectivas de intervenção federal, Assis Brasil encontrava-se no RJ. Mas conforme a carta de Raul Soares (presidente de Minas) a Assis Brasil, Bernardes alegara não ter base constitucional para intervir no RS”. (ANTONACCI, 1981, p. 98).

Corroborar o fato histórico com a ficção, ao dizer que Borges de Medeiros “não estava disposto a fazer concessões que ferissem a estrutura de poder e o controle do PRR no Rio Grande do Sul”. (ANTONACCI, 1981, p. 104)

Por isso, Olímpio pondo em prática sua habilidade diplomática exercida durante o tempo em que ocupou cargos no exterior, congrega no Castelo os estancieiros de maior nome como Zeca Neto, Honório Lemes, participando também o Ministro da Guerra, General Setembrino de Carvalho, este como mediador oficial da República<sup>43</sup> (ANTONACCI, 1981, p.105) fazem parte de uma comitiva que irá decidir o término do conflito que já se estende por dois anos.

O Doutor é o único que ostenta um traje civil completo, isso o transforma no autêntico dono do Castelo e, a partir de agora, naquele que determinará os rumos da conferência: escolheu de propósito sua casa para receber o Ministro. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 411)

É, então, dessa forma que o Rio Grande alcança a pacificação. Realiza-se no Castelo – segundo Olímpio, “da Liberdade” – o encontro histórico que põe fim ao embate.

(...) a 14 de dezembro de 1923, no Castelo de Pedras Altas (residência de Assis Brasil), foi assinada a ‘Ata de Pacificação’. Para divulgar a assinatura do Pacto de Pedras Altas, Assis Brasil lançou uma ‘Proclamação aos Libertadores do RS’, destacando que não decretara a paz, mas a aconselhara, e que só continuaria na luta caso aceitassem seu conselho. (ANTONACCI, 1981, p.109)

No entanto, embora a palavra tenha conotação de consenso entre os participantes da reunião, alguns, como Zeca Neto, esperavam que as negociações de paz resultassem na prisão de Borges: “– Por que não? O Borges comportou-se como um delinqüente. – A última palavra resoa despropositada, gigantesca, e Setembrino de Carvalho vacila”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 414)

---

<sup>43</sup> “(...) e desta vez, para entrar em contato com os líderes rio-grandenses e promover a paz, Arthur Bernardes encarregara seu Ministro da Guerra, General Setembrino de Carvalho. (...) Enquanto estabelecia as bases de um acordo com Borges, Setembrino de Carvalho manteve conferências telegráficas com Assis Brasil e Maciel Júnior, que representavam as oposições”. (ANTONACCI, 1981,p. 105).

Ao tentarem demovê-lo dessa visão, vejamos o que disse, com um sorriso “cáustico por debaixo da barba”, o velho estancieiro, agora General: “– Quando vier a História, eu serei um homem morto. O que sei é que vai-se consumir aqui uma traição a todos os que lutaram. Firma-se um tratado e pronto: se despacha todo mundo a la cria”. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 415)

#### 4.9 A metaficção historiográfica

A linha temporal não sofre interrupções, mesmo com a morte de Olímpio. Às vezes, tem-se a impressão que é o próprio Páris que se encontra nos bastidores, recuperando o trajeto narrativo, pois é o descendente mais novo e é o que busca suas raízes. Quando o narrador é Páris, é como se o tempo voltasse em outra perspectiva, fazendo uma releitura paródica das relações. Retoma a voz do gaúcho, não o do pampa, mas o gaúcho que ironiza a vida para ter poder sobre a mesma. As dificuldades de Páris não se assemelham às do primitivo homem do pampa, contudo trazem a marca da busca da identidade. A personagem, tal como aquele gaúcho, anda errante. As trilhas que percorre não são as do campo aberto, das coxilhas indemarcadas, mas anda nos caminhos, muitas vezes, obscuros da sua história familiar. Esse processo não deixa de ser um processo civilizatório.

Nesse percurso pela História do Rio Grande do Sul desde meados do século XIX até 1964, a ficção nos revela o protagonista – Olímpio, cuja história de agente político e de patriarca anacrônico, foi, não só inspirada, mas é a do construtor do Castelo de Pedras Altas, o erudito produtor rural.

O leitor, levado pelo narrador, vê, na ficção, a História e, nesse momento, compreende que a História narrada é formada de causalidades e de fatos gratuitos. O narrador, em *Um Castelo no Pampa*, apagou toda e qualquer possibilidade de uma leitura épica dessa História. As guerras e as escolhas altruístas dos políticos passam a ter como fundamento apenas seus pequenos interesses de poder, revelando a falta de grandeza humana e de visão nas decisões que lhes compete tomar.

As contradições e os questionamentos advindos de um novo tipo de repensar a arte moderna em geral, originou o que se chama pós-moderno. Nesse sentido, Linda Hutcheon

denomina metaficção historiográfica para o romance histórico que pretende rediscutir as relações entre a História e a ficção, redefinindo a própria conceituação de História como produção humana: “o termo pós-modernismo deve ser reservado para descrever a forma mais paradoxal e historicamente complexa que venho chamando de ‘metaficção historiográfica’” (1991, p. 64). Contudo, esse repensar, segundo a autora, não se limita a um passado nostálgico, como nos revelam os autores românticos, mas se encontra em uma esfera crítica, em que o uso de artifícios como a ironia, a paródia, dentre outros, ressaltam as inúmeras possibilidades de leitura, como desperta a obra em análise.

Sendo assim, a ficção pós-moderna, ao rerepresentar o passado realiza um discurso que subverte a noção do real. Nessa realidade fictícia constrói-se uma realidade encenada na natureza problemática da redação da História, condicionada à sua textualidade. Não podemos conhecer a História por outra via que não a dos seus registros e, exatamente, estes são problematizados pela metaficção historiográfica.

Por isso, para voltar a esse passado, cujos fatos distanciam-se no tempo, o tropo lingüístico da ironia é acionado. Embora discutível na sua confiabilidade, a ironia, para teóricos como Umberto Eco (2006) e L. Hutcheon (1991), é o que garante a seriedade da elaboração textual do passado: “Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios hoje”. (Hutcheon, 1991, p. 62).

Dialogando com Hayden White, naquilo que esse autor aproxima o discurso histórico do literário, Hutcheon (1991, p. 65) fala que o “pós-modernismo ultrapassa a auto-reflexividade, para situar o discurso num contexto mais amplo”. Por isso a autora não nega “o valor da redação da história, apenas redefine as condições de valor” (1991, p.168).

Chama a atenção para essa escrita pós-moderna, lembrando que “a metaficção historiográfica representa um desafio às formas convencionais (correlatas) de redação da ficção e da história, (...)” (1991, p.169).

E completa:

Metaficções historiográficas (...) utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da 'história do esquecimento', mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade. (HUTCHEON, 1991, p. 169).

## 5 O PROCESSO NARRATIVO: AS VOZES DO DISCURSO

Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma a seu modo. Tolstói.

Encontros e desencontros marcam a existência humana. Nesse sentido, as relações familiares são como um observatório em que constatamos os múltiplos aspectos nos quais elas se desenvolvem, ou as condições em que desabrocham. Quando geradas em contextos sociais autoritários, onde a demonstração de afeto é encarada, na maioria das vezes, como fraqueza, tendem a resultar em relacionamentos fechados. A afetividade constitui-se, então, a manifestações particulares, em que cada membro faz a sua escolha, apropriando-se de formas específicas para extravasar (ou não) o seu mundo.

Percebendo isso, a literatura capta aquilo que perturba e desconforta, como também, os pequenos gestos que contêm, muitas vezes, as maiores alegrias.

Em *Um Castelo no Pampa*, os relacionamentos afetivos não se constroem diferentemente. As personagens são, de certa forma, tragadas pelo ambiente em que estão inseridas, presas fáceis de sua própria sorte. Comportam-se como se fora a mão do destino, que as enlaça e as amarra àquele modo de vida.

A família fundada por João Felício, cujos filhos Olímpio e Arquelau e, mais tarde, o irmão bastardo de ambos, Astor, bem como Dona Plácida, mãe dos três, são exemplos dessa situação em que o afeto é refreado por contingências sociais. Transparece, assim, em cada uma das personagens, de modo diverso.

Entretanto, lembrar a época retratada no romance, talvez elucide a frieza das relações. O distanciamento afetivo encontrado nas atitudes das personagens é característico de seu momento histórico e, é também, a escolha do narrador que desmitifica a História para enfatizar a solidão de suas personagens.

## 5.1 As múltiplas faces do narrador

### 5.1.1 O narrador

Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens. Gide

O caráter artístico do romance, sua autoconsciência, evidencia a dificuldade de representar o real, bem como mostrar a eficácia dessa representação. É preciso, pois, atentar para a sua arquitetura, para o modo como se processa essa construção, a fim de que a intriga se mantenha verossímil, não despontando qualquer aspecto artificial, encoberto em sua organização. Sendo assim, cada forma narrativa, traz delineada uma perspectiva em relação às vozes que a constitui, salientando o vínculo que se forma entre narrador(es), personagem(ns) e as demais instâncias do texto.

Ademais, por trás da voz que fala no romance – primeira ou terceira – há um filtro que atualiza os pontos de vista do autor. Verificamos, então, que

o homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os fios, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos bastidores e o seu espaço é o romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção – a enorme família das suas metamorfoses – vão brotando e exalando vida. (DAL FARRA, 1978, p. 19)

Nesse sentido, o autor não pode ser confundido com o narrador, embora este permita, algumas vezes, a intrusão daquele. São passageiras demonstrações de sua presença ou reflexões sobre acontecimentos. Para Tacca (1983), o narrador em oposição ao autor, por conseguinte, “sabe mais do que aquilo que vê” (TACCA, 1983, p. 31). Tacca também alude à distinção entre narrador e autor, situando este último como “alguém que não fala, que não conta, mas que julga” (TACCA, 1983, p. 36), existindo, entre eles, uma tensão constante,

(caso o autor opte por se fazer presente); questão essa, resolvida quando o autor assume uma posição de “transcritor”<sup>44</sup>.

O ângulo de enfoque do romance e que ordena o universo ficcional, está, então, a cargo do narrador que pode participar da trama, vivenciando-a, ou não participar, mas sabendo de tudo. Não importando como é intitulado, o narrador representa, na narrativa, uma voz em primeira pessoa, e em terceira pessoa, ou ainda podem aparecer as duas modalidades, de acordo com ponto de vista que o autor direciona a narração. Ao narrador, também compete a função de informar.

O narrador, que não é simplesmente o autor, nem tão pouco um personagem qualquer, pode parecer uma enteléquia. Figura inacessível e fugidia, a sua identidade, fácil de se confundir ou de perder-se entre outros planos do romance, precisa de ser determinada com uma certa simplificação ideal: como um modelo virtual, como uma categoria de *sistema de descrição*, dotada de uma clareza e de um rigor que raramente possui na realidade do texto. (TACCA, 1983, p. 64)

Em relação aos narradores, a obra, *Um Castelo no Pampa*, possui duas colunas básicas de sustentação, a saber, a multiplicidade de pontos de vista e a estrutura de mosaico. Por isso, a troca de narrador em cada capítulo torna-se fundamental, visto que garante a polifonia, como ampliação das possibilidades da verdade.

Identificamos a presença de narrador onisciente, como também de narradores em primeira pessoa. Essas instâncias narrativas que têm seu próprio posicionamento acarretam ambigüidade e nos dão a perspectiva da limitação desses narradores, pois o texto vai sendo montado a partir da visão de cada um deles, uma vez que nenhum conhece todos os detalhes da história. Desse modo, o narrador se manifesta como onisciente, em Olímpio; judicativo, irônico e também onisciente em Dona Plácida; narrador-personagem em Páris, Proteu e Astor, todos os três em primeira pessoa, apesar de suas características serem divergentes, e Selene que surge como a única voz feminina em primeira pessoa. As demais personagens são conhecidas pelo narrador que fala sobre elas.

---

<sup>44</sup> “O romance de autor-transcritor pode ser considerado sob três aspectos diferentes (...)”. Em relação a essa classificação remetemos (TACCA, 1983, p. 54).

O formato estrutura o mosaico e permite ao leitor, ao longo da narrativa, ir-se deparando com inúmeras entradas intertextuais<sup>45</sup> e, em muitas situações, há o conhecimento do desfecho daquilo que está sendo narrado, ignorando-se sua trajetória. Essa técnica constrói uma outra visão dos fatos, ligada à vivência de cada personagem, influenciada por seu mundo afetivo, mantendo, no entanto, o vínculo com sua origem histórica.

Vale ressaltar que esse modo de narrar que, talvez possa parecer limitador, não é negativo, ao contrário, é a possibilidade de constatar os diferentes enfoques representados por cada personagem. Além disso, essas vozes possibilitam ao texto a oportunidade de expandir-se e recriar-se simultaneamente. Essas vozes, segundo Oscar Tacca, no romance contemporâneo, “é o milagre épico, que não é mais do que essa polifonia de vozes ” (TACCA, 1983, p. 62).

O emprego desses narradores intercalados que, ora permitem o acesso por portas escancaradas, ora obstruem a passagem com sua obscuridade, revela ângulos de uma mesma personagem, ou ainda relata o tipo de convívio nessa comunidade, cujos valores predominantes têm o laço da autoridade. Assim, as diversas perspectivas em que se situa a obra, seus pontos de vista nos levam a buscar o tipo de relação que se estabelece entre as personagens e as funções que surgem nessas relações.

Nesse sentido, o estudo sobre a obra de Dostoiévski, feito por Bakhtin (1981), elucida muitos aspectos de nossa pesquisa, em razão da multiplicidade de vozes presentes no romance *Um Castelo no Pampa*. Segundo esse teórico, discurso é “a língua na sua integridade concreta e viva (...)” (BAKHTIN, 1981, p.157). Chama discurso dialógico aquele discurso que dialoga com outras vozes, embora, muitas vezes, se possa ouvir somente o narrador; vem daí, polifonia:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas (...) é a multiplicidade de consciências equípolas e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento (...). (BAKHTIN, 1981, p. 02)

---

<sup>45</sup> Podemos lembrar, por exemplo, Fausto, de Goethe; Don Quixote, de Cervantes; Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga, para citar algumas.

Tacca (1983, p. 65) ainda lembra que a voz do narrador “é o eixo do romance”, pois “sua função é contar”. Nesse sentido, anotamos que o romance *Um Castelo no Pampa* inaugura-se com um narrador onisciente que retrata a vida cotidiana e os encontros dominicais, em que a família formalmente reunida apresenta uma fachada de harmonia e união:

(...) A Torre de Babel instaurava-se aos domingos, reforçada esta imagem bíblica com o latim trazido pelo vigário de Aguaclara, que, após celebrar a missa à família contrita na capela, ousava sugerir ao Doutor que se desse algum momento à língua de Cícero (...). Mas nem todos o entendiam, à exceção, é natural, do Doutor e da Condessa. Os restantes, sentados à enorme mesa, muito maior do que a necessidade da família, concordavam sabiamente. (ASSIS BRASIL, 1992, p.10-1)

As páginas iniciais do romance anunciam, sem subterfúgios, que o leitor não terá privilégios, que não será poupado do choque que a linguagem possa vir a provocar por sua vulgaridade e excentricidade. Em nenhum momento, o narrador recua e, muitas vezes, provoca o leitor para ver se segue adiante, mesmo depois de uma série de exhibições lingüísticas inadequadas.

Respirava-se um frescor marítimo nos amplos banheiros ornados com cenas de tritões que perseguiram pulsantes nereidas de seios redondos como laranjas – ali era o reino dos longos banhos de espuma bem como das caganeiras colossais e intrigantes vômitos. Ali também o reduto dos prazeres solitários dos meninos (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 10)

### 5.1.2 As personagens

(...) o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. Antonio Candido

Existe, na obra literária, uma interdependência entre as instâncias narrativas. Parece ser a personagem aquela que mais detém o significado do romance, uma vez que é ela que vivencia o enredo, pois pratica as ações em um determinado tempo e espaço. E é, talvez por isso que, muitas vezes, temos a impressão, como leitores, de que todo o texto, todas as palavras brotam da própria personagem, sem a intervenção do narrador.

No entanto, a importância da personagem, seu significado, só vem à tona no contexto da narrativa. Visualizando a estrutura da obra, percebemos a relevância da mesma. Sabemos, todavia, que a atuação da personagem está diretamente relacionada à permissão do narrador, pois é a partir dele que a dimensão da personagem é visualizada. Os aspectos físicos e espirituais que retratam a personagem e que a aproximam daquilo que chamamos verossimilhança, presente na criação literária bem sucedida, manifestam o interesse de desvendar não só os mistérios que rodeiam cada ser, mas também sua condição humana. Cada uma, seus gestos, visão de mundo, enfim sua imagem é trabalhada para que o leitor obtenha o máximo de sua complexidade. E o romance, ao apresentar suas personagens de forma fragmentada, expressa a visão, também fragmentada, da vida. Nessa estrutura fictícia, o compromisso com a exatidão do real obedece a sua própria ordem, por isso as personagens, ao contrário da vida, podem ser vistas por todos os seus ângulos, definidos com mais nitidez e precisão do que encontramos na vida real. Seu criador, “o escritor, delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 1992, p. 58).

De fato, essa relação que o romancista mantém com a criatura, bem como a situação desta na obra, demanda diversos estudos. Por isso, ela pode ser vista pelo seu distanciamento com a realidade (CANDIDO, 1992, p. 66), ou, se lembrarmos Forster (2005, p. 91) pela forma como se apresenta: plana ou redonda. Assim, a personagem plana é estática, enquanto a redonda se diferencia da primeira pelo seu aspecto mais dinâmico, revestindo-se de complexidade que a torna uma personagem imprevisível, revelando gradualmente seus conflitos existenciais.

Segundo Tacca (1983), a personagem pode ser vista como o interesse central do mundo que é estudado na narrativa ou como instrumento para explorarmos esse mundo.

Direcionando o que dissemos, para a obra *Um Castelo no Pampa*, podemos ver cada personagem em seu próprio universo, sem deixar de observar que, “no caso particular do romance, o personagem não nos é apresentado diretamente (sic), mas através de um narrador”. (TACCA, 1983, p. 123). Idéia essa reforçada por Kayser: “(...) por muito que se diferencie (sic) as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência”. (KAYSER, 1985, p. 225).

Ainda nos fala Tacca da importância que se constitui a sintonia entre autor/narrador e personagem para a coerência interna da obra. Assim,

(...) ver as relações entre autor e personagem, à luz de uma exigência básica: a introdução do narrador. Os personagens converteram-se, paulatinamente, nos canais fundamentais do caudal dramático. Passaram a ser, mais do que o próprio tema do romance, fontes de informação, jogos de espelhos, postos de observação. Do narrador, do seu manejo dos estilos (...) depende a nossa relação com os personagens. (TACCA, 1983, p. 123)

Nesse sentido, podemos observar as personagens, segundo a permissão de cada narrador, pois como já foi mencionado, em cada capítulo muda o foco narrativo. Desse modo, elas aparecem predominantemente marcadas pela solidão e distinguem-se pelo tipo de confinamento a que submetem a si próprias. Muitas não o eram, transformaram-se.

Para Selene e Proteu, filhos de Olímpio, a solidão faz parte de sua natureza, pois não conseguem ultrapassar a barreira da incomunicabilidade.

A admiração que a filha tem pelo pai impede-a de ter vida própria. Embora apaixonada, não vive seu amor, pois a presença paterna impõe-se mesmo na ausência.

A incomunicabilidade de Proteu advém do fato de ser homossexual em uma sociedade cujos padrões de masculinidade são exacerbados. Esse é o divisor de águas da vida de Proteu. Em relação ao pai, consegue enxergá-lo como ser humano e o ama, apesar de sua prepotência e do distanciamento em que vivem, sempre fugindo um do outro.

Charlotte, esposa de Olímpio é solitária já na postura, deixando-nos inferir que esse procedimento foi fruto de uma escolha que também deriva de uma condição histórico-social, uma vez que sua origem é européia.

Urânia, amante de Olímpio, vivendo entre as quatro paredes do “Eterno amor”, descobre a si mesma como solitária. Mas também o é o próprio Olímpio. Não soube entender os filhos, não se fez amado, nem mesmo pelo neto, Páris. Este também vivenciou uma particular solidão, uma vez que ficou sem pai e sem mãe.

Outras duas personagens que merecem referência são Astor e Beatriz, o irmão bastardo e a cunhada de Olímpio, respectivamente. Cada uma delas, imbuída de uma peculiar visão do mundo, retira dele aquilo que pode. São também exemplos de vidas frustradas. Beatriz, ao perder o noivo, perde o sonho e se casa com Arquelau por inércia. Astor se destrói de forma alucinada: não tem um sonho, sequer reconhece sua identidade.

Interessa-nos, além de apontar as diversas vozes introduzidas no romance, o manejo dessas vozes pelo narrador. Pois, segundo nos diz Oscar Tacca (1983, p.62), este pode estar fora dos acontecimentos narrados ou participar dos mesmos. Neste último, o narrador identifica-se com uma personagem e aproveita-se dessa vantagem. Aqui podemos ouvir Proteu, Páris, Selene e Astor. Porém, no primeiro caso, quando o narrador “refere os fatos sem nenhuma alusão a si mesmo”, ele adota uma perspectiva onisciente. Nessa categoria, encontramos Olímpio, Charlotte, D. Plácida (Genebrina). Beatriz, Arquelau e Aquiles são personagens sobre as quais se fala e sua voz aparece intermediada por um narrador de acordo com a ocasião.

Ainda conforme esse teórico, a função do narrador é informar. Assim, “não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação” (TACCA, 1983, p. 64).

Entretanto vamos perceber que os narradores da obra não são confiáveis, visto que sonegam a informação para lançar a dúvida no leitor. Essa característica do narrador salienta-se, por exemplo, na questão dos nomes das personagens. Nesse aspecto, o leitor desavisado presume, devido aos nomes míticos das personagens, uma relação próxima do comportamento dessas com os seus homônimos mitológicos. O que ocorre, no entanto, são pistas falsas semeadas pelo narrador.

### 5.1.3 O narrador-cúmplice em Olímpio

Em Olímpio, o narrador onisciente posiciona-se ao lado do protagonista. Favorecendo a visão do leitor a respeito da personagem, direciona a narrativa e influencia as relações entre personagem e leitor. Por outro lado, transcreve os fatos históricos com ironia e distanciamento.

Sob um ponto de vista estritamente atual e, quem sabe redutor, Olímpio talvez possa ser enquadrado na categoria de mito moderno, segundo o que nos diz Barthes:

o mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. (...) o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de discurso. (1980, p. 131)

A personagem do escritor L. A. Assis Brasil torna-se mito exatamente por não pertencer aos mitos gregos. É seu comportamento em uma sociedade de moldes patriarcais, rurais/pastoris que a faz mitológica. É seu vínculo com essa sociedade que a diferencia dos demais. Assim, Olímpio que traz um nome mitológico não se torna mito por causa do nome, mas por causa do contexto de sua vida. O que percebemos, então, na representação da personagem é que “tudo se passa como se a imagem provocasse naturalmente o conceito, como se o significante criasse o significado (...) o mito é uma fala excessivamente justificada” (Barthes, 1980, p. 150-1).

A presença de Olímpio impõe, sem questionamento, determinadas condutas às pessoas que o rodeiam, porque estas, inconscientemente, apreendem a significação do que ele representa, fazendo a leitura e a decifração de seu modo de ser. Aqui, ainda lembramos Barthes, ao relacionar essa leitura a uma visão dinâmica do mito, pois para esse teórico o leitor “consome o mito segundo os próprios fins de sua estrutura”, isto é, a vivência do mito é como se fosse “uma história verdadeira e real” (Barthes, 1980, p. 149).

Nesse sentido, a sociedade que o acolhe, quando vem graduado de São Paulo, já o vê distintamente. Olímpio não é um qualquer. Ele se porta como um vencedor, e os outros o vêem como tal. O casamento que realiza, não é um ato comum. Casa-se com uma mulher de origem européia e que também fará de sua vida um mito: “Charlotte corta a fita e entra no Castelo. Quando sua botinha pisa no tapete indiano do vestíbulo, tem início o mito da Condessa, que, por mais que passe o tempo e as revoluções, jamais será esquecido nestas paragens do pampa”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 78)

Observamos que a formação desses mitos está distante do mito grego. Aqui, o contexto externo, é que propicia o aparecimento do mito, porque é a imagem lançada na

sociedade que é transformada em mito. É, portanto, a coletividade que lhe fornece os elementos de tradução do mito, como por exemplo, a projeção que teve o acontecimento do balão de gás com que Olímpio recebeu a esposa no Castelo, surpreendendo-a.

O grande sucesso não é o pampa, ao qual a Condessa destinará alguns adjetivos (...) mas o acontecimento à chegada, que com o tempo ganhará ares de lenda gaúcha e que muito mais tarde ainda povoará as histórias que se escreverão sobre o Doutor. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 76)

Agregando ao cabedal de conhecimentos adquiridos nos anos de estudo, uma visão prática da vida, o protagonista expõe uma concepção do mundo articulada ao conjunto de relações da realidade social e de seus grandes problemas. Assim, não só se preocupa com as questões políticas, mas com a prática do cuidado com os campos e, ao escrever um “manual de agricultura e pecuária”, tem em vista aprimorar o trabalho em seu “estabelecimento” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.172).

Assume, também e, instintivamente, uma postura aristocrática, embora apregoe valores libertários. Além disso, a absorção da cultura estrangeira chega-lhe por meio de leituras e viagens ao exterior que lhe permitem ver o Outro como um fator de acréscimo ao meio em que vive. Aprimorando-se na Europa, transforma o seu entorno, refletindo uma visão cosmopolita.

Ergueram-se espantosas cercas de arame que os lindeiros vêm olhar, abriram-se mangueiras, moderníssimos banheiros para lavar os animais, as pocilgas são servidas com água encanada, instituíram-se novos métodos de criação e, principalmente, importaram-se vários casais de merinos australianos, de cornos em espiral (...).(ASSIS BRASIL, 1994a, p.171)

Voltar-se para questões pastoris e agrárias, como a melhoria no cuidado do gado ou a preocupação com a forma correta de aproveitamento do campo no plantio, reflete o quanto Olímpio estava à frente de seu tempo, porque “a partir de ensinamentos pastoris buscados em livros ingleses, resolve instituir ali um *farm* ao bom estilo bretão” (ASSIS BRASIL, 1992, p.347), enquanto seus vizinhos ainda investiam em técnicas arcaicas.

Desse modo, não se contenta em construir um castelo, mas em torná-lo um centro de referência, não só cultural, com a sua imensa biblioteca, mas também servir de exemplo na

modificação dos costumes da terra. Não esquece nem mesmo da capela<sup>46</sup>. A construção da mesma promoveu uma discussão entre o engenheiro do Castelo, uma vez que o primeiro não havia idealizado o local. Categórico, Olímpio, fez desmanchar algumas paredes, assegurando sua construção.

(...) Súbito o doutor é tomado por uma agonia.

(...)

\_ A capela! como é que posso receber uma condessa da Áustria sem capela?

E incontinenti passa a determinar a Leverrier que refaça os planos, que escolha um bom lugar, jeitosamente arquitetônico, para a capela. Não é preciso ser grande.

Naquele momento, ele ainda não imaginava a importância da mesma, como lugar de refúgio de sua futura esposa.

A constituição do espaço é um referencial na vida de Olímpio. Para o protagonista, há um elo entre a terra, o clã e o social. Nesse sentido, ao demarcar o terreno para a plantação, num gesto, ao mesmo tempo renovador e ancestral, revela, mais uma vez seu interesse na formação do pampa.

Naquela tarde, sob um sol de derreter os miolos, já estavam demarcando, com um risco de arado, os limites da futura plantação; sempre que o capataz queria parar, abismado pelo tamanho, o Senhor mandava que prosseguisse no sulco (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 61).

Por isso fala para seu amigo Cância Barbosa que “(...) a nação que inventou o mundo moderno” e experiencia o liberalismo, terá condições de “cuidar dos seus bois”. E diz ter recebido correspondência “de criadores ingleses, a enaltecerem as excelências de *devon*, do *aberdeen angus*”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 347).

---

<sup>46</sup> Em tempos antigos, era chamada de "quarto escuro". Servia como local de proteção para os membros da família, pois não havia janelas. Naquelas edificações, nos dias de tempestade, a família se reunia "para rezar diante de imagens ali colocadas. (...), seria aquele o local preferido para a arrumação dos santos da casa, para a improvisação de pequena *capela* que, como se sabe, não existia em todas as estâncias". (*Rio Grande do Sul - Terra e Povo*, 1964, p. 97-8)

A enumeração das raças européias tem o objetivo de chamar a atenção sobre o gado rio-grandense que, segundo o protagonista, é improdutivo e vil. Assim, o gado chimarrão deve ser substituído “por raças nobres, de garantida ancestralidade européia”, pois darão ao Rio Grande uma pecuária “capaz de conviver com a República, quando ela vier” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 348). Ao nomear as raças de animais, está também remetendo às suas preferências culturais, as quais ele nunca ocultou. Nesse momento, podemos lembrar as palavras de Astor, introduzindo Páris na vida do Castelo:

Tudo aqui é estrangeiro, menino. Desde o lustre que está sobre sua cabeça até o tapete aos seus pés. O meu finado irmão era um portento comprador, e odiava o Brasil. Ministro, Embaixador, Presidente do Estado, mas um renegado da pátria. Por debaixo de sua casemira inglesa, suas gravatas francesas de *grisperle*, tinha também um corpo de estrangeiro. Uma vez me disse: ‘Sabe, Astor, do país possuo apenas a merda dos intestinos’. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 219).

Embora o que diz Astor possa ser pertinente em relação às aspirações de Olímpio, o narrador também nos fala das preocupações do protagonista com a Província, pois “o Império esqueceu-se de que o Rio Grande é o celeiro do Brasil, e histórico fornecedor de lã, charque, couro”, constatando que as técnicas empregadas na pecuária refletem o quanto no Rio Grande “somos atrasados nos métodos e processos produtivos; carneamos sobre o couro, os animais bovinos e ovinos morrem ao sabor das pestes, pouco valor damos à agricultura e ao milho”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 344).

Lembra também que os gaúchos, que têm o papel de demarcar as fronteiras sulinas, são relegados a um segundo plano, em relação aos barões paulistas que enriquecem devido à produção cafeeira” (ASSIS BRASIL, 1992, p.344). Aqui, o dado histórico lembrado por Sandra Pesavento (PESAVENTO, 2002, p.84) refere a continuação dessa situação já detectada por Olímpio.

O protagonista tem a oportunidade de praticar, no cotidiano, o que apreende nas leituras, observações e viagens. No gosto pessoal, procura sempre harmonizar detalhes, vestindo-se com esmero e distinção, mesmo nas mais simples atividades: “Todos se voltaram ao ver o acadêmico-herdeiro entrar, na insolência de seu colete floreado, a calça riscada e o paletó cor de gema batida” (ASSIS BRASIL, 1992, p.32), enquanto os demais, na sala, ainda usavam casacas negras; ou, em outro momento, o narrador observa: “Como era perto do

meio-dia, vestiu o terno de flanela, pôs o chapelão de abas largas e saiu a cavalgar para abrir o apetite” (ASSIS BRASIL, 1992, p.60).

Essas situações apresentadas pelo narrador, salientando a vestimenta de Olímpio, refletem as diferenças do homem da terra, em oposição àquele que já está aculturado. Olímpio, nesse modo de vestir, não só transmite uma imagem às avessas do homem do campo, como denuncia sua aspiração de uma origem, que ele quer aristocrática. Em todas as ocasiões em que aparece, sua postura salienta a oposição aos costumes do meio em que vive. Contudo Olímpio faz questão de ser identificado como um homem da terra, embora não se apresente como tal: “(...) O campo me atraí, com seu apelo irresistível ... sou no fundo um campônio, (...)”.(ASSIS BRASIL, 1994, p.118). Ao dizer-se “campônio”, tentando corresponder ao que os outros esperam dele, salienta com maior clareza sua visibilidade. Os valores que diz representar, isto é, os do campo, entram em choque com sua postura que, paradoxalmente, é européia. A linguagem dos seus atos dispensa palavras. Mais uma vez, valores do homem do campo são postos lado a lado com valores urbanos, como para salientar mais agudamente a diferença entre os mesmos.

A dimensão das palavras de Astor, ao apresentá-lo a Páris, situa Olímpio em um patamar distanciado, como se estivesse em um observatório. Na realidade, Olímpio não surpreende o leitor, pois ele já se revela desde o início da mesma forma. Ele não se mostra gradualmente, pois não tem nada a acrescentar naquilo que se espera dele. Construída segundo um plano determinado, a personagem Olímpio apresenta-se com suas marcas e características, podendo receber a classificação de personagem plana.

No entanto, embora os que convivem com o protagonista saibam de suas idiossincrasias, ainda assim se surpreendem de muitas de suas atitudes. Por isso, a construção do castelo causa espanto também em seus adversários, como no Senador monárquico, *O Rei do Rio Grande*<sup>47</sup>: “– Tu? um republicano? construindo castelos?” (ASSIS BRASIL, 1992, p.351) Por isso, o paradoxo de seu comportamento – republicano e ao mesmo tempo aristocrático – não passa despercebido pelos que o visitam, quando já estabelecido e com família.

---

<sup>47</sup> Como já foi mencionada, essa personagem, conhecida por Silveira Martins, foi um vulto importante da História do Rio Grande do Sul, fazendo parte do regime monárquico.

Não por acaso há quem diga: “Castelo, condessa ... Não é curioso que o doutor, que foi um propagandista da República, tenha tantas saudades da realeza?” (ASSIS BRASIL, 1992, p.254)

A conduta aristocrática, reforçada pela naturalidade com que vivencia esses valores de nobreza: “Quando o relógio francês bate duas da madrugada, ele apaga o lampião e recosta-se no sofá” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.118), acentua o distanciamento em relação aos que o procuram em casa. Como vimos, o próprio Olímpio, ao receber o coronel revolucionário de 1893, sem ostentação “leva-o para a Biblioteca”. Ali, o visitante “tira o chapéu e olha desconfiado para os tapetes, para as porcelanas dos armários, para os lustres tilintantes à aragem do inverno (...)”(ASSIS BRASIL, 1994a, p.175) e hesitante de como se portar, senta-se, ao convite de Olímpio. Mesmo que o protagonista não demonstre nenhum desconforto com a presença do coronel revolucionário, o narrador anota o mau cheiro que exala do mesmo.

Podemos ouvir, assim, a admiração que externa o visitante, mesmo em reuniões de cunho político, em tempos de Revolução. Foi o que sentiu o Ministro da Guerra, General Setembrino de Carvalho: “Já muito me falaram no Castelo, mas jamais imaginei que fosse tão opulento. Um verdadeiro luxo, e mais do que isso: um lugar de cultura e reflexão”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p.412)

Predestinado, tal como as personagens de Homero, Olímpio, já ao nascer tem seu destino traçado. Como Odisseu, a personagem de L. A. Assis Brasil, leva pela vida uma cicatriz, resultante da ferida do anel do bispo, na hora do batismo. Esse fato é evidenciado nas palavras do próprio bispo.

(...) D. Plácida entrou no Solar com Olímpio nos braços, troféu de carne rosada, rendas nos punhos e um ar vago sob os cabelos dourados. Ao enxergá-lo, D. Felício admirou-se de como estava grande, curvou-se e pediu para ver-lhe o peito. Fez um sinal de contrariedade entre as sobranceiras ao constatar que a cicatriz do batizado lá estava: seria perpétua. Foi então que disse, pondo-se ereto: Este menino será um predestinado. (ASSIS BRASIL, 1992, p.162)

Esta fala do Bispo desperta a atenção dos presentes e “fez com que todos se juntassem à volta de Olímpio, invejando-o”.

Vemos que o narrador não oculta suas intenções. O sentido irônico que apresenta a descrição do menino, nos braços da mãe como “troféu de carne rosada”, mostra a figura da criança como algo a ser disputado.

A história irá mostrar que é o próprio Olímpio quem porá sua vida em disputa. Envolvendo-se na política, como num jogo de ganhar e perder, a vida pública não corre paralela à privada. Ao mover-se entre dois pólos, de um lado a política e, de outro, sua vida particular, Olímpio atinge o sucesso no primeiro, pois lhe dedica atenção e paixão. Exerce na vida pública a função de político, embaixador e ministro. O narrador revela a fisionomia do intelectual cuja posição marcante, carismática e contraditória tem peso decisivo no comportamento dos que com ele convivem.

Mais uma vez, assinalamos as características dessa personagem que, por ser plana, realiza ações que condizem com sua postura: manifesta-se coerente, pois não desfaz a imagem controvertida que sempre apresentou.

Olímpio, mesmo agindo como um ser tentacular, cuja atuação é sentida por quem convive com ele, reserva sua privacidade. E, embora seja uma personagem catalizadora do mundo que a cerca, a relação que mantém com os familiares é ambivalente, ora preocupado, ora indiferente. Em muitas ocasiões, sua vida parece ser ficcional, representada e não a vivida na realidade. Desse modo, vamos encontrá-lo no meio político. O narrador tem perspicácia suficiente para descrevê-lo com uma ponta de ironia e, até mesmo, deboche:

Olímpio levanta-se, faz-se silêncio. É impressionante vê-lo em sua figura de prócer e futuro Doutor, os dedos fincados nos bolsos do colete, o corpo levemente vergado para trás, a cabeça altaneira, os olhos que esmagam os ouvintes de encontro às suas cadeiras (...). Está prestes a fazer uma apologia do Rio Grande. (ASSIS BRASIL, 1992, p.154-5)

Entretanto, egoísta e incapaz com seus afetos, porque não aceita revelar-se, não tem para com a família a mesma forma de atenção que dispensa no convívio público. Sua vida, mediada por leituras, mostra a contradição de seus atos e determina um comportamento romântico. Não enxerga os filhos, mas personagens atuando. A expectativa que tem em relação aos mesmos não é suprida pela realidade, assim como em relação à Condessa que, recém casada, fecha a porta do quarto para que ele não entrasse.

Nesta noite, estuante de epopéia e paixão, ele vai até a porta da esposa:

– Charlotte ...

Ela, porém, dá-lhe a mão a beijar:

– Boa noite, mon cher...- e fecha-lhe a porta mais uma vez. (ASSIS BRASIL, 1994a, p.182)

Talvez esse comportamento da esposa tenha sido o determinante de toda sua vida afetiva, pois faz questão de manter-se afastado dos familiares, não se deixando envolver e reagindo com indiferença a qualquer expressão de ternura. Quer que os filhos sejam aquilo que ele imagina e não o que são. Como consequência dessa atitude distante, desenvolve-se, principalmente em Selene e Proteu, um ressentimento mesclado de amor, respeito e raiva. A presença paterna parece sempre marcar, com uma linha invisível, o desamor, que acaba sendo mais uma característica da personagem. Esta tem o dom de revelar as fraquezas humanas, principalmente quando as aponta nos filhos. Certas atitudes e comportamentos tornam-se, então, elementos indissociáveis da personagem, que o narrador faz questão de mencionar. Desse modo, não podemos pensar em Olímpio como um ser que emane afeto espontâneo.

Aquiles, o filho mais velho, Páris, o neto, Beatriz, a cunhada casada com Arquelau, e Urânia, amante de Olímpio fecham o círculo familiar em que todos se movem, tendo por trás o olhar do protagonista. É ele que, mesmo distante, como um ser demiurgo, controla e maneja os que fazem parte de sua vida.

Beatriz teve um papel importante para Olímpio. Servindo de conciliadora nas relações entre pai e filha, soube também agir como mãe para o filho de Selene. Até o final da vida de Olímpio tentou amenizar ressentimentos.

O luzir breve de um farol de automóvel ultrapassa as cortinas, e Beatriz agora sabe por que Olímpio não quis claridade na sala: os olhos do cunhado estão brilhando de lágrimas.

– Está bem – ela diz, avançando a mão e pousando-a no rosto de Olímpio. – Quanto a isso, eu tomarei conta. Sou jovem, tenho muito tempo pela frente. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 383)

As relações de Olímpio ainda se prolongam fora desse âmbito restrito, com o amigo Câncio Barbosa, que escreve a biografia do protagonista. Em muitos momentos Câncio parece ser o seu duplo, percebido até pelo próprio protagonista: ‘Câncio é um túmulo, é quase como

eu mesmo' (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 267). Embora Olímpio pareça seguro, no entanto, nada escapa ao narrador que, muitas vezes, surpreende a hesitação da personagem, como um reflexo de sua condição, revelando até mesmo a ambigüidade em que se movimenta.

Olímpio, que sempre se mostrou invulnerável, começa a perceber sua humanidade. E, de algum modo, o narrador capta essa disposição emocional do protagonista.

Nesse sentido, de forma melancólica, o narrador confirma a impossibilidade de concretização de um desejo de Olímpio, por muito tempo acalentado: a edificação de Olímpia (ASSIS BRASIL 1994b, p. 257). Cidade utópica, tal como Rabelais<sup>48</sup>, lembrava uma cidade grega. Cidade perfeita, visionária, Olímpia não se concretizou, deixando o sabor amargo da incompletude.

Câncio, que escreve a biografia do amigo, não deixa de perceber sua tristeza. Descobre-se, então, “às voltas com a distância entre o real e o ideal”, angustiando-se “ao pensar na impotência da literatura perante a vida”. E completa: “Como descrever, por exemplo, este gesto do doutor, quando enrola o mapa e, com um olhar de calmo desespero, fixa a imagem de seus delírios?” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 259)

Naquelas ocasiões, enquanto discutiam sobre os apontamentos biográficos, os dois amigos aproximam-se das fronteiras da História e realidade, realidade e ficção. Pois é da metaficção historiográfica que falam. Essa é a forma de o autor L. A. Assis Brasil trazer à tona a sua história que tem o caráter metaficcional. Os dois amigos parecem pretender o estilo do texto biográfico, no entanto, Olímpio ao resolver voltar atrás, isto é, não retocar os fatos, deixá-los escritos como aconteceram, produz uma metalinguagem historiográfica, ficcional. Ao morrer Olímpio, Câncio havia terminado a biografia e manda imprimi-la no melhor papel, com letras douradas: *Uma Vida*.

---

<sup>48</sup> Rabelais, em *Gargântua e Pantagruel* (1532), constrói na Abadia de Theleme, um mundo perfeito, livre de normas, ou seja, um templo ao livre arbítrio – à liberdade, em que eram recebidos os jovens, nobres e ricos. (RABELAIS, 2003, p. 667)

Em Cândia, encontra o amigo. É também Cândia que faz os funerais de Urânia, e envia uma mensagem a Olímpio, que se encontrava ausente, na Argentina, para onde fora consultar.

Não houve consulta. Ele decide voltar e diz ao médico que o acompanha: “Vamos de volta para o Brasil. Agora que perdi tudo espero que meu tempo de vida seja suficiente para fazer tudo o que ainda devo” (ASSIS BRASIL, 1994b, p.373). A morte inesperada de Urânia fragiliza Olímpio, que reconhece não ter sido ela somente excepcional, “mais do que isso: foi única”. (ASSIS BRASIL, 1994b, p.374)

Percebendo-se impotente frente ao inevitável, Olímpio recorda passagens de sua vida, fazendo um balanço, perguntando-se sobre “o que restou, senão essa amargura, esse sentir-se incômodo na própria pele?” (ASSIS BRASIL, 1994b, p.371) . Tem a consciência de o quanto sempre se portou como se fosse “imune às tristezas, ao Pecado (...)”. Lembra da vida no exílio, as caminhadas pela *Florida* com a Condessa e os filhos, “como diriam nos romances, ‘éramos uma família feliz’, embora eu tenha ficado sabendo das dificuldades visuais de Selene apenas depois que a Condessa me falou” (ASSIS BRASIL, 1994b, p.370). Até então, a personagem, que evoca o passado, não tivera a consciência de sua finitude. Vê-se, pois, na sua limitação humana. Por isso, suas palavras trazem a marca da solidão retratada pelo narrador, juntamente com a perplexa confrontação da vida que lhe escapa. O narrador sempre lhe foi fiel, muito embora não deixasse de registrar suas idiossincrasias.

Outra personagem, que permanece na obra por um longo período, é o secretário particular de Olímpio, Raymond. Não tendo uma atividade específica, exerce também a função de conselheiro e, em muitos momentos, tem influência nas decisões do patrão: “Raymond insistiu e obteve que convidassem algum marechal bem velho, ‘nenhuma festa está completa sem marechal de farda, cheio de condecorações, uma espadinha dourada”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p.72-3)

Raymond, homossexual, deixa o Castelo durante um dos muitos litígios armados que teve como palco o solo rio-grandense, externando, de forma inusitada, seu amor pelo patrão.

– Obrigado – diz Raymond, guardando o envelope no bolso. Os olhos, por trás das lentes azuis, estão brilhantes de água: – O senhor foi o único homem que admirei. – E inesperadamente aproxima-se, ergue-se nas pontas das sapatilhas e dá-lhe um beijo nos lábios. Olímpio empertiga-se, quer reagir, mas por fim corresponde àquele beijo há tanto guardado. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 379)

Essa personagem encoberta por uma função de “secretário particular”, manteve, como o patrão, sua característica de personagem plana. Sua conduta nunca provocou suspeita, apesar de muitas vezes, despertar sentimentos contraditórios no leitor por causa de sua atitude impositiva em relação ao protagonista. Personagem que se revela em segundo plano, mas que detém certa ascendência sobre Olímpio, faz com que, nós leitores, nos perguntemos sobre o motivo pelo qual Olímpio se deixa levar por Raymond. No entanto, Raymond representa uma outra face de Olímpio. Paradoxalmente, o gesto de despedida do secretário surpreende pela aceitação do protagonista.

Interessante observar que a fundação da dinastia familiar foi nobilitada por um brasão, mandado fazer pelo patriarca, João Felício. Anos mais tarde, o filho destrói o emblema, acreditando que esse seu gesto, embora simbólico, tivesse o poder de romper com o sistema de governo que não conciliava a liberdade republicana, com o retrógrado modo monárquico. (ASSIS BRASIL, 1992, p.46)

Todavia Olímpio, ao desfazer-se, em primeiro lugar, do brasão que emoldurava o pórtico da casa de seus pais, para depois “por abaixo” a própria casa, demonstra o quanto desconsiderava aquele passado e dele quer distanciar-se. Nas entrelinhas, o binômio: barbárie e civilização estão *pari passu* com uma visão, talvez romântica, de colonizado e colonizador.

(...) esta alameda estabelecerá o limite entre a barbárie e a cultura; uma outra ligará com a lateral do Castelo, com a plantação de milho; o jardim propriamente dito, junto à escadaria, traçado por Henri Leveurier em moldes versalhescos, já ostenta um labirinto de buxos, um lago e canteiros (...). (ASSIS BRASIL, 1994a, p.171)”

O passado metafóricamente destruído representa a decadente civilização que, entretanto, Olímpio também fez parte. Foi, a partir dessa herança paterna, de charqueador que ele edificou sua vida e seu Castelo. Tirar esse passado representado pela casa paterna, do foco de visão, não certifica o apagamento da memória. Esse gesto individual, representação da

época agônica das charqueadas, tem um sentido amplo no contexto da vida do gaúcho, pois vem em oposição àquele sentimento de centauro do pampa e que, no fundo, Olímpio sempre quis encarnar como um implantador da civilização.”(...) Doutor, este vai tomar novo contato com os ares do pampa. Vai só e, montado num baio fremente – ‘uma figura de centauro a pisar o solo sacrossanto dos pagos gaúchos’ (...)”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 21)

O narrador de Olímpio, embora revele as nuances de sua personagem, o faz de forma a não transferir sentimentos judicativos em relação à mesma, deixando ao leitor o seu próprio julgamento.

Ao final, Cânciao lhe rende o preto:

(...) as pessoas excepcionais transformam seu tempo, porém não o fazem com a carga de heroísmo, mas com sua qualidade humana (...) ‘e agora retirado à sombra de suas torres gloriosas, dará à Nação e ao Mundo os frutos de uma vida consagrada à cultura, ao progresso e à paz’. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 385)

#### 5.1.4 Astor: a outra face da medalha

Astor, personagem cuja relação com o protagonista faz ressaltar sua própria marginalidade na narrativa, surpreende pela infinidade de características que convergem para sua figura, demonstrando completo desapego àquela vida do Castelo.

“Triste fruto de uma paixão tardia” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 342), órfão já ao nascer, foi criado por uma ama. Por lembrar a ligação ilícita de sua mãe viúva, nunca foi aceito como membro da família. Crescendo como um bastardo, procurou superar as carências, tornando-se e agindo de forma que fosse, de fato, a quem todos desprezavam. Por isso, e tendo por teoria o pensamento que tudo o que recebesse da vida seria lucro, agia com indiferença às pessoas que o cercavam, bem como ao ambiente em que se encontrava: “(...) para os estancieiros gaúchos, ter pouco campo é ser um pária. Mas, para quem não esperava mais nada, é um lucro” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 336).

Sendo caudatária de tanta negatividade, é possível relacionar a personagem a características do grotesco, estilo que encontramos nas artes em geral<sup>49</sup> (HUGO, 1988, p. 25-6). O que nos atrai e, ao mesmo tempo, nos leva a remeter ao grotesco é o estranhamento que provoca esse mundo de Astor, bem como a desenvoltura da personagem para mover-se dentro dele.

Por isso, lermos sobre pinturas de certas épocas da humanidade como, por exemplo, sobre o pintor Bosch que retrata pessoas e objetos deformados, criados sob uma ótica noturna, imprimindo a essas figuras uma “ausência de afetividade que age sobre nós de modo desconcertante e macabro” (KAYSER, 1986, p. 34), ou nos debruçarmos sobre os trabalhos de Francisco Goya, percebendo que, em suas “gravuras esconde-se, ao mesmo tempo, um elemento lúgubre, noturno, abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse dos pés, (...)” (KAYSER, 1986, p.16), ou ainda narrativas literárias, cuja temática desperta sentimentos contraditórios, como *Tristram Shandy* (STERNE, 1984), por exemplo, nos é trazida à mente a figura de Astor. Ele parece ser a personagem que provoca o leitor para poder, com maior ênfase, exercer seu escárnio: "(...) O irmão do Doutor, o Bêbado, ou Astor, só depois do terceiro copo de vinho é que enfrentava o vigário, (...) Mas não só: arrotava e peidava, o que punha o Doutor fora de si – com um dedo trêmulo, expulsava-o da mesa" (ASSIS BRASIL, 1992, p. 11).

Essa postura de Astor, de desrespeito às regras básicas do convívio social, era considerada indigna pelos membros da família e tinha como meta principal atingir Olímpio, o irmão bem sucedido profissionalmente e, para o qual nada faltava. Astor percebia as lacunas familiares e, aproveitando-se de ocasiões especiais, era como se dissesse danem-se todos, os dessa família de aparências.

No segundo volume, Astor assume uma parte da narrativa.

Pedi-lhe que contasse uma anedota, e foi tão escandalosamente galponeira que me arrependi, pedindo-lhe que contasse sua vida, o que ele fez em noites

---

<sup>49</sup> Victor Hugo em seu Prefácio de Cromwel, *Do Grotesco e do Sublime*, refere “um princípio estranho para a Antigüidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte”. Para ele, essa nova modalidade é o grotesco; “acabamos de indicar o traço característico, a diferença fundamental que separa, (...) a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta, ou, para nos servirmos de palavras mais vagas, porém, mais acreditadas, a literatura romântica da literatura clássica”. (HUGO, 1988, p. 42)

sucessivas, até nausear-nos com tantas fodas e bebedeiras e com uma teoria esfarrapada sobre a existência humana”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 313)

Aí, ele, em cinco noites, que o leitor lê como sendo cinco capítulos, rememora sua vida. Os ouvintes, cujos nomes, a princípio, não são declarados, confirmam-se como Beatriz e Páris e acompanham a narrativa ao som de uma música que faz parte da trajetória de Astor. A agulha do gramofone que pára no mesmo ponto revela um disco arranhado: *The man I love*. É, portanto, sempre um som igual que emana do lugar em que se encontra Astor, pois a música é a mesma: “(...) você encomenda um gramofone de Pelotas, e junto com ele vem um único disco, *The man I love*. Como se vê, você acaba gostando tanto dessa música por uma contingência do destino” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 336). Chama a atenção do leitor que o disco não saia do lugar, exatamente, no “the man I love”, mostrando a preferência da personagem e, também sua ambivalência, fato que diz respeito à dificuldade de Astor em relação ao meio-irmão mais velho (HUGO, 1988, p. 26)<sup>50</sup>. A contingência do único disco acaba sendo a contingência de sua vida. Por meio da música, Astor quer expressar o amor por Olímpio, mas sempre o faz de forma inversa. Esse sentimento de Astor parece estar na região limítrofe entre o amor-e-ódio e, como o afeto não faz parte de sua vida, expressa, de algum modo, o sentir-se rejeitado dentro dessa comunidade. Assim, a personagem sabe que importuna com a música, mas não deixa de fazê-lo. O disco que foi sua marca durante a vida no Castelo, toca e arranha, machucando os ouvidos também de seu generoso irmão.

Nessas reminiscências, os mais diversos acontecimentos vão sendo lembrados: os primeiros anos, as brigas familiares, a chegada da Condessa, as diferenças de tratamento em relação ao meio-irmão Arquelau, percorrendo os lugares por onde andou enquanto crescia solto e sem carinho.

(...) Não perguntem o que faz um adolescente solitário numa casa, sem pai nem mãe, porque certamente ele sai às escondidas da governanta e vai-se juntar com a ralé de onde saiu, perdendo noites em bolichos de má fama, onde te ensinam a beber por uma guampa (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 42).

Com distanciamento, Astor continua buscando o passado como se fosse outro o narrador/protagonista. A evocação das guerras e a exaltação das qualidades do gaúcho

---

<sup>50</sup> Segundo Victor Hugo, “a divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução”. (HUGO, 1988, p. 26 (notas), o que nos remete à dicotomia Astor e Olímpio que, de uma certa forma, representam o que fala Victor Hugo.

chegam na forma de um conterrâneo que o visita no Rio de Janeiro, quando, por decisão de Olímpio, fica um tempo por lá. Pensando ser agradável, o visitante fala no Rio Grande como “terra de homens fortes, destemidos, audazes, de faca na bota e colhões entre as pernas”, em contraposição, “no resto do Brasil são uns degenerados, negros, raquíticos e cabeças-chatas que nem sabem falar português”. Para Astor, torna-se um “suplício” ouvir tal opinião, mas mantém certa condescendência para com a visita, o que, no entanto, não lhe impede de pensar: “o miserável que não entende isso, porque se prepara para ser advogado, essa profissão sem sutilezas”. Ao depreciar a advocacia, Astor menospreza a profissão de Olímpio. O assunto das degolas na revolução vem à tona e, mais uma vez o visitante opina dizendo que “as degolas vieram no bojo de um grave acontecimento político, e, além disso, o que são algumas cabeças a mais, a menos?” E Astor percebe e anota “essa flor de idéia: as degolas provaram a hombridade do gaúcho”. Segundo o visitante, “é preciso coragem para passar a faca na garganta de um patrício, é preciso coragem para agüentar ser degolado, é coisa para macho”, ao que Astor responde, ainda com o artifício narrativo do distanciamento: “(...) Aí você diz: ‘Coisa para macho, me parece, é foder mulher’(...)”.<sup>51</sup> (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 44)

Na exposição acima, o autor sai de seu esconderijo e revela-se, através do narrador, em “a flor de idéia”, assinalando que a exacerbação da virilidade se expressa na relação homem/mulher e não em lutas de revoluções sanguinárias e inúteis.

No Rio de Janeiro, Astor frequenta o Jockey e, conhecendo uma moça, interessa-se por ela. No entanto, satisfazendo o desejo dos pais, ela acaba casando com Arquelau, seu meio-irmão.

(...) O dono te serve e pergunta como transcorreu a vida desde ontem, e você estende a mão aberta, um pouco trêmula, e teus dedos gordos balançam, significando: *mais ou menos, hoje perdi a ilusão da vida ao entregar uma menina a um velho sátiro, que infelizmente é parente próximo;*(...). (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 242)

Naquele momento, Astor importou-se com o fato de perder Beatriz. Anos depois, rememora, e é nessa ocasião que Beatriz torna-se sabedora do sentimento que despertara.

---

<sup>51</sup> Referem-se a todas as citações do parágrafo anterior.

É uma merda, a vida... Dois meses depois, Arquelau e Beatriz casam-se numa cerimônia pomposa, na igreja da Candelária. Perdi mais uma vez... não fosse a minha teoria, hoje eu era um louco de hospício. E lá está você, na apertada casaca, jogando arroz na cabeça dos noivos. Beatriz, a voluntariosa, não se casa, isto é certo: entrega-se ao fado cruel apenas para fazer desfeita ao noivo que não foi ao Páreo – estou mentindo? (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 139)

E uma voz narrativa que acompanha a fala de Astor complementa: “[Beatriz larga a Neue Illustrierte, pega um velho Correio do Povo e pergunta por um lápis, quer decifrar uma charada]” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 139).

Esse narrador, independente de Astor, é invasivo. Aparece de forma aleatória, no início, pelo meio ou no fim de capítulos, fazendo alguma observação, como ao assinalar sabiamente a atitude de Beatriz que, ao ouvir Astor, se concentra em decifrar o metafórico enigma de sua vida.

A forma de contar da personagem remete ao desarmônico, rompendo o fio narrativo e a expectativa do ouvinte. Assim desarticulado, o relato assemelha-se mais a uma paródia de Olímpio. Observamos que o estilo da narrativa, quando é Astor que toma a palavra, distancia-se, contrastando de forma rude, das demais falas da obra.

(...) As cartas dizem que você deve ficar no Rio, no Rio o clima é melhor, não tem o minuano do Rio Grande. Às vezes as cartas trazem notícias dos sucessos políticos do Olímpio, e você as usa para limpar a bunda na privada (...). (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 43).

Astor, ao mesmo tempo, que pede aos ouvintes que “(...) não se assustem, que não tenho a menor intenção de despertar piedade porque a piedade eu conheço bem, sou objeto de piedade, há muitos anos” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 41), a personagem segue chamando atenção sobre si mesma: “vocês sabem como sou um amante da Verdade, da Liberdade, da puta que os pariu” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 44). Em Astor, há uma sucessão de vazios, e fatos desconectados não deixam escapar a ocasião para contestar o mundo, assinalando, muitas vezes, o narrador com movimentos e uma aparência de figura grotesca. Assume sua vida como “besteira”, e completa: “E isso que ainda não contei tudo” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 50).

Vivendo por muito tempo afastado da família, Astor narra como se fosse de outra pessoa que estivesse falando. Esse artifício, usado pela personagem-narradora, revela a autonomia e a coerência relacionadas à postura adotada diante de sua vida. Ao usar o pronome em segunda pessoa do singular, reforça a indiferença que incorporara, pondo em realce, também, o tom irônico com que nomeia os familiares: "Teus parentes ficam decentemente perplexos, te advertem com as palavras de praxe e te desejam boa viagem. Assim sempre foram Olímpio e Charlotte, não esqueçam" (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 49).

Podemos observar o quanto as palavras de Tacca remetem a Astor que se comporta de acordo com o papel que lhe coube:

No romance contemporâneo, (...) o respeito pelo personagem (...) não se trata já de zelar pela sua independência (nunca o personagem adquire um caráter tão artificial, tão fabricado, tão 'boneco' como quando o autor postula a sua autonomia), mas do respeito de um narrador pela complexidade, obscuridade e inescrutabilidade de uma consciência. Neste sentido, (...) o narrador salvaguarda a autonomia e até a solidão dos seus personagens. Uma coisa é a sua independência, e outra é o fato de, em virtude de uma coerência interna de motivação psicológica, o autor, a partir de um dado momento, não poder introduzir, caprichosamente, atitudes e comportamentos que se tornariam falsos. (TACCA, 1983, p. 123)

Retornando ao Rio Grande do Sul, vai residir no Castelo por imposição financeira. A correspondência que recebia no Rio, de seu irmão Olímpio, "o Doutor, o Sábio, o Político e Honra da Família", dava conta da grande dificuldade por que passava o Rio Grande, "do ponto de vista financeiro-econômico": "os pecuaristas andam alarmados com o excesso de produtos". Astor desconfia daquelas notícias e pensa o que lhe "interessa essa merda?" No entanto, o que traz a carta lhe diz respeito, pois o deblaque, conforme diz Olímpio, está relacionado à instalação de frigoríficos estrangeiros, e, por vias indiretas, envolve a aplicação de seu dinheiro. Astor expõe aos ouvintes, de forma coloquial, o teor da carta do meio-irmão:

... você salta os parágrafos, quer ir ao que importa naquela conversa... enfim: teu banco está malíssimo das pernas e há suspeita de quebra iminente. Urge que você tire de lá o dinheiro e o aplique em algo seguro; Olímpio se oferece para fazer isso, desde que você assine a procuração anexa... e você fica ali, com o papel na mão: por que o pérfido Arquelau não te falou nada, se ele sabia de tudo? É isso: queria te foder, o crápula. E você caminha até o quiosque envidraçado onde numa madrugada comeu a Minervina, lança uma maldição ao papagaio atrás do muro, que repete aqui, ó! Aqui, ó! (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 242)

Irônico, mordaz, mal-educado, impróprio na postura, esse é o Astor que, em tempos de guerra ou de paz, aprimora seu desprezo pelos outros:" (...) O Bêbado (...) erguendo o grosso volume do corpo materializou-se como egresso do hospício, um terno de linho amarfanhado e sem gravata, a barba por fazer, um aspecto doente e bárbaro"(ASSIS BRASIL, 1992, p. 70-1).

Pensamos que Astor e sua narrativa encontram respaldo em considerações do grotesco. Nesses capítulos, povoados por caricatas imagens, tanto de personagens, como de fatos, a realidade passa por um processo de “distorção satírica, caricaturesca e cínica” (KAYSER, 1986, p. 146). Exemplo disso é quando a personagem fala sobre política. Astor nada reflete sobre a política, manifestando-se somente quando colocado frente a frente com o tema, tratando-o de forma banal, passageira, minimizando-o e, muitas vezes, dando um tom de ironia e comicidade à conversa.

(...) o movimento denominado... denominado ... denominado...merda...ah, sim! Aliança Liberal. Esses nomes do passado gaúcho são tão artificiais...O que acontece você não sabe bem. O fato é que o Castelo torna-se um ponto de romaria de doutores e bandidos – não perguntem os nomes, porque não sei, tinha um Abbot, Ramiro Barcelos, Honório Lemes... (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 337).

Astor não esconde o desprezo de sua voz para um tema que se torna o centro da vida de Olímpio. As pessoas que freqüentam o Castelo ele os inclui no mesmo rol – doutores e bandidos.

De repente você fica sabendo de uma coisa espantosa: teu mano, a dois meses da eleição para a qual o Borges de novo se candidata, teu meio-mano é lançado candidato. (...) Você até acha bom, pois não dá mais para suportar aquele chimango no governo, aquela cambada toda que te deixou pobre. Mas a decisão final, a de apoiar Olímpio nestas eleições, acontece num domingo, quando chega de trem ao Castelo uma comissão de distintas senhorinhas da sociedade pelotense. Vêm com o propósito de confeccionar com suas próprias mãos uma bandeira do Rio Grande do Sul (...) para que Olímpio a leve junto em sua campanha eleitoral, que partirá em triunfo do Castelo (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 338-9).

No entanto, em oposição, Olímpio vivencia a política em sua forma mais plena. Todos os acontecimentos de sua vida são políticos, pois ele não só os experiencia politicamente, como a política se encontra na raiz de cada ato por ele praticado: a construção do Castelo, seu casamento, seu envolvimento na história da Província e do País.

Astor, ao habitar um quarto em uma das torres do Castelo e ficando à espreita do que acontece lá fora, através da sua janela, é como um guardião ou castelão solitário:

Teu meio-irmão, o Legítimo, não se importa com o que você faz, e você decide transformar a torre no último baluarte da Liberdade, isto é, um lugar onde você pode emborrachar-se (...) essa é tua forma de manter à distância o pessoal do Castelo, exceto alguma empregadinha que não teme subir o caracol e te consolar por algumas horas (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 336).

Astor também usa uma palavra querida de Olímpio: Liberdade. Todavia a conotação dada por ele é oposta àquela de Olímpio. Sente-se com permissão para usufruir a vida, desconsiderando opiniões, e tendo, geralmente, atitudes que chocam as pessoas. Coleciona em garrafas os mais variados espécimes de animais como “(...) cobras verdes, fetos abortados de bezerros, morcegos<sup>52</sup>, enfim, tudo que há de mais repugnante (...)” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 336). No estranhamento em que vive, sua postura chega, algumas vezes, a ter uma conotação cômica.

Enquadrado, Astor, como uma personagem grotesca, seu alheamento é o próprio alheamento do grotesco. Este é o que torna o seu mundo, um mundo estranho. O universo de Astor irrompe de forma assustadora, não como ameaça, mas como um todo exagerado. Em Astor tudo é hipertrofiado: suas atitudes, a imagem que tem sobre si mesmo e a maneira de codificar sua vida para os outros. Para Bakhtin (1987, p. 17): “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

Por exemplo, a trajetória que realiza quando, em Lisboa, depois de ter bebido “ginginha”, sem saber dirigir, obriga o “*chauffeur*” a ensiná-lo a manejar o automóvel que acabara de comprar.

E ele te diz: Vossa Excelência aperte aqui, solte ali, Vossa Excelência controle esse ponteiroinho, e, aos poucos, a geringonça começa a mover-se, soltando traques. O acelerador daqueles tempos era acionado pela mão, e tua mão vai girando, girando ... e aquela merda a ganhar desenvoltura, e a direção transforma-se em algo leve, (...) e aí você se dá conta que está próximo o cais das Colunas (...) e (...), puxe um inútil freio, nada impede aquela marcha infernal rumo às águas (...) gloriosamente, como uma nau

---

<sup>52</sup> “Mas o animal grotesco puro e simplesmente é o morcego”. (KAYSER, 1986, p. 158)

saindo a descobrir o Brasil (...) o Ford vai entrando Tejo abaixo. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 92-3)

Segundo Kayser (1986, p. 155), o grotesco é um termo que “deixou de ser designação de uma coisa e tornou-se um termo ‘significativo’”, isto é, passou a integrar “uma categoria estética que se referia a atitudes criadoras, (...) a conteúdos e estruturas e, ao mesmo tempo, a efeitos (...)”, não sendo, no entanto, arbitrária essa transformação. Ela se baseou no fato de o grotesco estar relacionado aos elementos que dizem respeito ao aspecto de criação da obra de arte, ou seja, seu processo criativo, a obra e a recepção da mesma. Para Kayser (1986, p. 156), é na recepção que se evidencia o grotesco, todavia esse autor nos chama a atenção para não definir o grotesco unicamente pela recepção, pois, em muitos casos, como Bosch, por exemplo, os estudos pretendem mostrar que as obras “pela intenção de seu criador, não eram propriamente grotescos” (KAYSER, 1986, p. 156), o que quer salientar o quanto de inadequada pode ser a recepção. O julgamento da intenção do autor ao realizar sua obra, pode incorrer em erro, uma vez que não se pode afirmar com precisão sobre esse aspecto.

Alguns estudos indicam que as pinturas de Bosch enfatizavam o pavor coletivo à punição do pecado, o que, de certa forma, seria uma tarefa de catequese. Por outro lado, encontram-se numerosos símbolos da alquimia em seus quadros, o que pode ser interpretado como sendo “uma heresia”.

Em relação a *Um Castelo no Pampa*, a representação detalhada da perversidade antecipa a análise da natureza em sua complexidade, remetendo-nos ao grotesco desnudado pela personagem Astor, no seu contraponto sublime – Olímpio. É Astor que ilumina Olímpio.

Por isso, encontrando, na narrativa em estudo, aspectos que podem ser percebidos nas artes visuais como na pintura, por exemplo, estes vêm ao encontro das palavras de Victor Hugo, quando se refere ao grotesco. Esse autor, ao salientar que toda a medalha tem dois lados, reforça sua posição frente ao grotesco. Chama a atenção que para a função do grotesco: “como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é (...) a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 1988, p. 31). Nesse sentido, continua o poeta ...

O sublime sobre sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o

grotesco é um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 1988, p. 31).

Ao pretender um estilo ideal para o drama, Hugo fala de uma harmonia entre as partes, ou seja, “que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco (...)” (HUGO, 1988, p. 68). Percebemos que o poeta inclui e vê o grotesco e o sublime como sendo os elos de uma mesma corrente que une os contrastes na arte.

Nesse sentido, direcionar as palavras de Victor Hugo para as personagens Astor e Olímpio leva-nos à constatação de que o movimento de uma para outra se faz de forma harmônica, pois cada uma corresponde ao que delas se espera. Nenhuma transgride seu papel, pois não ultrapassam suas molduras e não rasuram suas próprias imagens: sublime e grotesco.

Cada atuação da personagem Astor vem como uma oposição ao protagonista, parecendo celebrar, a todo instante, a desigualdade entre os dois meio-irmãos, desnudando a completa atopia da personagem, advinda de sua origem.

#### 5.1.5 Páris: o jogo das farsas

Eu entendia tudo o que me acontecera hoje, ontem e desde sempre. E decidi que nunca mais me submeteria à literatura. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 289)

Páris, neto de Olímpio, filho de Selene, é a personagem com maior poder criativo na obra. Tendo sido sempre um problema para seus avós, nunca foi realmente amado por eles. Dessa forma, sente-se desligado de qualquer vínculo afetivo para poder relatar, sem censura, os acontecimentos da história de sua família.

Fazendo uma analogia ao narrador/protagonista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Páris narra com humor e ironia as fraquezas humanas, constatando comportamentos inadequados. Como a personagem machadiana, nada tem a perder e aproveita-se da situação. Brás Cubas usa sua condição de morto, e Páris, desde o seu nascimento, representa uma ausência de porvir glorioso para sua família.

Sua fala, que aparece em capítulos, a partir do primeiro volume, tem seu próprio ponto gravitacional. Autônomo, como os demais narradores dentro do contexto da obra, vai-se abrindo, paulatinamente, na direção de suas angústias, que, inicialmente, refletem a procura dos pais. A personagem de Homero gera a destruição de Tróia, enquanto o Páris de Assis Brasil, desvela a falsa glória do Castelo e da família.

No último volume, já adulto, ele anuncia, à maneira de *Don Quixote*, como já tem feito nos outros dois volumes, sobre o que vai versar a narrativa. No entanto, neste volume, seu enunciado traz um tom diferente:

E AQUI EU, PÁRIS, O DONO DO CASTELO, CONTINUO MINHA HISTÓRIA, CERTO DE QUE SEREI, DAQUI POR DIANTE, UM NARRADOR POUCO CONFIÁVEL. NO ENTANTO, PEÇO COMPREENSÃO: A MENTIRA E A VERDADE TORNAM-SE APENAS DETALHES PARA QUEM SUCUMBE ÀS LEITURAS (sic). (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 26)<sup>53</sup>

Até então, a narrativa detectava, de forma explícita, as inverdades contadas pela personagem-narradora. A partir desse momento, e delegando a responsabilidade às leituras, minimiza o valor da verdade.

Contabilizando, dessa forma, uma gama de invenções, consegue atrair a atenção para si. No colégio, autor de uma seqüência de situações, às vezes verídicas, que tinham, no entanto, o objetivo de desestabilizar o *status quo* o estigmatizaram. Foi assim com a visão bilateral, um “rendoso” problema de saúde que o tirou da sala de aula; ou com o fogo na lavanderia do colégio; ou ainda, gerando uma proposital confusão, no colégio, ao acionar, simultaneamente, da sala da direção, os toques respectivos de cada professor: “Repassei mentalmente os toques de chamar padre e, inflando o peito, comecei a tocar a campainha, iniciando pelo padre de Matemática (...)” (Assis Brasil, 1994a, p. 150). Outros episódios também fortaleceram sua inventividade, como a questão das mortes que aconteciam estando ele presente. A primeira foi a do avô, seguindo-se a de Proteu, do pai de Anita, a colega por quem se interessou e, por último, a de Hermes Castorius, seu pai.

---

<sup>53</sup> Esta forma, em caixa alta, aparece na obra em estudo.

A expressão de exagero, forma hiperbolizada, característica da narrativa de Páris, remete-nos a moldes quixotescos. Acrescentemos, também, a justificativa da própria personagem, ratificando, assim, a intertextualidade com *Don Quixote*: "Não se pense que alguém chega a ser leitor compulsivo apenas porque teve boa educação e bons exemplos: o meio mais fácil para obter esse fim é, para qualquer homem, o conforto de um amor letrado; (...)".(ASSIS BRASIL, 1994b, p.27).

O destino individual da personagem converte sua vida em uma sucessão de aventuras. A narrativa, enfatizando sem rancor, mas ao contrário, com um tom muitas vezes anedótico, os mais diversos episódios, representa a incessante busca de sua origem. Desconhecendo os pais, fez parte, como um acidente, da família de seu avô. No entanto encontra Beatriz, a pessoa que, de formas diversas, sempre amou – Beatriz, casada com o tio Arquelau. Estes se tornam tutores de Páris. Beatriz, que não tinha filhos, substituiu, para Páris, o amor materno “por ser tão jovem poderia ser minha mãe” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 219), “eu não a ouvia, eu a contemplava: ‘por que você não é minha mãe?’” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 374) e, também, fez parte de suas fantasias juvenis. Depositou nela as expectativas de um filho e de um enamorado. Afastado o tio pela morte natural, Páris procura atraí-la: "Amores díspares na idade, e com uma ponta de incesto, têm sua malícia, mas também seu preço: embora eu estivesse exultante com minha condição de apaixonado por minha tia Beatriz, eu ainda não a tinha para mim (...)" (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 26).

Vemos que a personagem já tenta influenciar o julgamento do leitor ao direcionar para uma relação incestuosa.

Páris rememora os serões em que ele “embrenhando na literatura dos afetos incompreendidos, tentando entender por qual razão todos os amores têm seu lado funesto (...),” ouve o tio perguntar-lhe “por quanto tempo suportaria ficar assim, padecendo num paraíso, desfibrando fibra por fibra o coração”<sup>54</sup> (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 29-30).

---

<sup>54</sup> Nessa passagem, ele faz uma paródia pela intertextualidade com o poeta Coelho Neto e seu poema SER MÃE. O nome do poema mescla a ambigüidade dos sentimentos de Páris. “Ser Mãe/ é desdobrar fibra por fibra o coração (...) é padecer num paraíso”. **Coelho Neto**, escritor brasileiro, nasceu em Caxias, Maranhão no dia 20 de fevereiro de 1864 faleceu no Rio de Janeiro no dia 28 de novembro de 1934.

Então, deixando o tio, Páris volta para seu quarto e redige um testamento, “disposto a dar fim” à vida. No entanto, algo acontece:

Estava a ponto de assinar – apenas com as iniciais, como faziam nos romances antigos – quando senti um forte cheiro de enxofre inundando o aposento. Pressenti logo o que aconteceria, e por isso não foi uma absoluta surpresa ver, de pé e vermelho sobre o tapete, quem? – *Ele*, com uma capa que descia até os pés calçados com botinas de bicos curvos. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 30)

Nesse instante, outro elemento exterior à narrativa passa a influenciar a visão da personagem, que observa o seu visitante de modo detalhado: “sobrancelhas grossas em V, cavanhaque de bode, nariz pontiagudo e dentes lustrosos abertos num riso diabólico” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 31). A aparição do diabo, que Páris passa a chamar de “Ele”, faz com que a personagem lembre de sua infância e das conversas que manteve com fantasmas. Por isso, “(...) como nenhuma desgraça seria maior da que eu vivia, eu, a criança, perguntei-lhe por que saíra do seu reino de trevas”. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 31)

Ao relatar sua conversa com o diabo, Páris dirige-se a um ouvinte que chama de “culto” e que o “ouve com indulgência” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 31), além do que o estimula a continuar. Percebemos, então, que o narrador precisa da aprovação de seu interlocutor, pois é ele – o ouvinte – que fornece o alvará de validade do narrado. O diabo é descrito com a pose cristalizada pelos livros e, denunciando sabedoria, diz que “os males todos provinham ou da muita ou da pouca idade”. Numa clara intertextualidade com a obra *Fausto*, de Goethe, em que o protagonista pactua com o diabo para conseguir benesses em sua vida, a personagem de L. A. Assis Brasil, complementa o pensamento, dizendo que: “Anteriormente restituíra a juventude a alguém, e perguntou se meu caso, agora, não seria o inverso”. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 31)

Páris, ao ajustar as condições da transação, metamorfoseia-se, tornando-se mais velho: “Negociamos, portanto, estabelecendo cláusulas mais ou menos alegóricas, pois ambos sabíamos que aquilo talvez não estivesse acontecendo”. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 31)

Páris insiste no tom ilusório dos acontecimentos. E diz: “Eu não podia perder tempo, pois não sabia a duração do encanto(...)” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 33), salientando sua

descrença no que estava acontecendo. Revela-se, para a personagem, uma nova situação. Há, então aquilo que Todorov chama “a ruptura (...) do limite entre a matéria e espírito” (TODOROV, 2004, p.122). Segundo este pensador, “a passagem mental de uma idade à (sic) outra torna-se aqui passagem física” (TODOROV, 2004, p.123). E o narrador-personagem continua falando de sua experiência, mais uma vez pedindo ao ouvinte que acreditasse naquilo que ele estava dizendo:

Mas, pouco a pouco... você deve me acreditar ... minhas mãos perdiam o viço e meu coração começava a bater mais lentamente, e meu cérebro abastecia-se de inesperadas experiências, lembrando-me de lugares em que nunca estive, e livros que nunca li, e mais: quando notei que meus cabelos grisalhos caíam como neve sobre os ombros, desci ao espelho da sala, vendo a imagem mais curiosa de todas: não era eu, mas era. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 32)

Esse ouvinte, que, mais tarde ficamos sabendo tratar-se de um “tenente”, confunde-se, parece-nos, com o leitor, ou, quem sabe, é o próprio leitor virtual<sup>55</sup>.

Dessa forma, vemos, na narrativa, o aparecimento de um fato insólito. Este fato, inesperado para o contexto das situações narradas, nos leva a classificá-lo como fantástico. No entanto, pela sua argumentação – ‘Sempre o amor...’ ‘Ele suspirou, algo enfadado’(ASSIS BRASIL, 1994b, p. 31) – notamos características humanas nesse sobrenatural, uma vez que o próprio diabo adquire aspecto laico, produzindo um magnetismo sobre a personagem-narradora, que tem, ainda, uma forte motivação para aceitar as condições impostas por esse ser. Assim, o fantástico emerge no texto e provoca a ambigüidade tanto da personagem, como da leitura da obra. Essa ambigüidade, por sua vez, revela a transgressão na ordem do cotidiano, pois o autor relata acontecimentos que não são passíveis de ocorrer, ocasionando a hesitação quanto ao que foi narrado. Conforme Todorov (1979, p. 156), “o fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à ‘realidade, tal qual ela existe para a opinião comum”.

---

<sup>55</sup> Como observa Genette, (...) ‘contrariamente ao autor implicado, que é, na cabeça do leitor, a idéia de um autor real, o leitor implicado, na cabeça do autor real, é a idéia de um leitor possível’. (GENETTE, 1983, p. 103). Sobre essa observação, Reis comenta: “assim se acentua a condição virtual do leitor implicado, condição que leva Genette a propor que ele seja designado como leitor virtual”. (REIS, 1987, p. 212)

Para Bessièrre (1974, p. 59), o fantástico não seria o resultado de uma hesitação, como diz Todorov, mas da contradição existente entre os modos de apreensão do real.

Essa temática também é examinada por Bastos (2001), ao observar que a contradição,

provocando uma fratura na racionalidade, remeteria a um 'além' que é, de fato, o objeto de representação da narrativa fantástica, e que se traduz por uma suspensão de julgamento frente ao real, tornado acessível somente através de emoções como a estranheza, a angústia, o horror. (BASTOS, 2001, p.38)

Embora Bessièrre (1974) discorde de Todorov quanto à hesitação, acreditamos que, na obra em estudo, esse aspecto se faz presente, uma vez que, não só o leitor não acredita no que está acontecendo, como a própria personagem expressa a sua descrença, como vimos algumas linhas acima. Nesse caso, parece haver uma “suspensão de julgamento frente ao real”, pois a narrativa se processa através das reminiscências do narrador, e, portanto, com distanciamento de sua parte. Desse modo são fatos que já passaram por certa valorização, ao serem resgatados pela memória.

Páris, relatando suas experiências, com seu “novo-velho” aspecto físico, diz que Beatriz é recíproca à sua sedução: “(...) Beatriz de início não queria acreditar, (...) mas vi seu olhar a consumir minha face, meu peito, e, inflamada por um ardor súbito, agarrou-se a mim e deu-me um beijo na boca, (...)” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 32-3).

No entanto o leitor torna-se desconfiado. Como é sempre a fala de Páris que está presente no texto e é a partir dele que o leitor conhece os acontecimentos, podemos também duvidar do que houve entre Beatriz e Páris. Partindo-se dos sentimentos contraditórios da personagem em relação à Beatriz – mãe e amante –, há a possibilidade de ter havido incesto, ou todo o relato seria a projeção de sua fantasia. Páris relata aquela primeira noite com Beatriz, ao som da vitrola de Astor.

(...) levantei-a em meus braços e, deixando de lado os males do jovem desditoso, subi as escadas com minha preciosa carga, em direção a meu quarto. Ah, meu caro tenente, fui-me despindo do traje de cerimônia à medida que galgava os degraus do desejo, e Beatriz fazia o mesmo, de modo que, quando abri a porta do quarto, tinha-a no esplendor de sua carne, agora contemporânea à minha. Os seios que eu conhecia pelas incursões às cegas

revelavam-se ainda belos, e as breves imperfeições eram retocadas por meu amor. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 33)

Se concebermos o interdito do incesto em relação ao grau de parentesco, isto é, o grau de consangüinidade (BATAILLE, 1987, p. 187) como elemento determinante, veremos que não haveria incesto, caso se confirmasse a ligação entre Páris e Beatriz. Nesse caso, ocorreria uma transgressão, devido ao desejo de Páris de encontrar em Beatriz a mãe que ele desconhece. Nessa linha argumentativa, este seria um fator predominante na delimitação do incesto, uma vez que Páris, não só a relaciona à mãe, como a quer como mãe. Vemos, então, que é na ambigüidade da personagem que se encontra o interdito, enquanto, para Beatriz, é no distanciamento representado pela idade de ambos.

Não éramos mais sobrinho e tia, mas dois seres unidos pelo destino, e que procurávamos a cama com sede e fome não saciadas pelos séculos e séculos de literatura. Eu refletia sobre a superioridade da vida sobre as idéias, isto é, sobre Aristóteles e Platão e a *Escola de Atenas*, enquanto Beatriz afastava urgente a colcha de damasco e desdobrava os lençóis, afofando os travesseiros: era mais do que eu esperava. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 33)

Com a consciência despertada, Páris ainda reflete, aludindo aos autores que povoaram as sessões de leitura nas noites no Castelo. São todas as épocas reunidas metaforicamente. Constatamos o paradoxo das situações que revela o pensamento de Páris: enquanto remetia à racionalidade, aos primórdios do pensamento, com Aristóteles e Platão, percebia os movimentos de Beatriz que, naquele momento, preparava o leito para o amor – a racionalidade no momento da transgressão com a situação prosaica da vida real, é uma sutil ironia por parte do escritor.

Inferimos, então, que a possibilidade de um interdito é que fragiliza a representação das personagens. Quando é afastada essa possibilidade pela atuação do fantástico, as relações entre as personagens se estabilizam. O interdito deixa de existir, para expor somente a realização dos desejos das personagens. Todavia, há uma cláusula a cumprir. O encanto só desaparece através do amor. Foi pelo amor que houve a transformação e é pelo amor que desaparecerá.

Esse foi o começo de semanas felizes, de amores frenéticos. Pela manhã, fazíamos, na companhia de Astor, imensos passeios ao longo dos dez metros que me sobravam, e juntos ultrajávamos Aquiles e sua propriedade que se

estendia depois da cerca. Os poucos empregados estranharam minha transformação, mas logo atribuíram à (sic) muita leitura os ombros algo encurvados e os cabelos cinzentos; ou, então, isso deveria ser algum teatro – passaram a pensar em comédias. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 34)

As palavras de Páris expressam o conhecimento adquirido nas muitas noites de leituras no Castelo – “chegou um momento em que largava Goethe e me embalava com a tragédia de Flaubert” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 73). Aqui, a racionalidade mescla-se com o insólito de seu novo aspecto, como tentando, mais uma vez, validar os acontecimentos.

Novamente a ironia se mostra, não só pela citação dos dez metros de terreno, mas, ao mencionar a comédia, teatro popular. Como sabemos, este é o que provoca o riso e representa os homens inferiores, de acordo com a clássica conceituação de Aristóteles. É também a comédia que nos traz o incomum. No entanto não podemos concluir sobre essas palavras de Páris, uma vez que ele também era intérprete do que se passava.

Nesse sentido, relembra, sem pudor, a primeira noite com Beatriz ao som da vitrola de Astor:

Longa noite aquela, em que nosso amor era embalado pelo som da vitrola de Astor vagando pelos cômodos do Castelo (...). Beatriz ria e chorava de prazer, arranhava-me e me virava ao revés, livre do incesto, desforrando-se da falsa viuvez de um homem que nunca a considerara uma verdadeira fêmea.(ASSIS BRASIL, 1994b, p. 33)

Quando pequeno, Páris negociava informações sobre o paradeiro dos pais. Penalizava Beatriz com suas mentiras e invenções, com o comportamento sempre no limite de uma tensão, criando polêmica sobre si. Beatriz representava, então, a possibilidade de desvendar seu nascimento e servia de elo entre Selene, mãe de Páris e o próprio filho.

Uma das lembranças de afeto que guarda, materializa-se num relógio de ouro que recebe minutos antes da morte do avô. Este presente ficou sendo a concretização de um amor que não houve e, como uma senha para uma possível aproximação. De fato, avô e neto voltam a se encontrar. Na Biblioteca, muitas vezes, Páris conversa com o espectro do avô.

E tudo porque ele, embora morto, (...), decidiu materializar-se ante meus olhos. Reapareceu na Biblioteca. Era noite, (...) só eu perambulava pelos

corredores(...). Enxerguei meu avô folheando um de seus grossos incunábulos. Ao ver-me, depôs o volume na mesinha ao lado da poltrona (...) sempre imaginei que um avô verdadeiro fizesse isso, por esse motivo não cheguei a sentir medo; meu pavor era outro, o de ser acusado de não impedir seu sepultamento em vida (...).(ASSIS BRASIL, 1992, pp. 147-8)

Nessas ocasiões, lembrando o Castelo, que para ele era “um marco da Liberdade que inflama os povos”, o avô desabafava suas frustrações terrenas. Inconformado com a família, diz: “Tenho lá eu culpa da degeneração dos meus filhos, dos meus irmãos, que não entendem, nunca entenderam, o que o Castelo significa?” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 148) .

E o leitor ainda poderia, num prolongamento do pensamento de Olímpio, concluir como se fosse o próprio Olímpio: “e nunca estiveram à altura de minha envergadura como protagonistas da História”.

Na verdade, o dia em que “foi dada [a Páris] a posse do gabinete do Doutor (...)”, ele teve “a premonição de que jamais seria alguém na vida, tal como Proteu, tal como Astor, tal como Aquiles, como Arquelau...”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 381). Assim, ele intuiu que na sua família...

como em todas de ancestral famoso, há apenas espaço para um único luminar. O resto destina-se a vegetar por aí, vivendo das rebarbas do sobrenome, mas precisando dar explicações até aos preenchedores de fichas nos bancos. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 381)

A voz de Páris, sobrepondo-se à voz do autor e elaborando o pensamento como se fosse o próprio Olímpio, reconhece o expoente que fora o avô.

Uma outra morte ocorre e, mais uma vez, Páris se sente responsável. Impedido de subir as escadas até seu quarto, na torre do Castelo, Páris, por uns dias, divide o quarto de Proteu. Constata a tristeza do tio, mas não tem condições de avaliá-la. Por decisão de sua avó Condessa, volta para o seu quarto, deixando Proteu, que vem a suicidar-se. Esse episódio causa uma enorme tristeza em Páris. Tempos depois, ele recorda a intensidade daquele sentimento: “(...) chovia muito, fazia frio, e eu estava faminto de saudade de Proteu. Uma saudade repentina, avassaladora. (...) Eu gemia pela falta de Proteu, era um rato sobre a cama”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 221)

Na ocasião da morte do tio, Páris pensa que poderia ter evitado a desgraça se tivesse continuado em seu quarto. Lembra-se, no entanto, como esse fato afetou as pessoas no Castelo, principalmente a avó Condessa.

O segundo luto, no Castelo, teve uma peculiaridade: se não foi leve como o do Doutor, foi entretanto *natural*. Isto porque – logo depreendi – Proteu era um ente de pouca valia naquela estrutura, e no passado fora protagonista de alguma ação reprovável; sua morte cabal deveria ser esperada desde muito tempo. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 217)

Assim como para o leitor, a morte de Proteu surpreende Páris. Lembra ainda a primeira vez que viu o seu espectro, estava junto com o avô.

Repetindo a cena, sentei-me no tapete, de frente para o Doutor. Pareceu-me um tanto mais velho, e logo imaginei que os cadáveres também envelhecem - não se decompõem; envelhecem, apenas, mais rápidos do que nós, rumo a um destino semelhante ao nosso. Por um instante gelei: o espectro indicava e olhava para um ponto para além do meu ombro, para algo que estava *atrás de mim*. Algo que se movia. Notando o terror que me paralisava, ele disse com calma e afetuosamente: ‘Proteu! sente-se, meu filho’. O nome do recém morto me apaziguou. Voltei-me e acompanhei o caminhar melancólico de meu tio (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 222)

A conversa na Biblioteca entre Páris, o Doutor e Proteu aproxima os três, fato que, em vida, pai e filho não souberam como fazê-lo. Sendo assim, é revelado a Páris, ainda menino, coisas que desconhecia como ter sido Proteu quem fez o parto do seu nascimento. As lembranças continuam atormentando os espectros e é o do avô quem diz que o maior tormento da situação em que se encontra é que elas, as lembranças, parecem permanentes, “como se estivessem acontecendo” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 223).

Páris observa como os espectros sabiam coisas “e como se revoltam por sofrerem. Talvez tenham sido logrados, na esperança de encontrarem a paz no outro mundo”. Páris, ademais, percebe que o tio “tinha os olhos cheios de lágrimas, (...) e o ouve dizer “essas grandes famílias... essas perversas famílias (...). Foi um peso carregar esse nome famoso” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 223). No entanto o espectro do Doutor retruca as palavras de Proteu, dizendo que “um peso para os fracos.” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 224).

Quanto ao avô, para livrar-se da culpa imposta a si mesmo, por sua morte, Páris relembra: “(...) afinal (...) eu o subtraíra a uma decisão heróica, a de recusar o ministério que Getúlio Vargas lhe oferecera e que ele não poderia aceitar, dado seu entranhado amor à Liberdade”.<sup>56</sup> (ASSIS BRASIL, 1992, p. 148)

Ainda mais algumas vezes encontra ambos, o avô e Proteu na Biblioteca, mas a última vez que viu o espectro do avô foi em uma viagem de trem do Castelo para Pelotas. Era uma noite singular, pois fugia, juntamente com Astor e Beatriz, de Aquiles que viera iniciar uma construção nos seus campos. Como Páris não queria tal vizinhança, resolveu destruir o material da construção e, dessa forma, invalidar os planos de Aquiles. No entanto temendo a revanche, fugiu do tio Animal. Foi nessa viagem que o espectro do avô lhe apareceu pela última vez. Estava triste e havia lágrimas em seus olhos. Aqui, em outra intertextualidade, lembrando a viagem de Dante (ALIGHIERI, 1997), ele pede que Páris escute o que tem a dizer. E, “lamentando tudo que deixara de fazer, contando partes de sua vida, (...)”, deixa Páris dizendo que “é tempo de eu voltar às malditas chamas”. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 135-7)

A atuação de Páris, como vemos, extrapola os limites formais de sua narrativa, pois sua história tem a função de unir, no texto, passado e futuro, oferecendo um ponto de referência a essas duas temporalidades.

Efetivamente, não podemos ignorar que a narrativa de Páris, além de articular o fantástico numa sintaxe de significações, recusa-se a uma representação mimética da realidade. Sendo assim, rompe com as normas da verossimilhança, em que confronta situações inusitadas e problematiza o real.

Nesse sentido, pontilhando a voz narrativa de Páris, vemos também momentos engendrados naquilo que Bakhtin (1987) chama de carnavalização. Esta, tanto aparece nos episódios que se referem à própria vida de Páris, como nas noites no Castelo quando este passa a pertencer a Páris.

---

<sup>56</sup> Vemos nesse convite uma intertextualidade que, de certa forma, retoma com ironia o compromisso do Dr. Rodrigo Cambará, com o governo de Getúlio Vargas, enfatizado no diálogo entre Floriano e tio Bicho, no capítulo Reunião de Família III, do *Arquipélago*. (VERISSIMO. *O Tempo e o Vento* III, 1961. p. 388).

Isso acontece porque a personagem-narradora não se ajusta aos moldes tradicionais, estabelecidos pela sociedade de sua época, expressando inadequação em sua postura. Em sua resistência, distingue-se, portanto, das demais personagens por esse caráter não oficial, em que faz questão de apresentar-se.

Também observamos que o abusivo uso de truques, farsas, como por exemplo, dizer-se responsável por algumas mortes na narrativa, faz de Páris a personagem corolário da carnavalização na obra.

Não precisava falar-me em meu avô: eu então perguntei-lhe se ele sabia que o Doutor fora enterrado vivo. (...) ‘morreu se torcendo todo dentro do caixão, o ar faltando, foi ficando azul, verde, roxo, arrancou a gravata, rasgou a camisa, batia com desespero na tampa, até que morreu, amaldiçoando Deus’.  
(ASSIS BRASIL, 1992, pp. 333-4)

(...)

Antes que Anita me pedisse um novo homicídio, lembrei-lhe lições antigas de Porto Alegre: a vida é um vale de lágrimas e todo sofrimento na terra resulta em graças nos céus. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 334)

Encontramos carnavalização, também, quando Páris, Beatriz e Astor, com imaginação festiva, nas noites no Castelo, conferiam àquelas ocasiões, momentos utópicos. Frequentemente, transformavam simples reuniões em que faziam suas leituras, ouviam música ou dançavam, representativas de um outro universo, revestindo-as de uma importância indevida. Como nos lembra Bakhtin (1987, p. 8), as festividades estão relacionadas a um certo tipo “de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem”. O aspecto dual da vida das personagens pode ser visto sob essa perspectiva de que nos fala Bakhtin, e as reuniões que promoviam no Castelo seriam como formas concretas de afirmação e de busca da nova realidade vivida pelas mesmas.

Ainda, para esses instantes, muitas vezes vestidos a caráter, convidavam até mesmo os empregados. Nesse sentido, remetemos à abolição da hierarquia durante o carnaval, de que nos fala Bakhtin (1987, p. 9), em que as relações se constituem de forma igualitária, “e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, idade, e situação familiar”.

As leituras temáticas das obras da Biblioteca propiciavam discussões filosóficas, em que o narrador salienta a pouca relação de Astor com o conteúdo dos textos.

Decidimos começar por Goethe, não por ser o fundador do romance moderno, mas porque seus livros ficavam mais à altura do preguiçoso braço de Astor (...). Preparamo-nos como mandava o estilo daquele acontecimento: eu, envergando um terno escuro de meu avô, Beatriz, um vestido de seda da Condessa, o mesmo que ela usava num retrato sobre o balcão, (...); Astor resignou-se a usar sua apertada casaca, não sem antes nos relembrar as circunstâncias patéticas daquela compra, quando vivia em Portugal com a cantora de ópera (...). (ASSIS BRASIL, 1994b, pp. 28-9)

A carnavalização, pelo caráter contestador e empenhando-se na renovação da ordem, é uma forma de expressar a ruptura com o mundo dos valores oficiais. Aparece na literatura durante a Idade Média e o Renascimento. Inspirada na cultura cômica popular, retrata a oposição “à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” sendo que “os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a eles se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval” (BAKHTIN, 1987, p. 3-4). Oferecendo, então, a visão de um mundo diferente do cotidiano, tornou-se a “segunda vida do povo (...) a sua vida festiva”(BAKHTIN, 1987, p. 7). A concepção carnavalesca do mundo influencia de forma categórica os homens medievais, amenizando a severidade de princípios até mesmo de monges, clérigos ou eruditos, os quais se permitiam distrações mais brandas. Vamos encontrar essas alegres manifestações sob forma literária nos jogos monásticos “(*Joca monacorum*), título de uma das obras mais apreciadas na Idade Média” ou ainda “tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim” (BAKHTIN, 1987, p. 12). Como exemplo de literatura cômica latina estão as obras *O elogio da Loucura de Erasmo*, no Renascimento, e *Cartas de Homens Obscuros*. Equivalente em originalidade e riqueza, também a literatura cômica em língua vulgar concebe “escritos análogos à *paródia sacra*”. Ligando-se de forma mais acentuada ao carnaval estão as obras de dramaturgia cômica, sendo que em *Le jeu de la feuillée*, de Adam de la Halle, aparece, de modo claro, a natureza da vida e as relações no mundo carnavalesco.

O riso, conforme nos fala Bakhtin, inerente à própria idéia do carnaval, é um riso festivo, e o mundo parece, todo ele, entrar em sintonia no seu aspecto jocoso. Assim, tanto a linguagem, como a simbologia impregnadas de originalidade, fazem parte daquele universo em que ninguém era excluído. Diferentemente do riso sarcástico em que o objeto do riso é

visto de longe, o riso festivo popular “ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1987, p. 11).

A gama de manifestações que desembocam na cultura carnavalesca apresenta, pois, a carnavalização com três grandes categorias que, para nosso estudo, salientamos aquela que diz respeito às obras cômicas verbais, incluindo-se nessa categoria as obras paródicas. Nesse sentido, criou-se uma dualidade de visão do mundo tendo em vista as relações humanas que se formavam de modo diferenciado no lado não oficial. Esse enfoque dual, como lembra Bakhtin (1987, p. 5), não havia em estágios anteriores, e, chama a atenção o autor, caso não o levássemos em conta, “não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista”. Naquela época, certas formas carnavalescas deixam de pertencer ao sagrado e passam a integrar a vida de uma camada não oficial, “a esfera particular da vida cotidiana” (BAKHTIN, 1987, p. 6).

A personagem Páris, de *Um Castelo no Pampa*, identifica-se com essa camada não oficial de sua família, uma vez que não foi recebida com a importância que o nascimento do primeiro neto do Senhor do Castelo exigiria. Ainda mais que o narrador nos revelou que, no Castelo, muitas situações consideradas irrelevantes para o senso comum, eram ritualizadas, com roteiro de cerimônia oficial, como por exemplo, os almoços. Estes, além de lembrarem as culturas européias, pois para cada dia, era determinada língua a contemplada para ser falada durante a refeição, também o cardápio escolhido dizia respeito àquele país europeu. Mais tarde, na história do Castelo, passou a ser servida também a comida gaúcha. No entanto sabemos que os rituais envolvendo o cotidiano alimentar enquadram-se num processo de identificação dos povos, desde a Antiguidade<sup>57</sup>. Então, essa diversidade de línguas e comidas só vem corroborar a visão dos paradoxos do dono do Castelo que se dizia “campônio” e que, ao não aceitar o neto, também demonstrava o quanto suas atitudes eram ambivalentes.

---

<sup>57</sup> “Do estudo da cultura grega pode facilmente deduzir-se a importância da comensalidade e dos rituais ligados à comida e à bebida. A partir de Homero, a poesia grega fez parte integrante do banquete. (...) Nos poemas homéricos, o mundo está estruturado em torno dos ritos da comensalidade.(...) Num certo sentido, o banquete continua a ser um rito social, ligado ao processo de auto-identificação e de formação de um grupo por parte de uma elite aristocrática”. (VERNANT, 1994, p. 203-4)

A noção de Páris sobre si mesmo chega-lhe quando resolve escrever sobre seu passado. Por isso, o que revela “não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 40): “E então sou eu, Páris, já na força da idade e da ilustração, que começo a lembrar de tudo” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 95).

É a partir da morte do avô que Páris inicia suas lembranças. Esse fato é um marco em sua vida, uma vez que é, nessa ocasião, a primeira participação da personagem em eventos familiares. Assim, ele pode observar os diferentes modos de as pessoas se portarem frente ao acontecimento. E diz: “Eu, Páris, não estava nem alegre nem triste (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 97). No entanto, naquele dia, Astor lhe dá a missão de verificar se o avô estava realmente morto, pois diz que o irmão “já morreu outras vezes” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 97). Com essa afirmação, Astor desmorona as certezas de Páris a respeito da morte do avô, passando a observar com atenção, tendo como ponto de referência a imobilidade de uma medalha sobre o peito do morto: “(...) mirei o peito, duro, imóvel, fixei-me em uma medalha oval, de onde saíam raios de ouro(...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 97).

Páris confrontava-se, pela primeira vez, com a morte. Para ele, o avô parecia estar encenando. Pois o “Doutor tão antigo, tão entranhado em si mesmo e que fazia poucas horas me dera o relógio de ouro, esse homem era superior à morte” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 99).

Entretanto, induzido por Astor, suspeita da veracidade da morte do avô e compara-a àquela que vira no cinema – “um morto de verdade – crivado de flechas apaches (...). Ali, sim, houvera morte, trágica, final” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 99). Desse modo, aparecem dois planos ficcionais: a literatura, sendo a história, e o cinema – sendo a verdade.

(...) Na verdade, todo aquele ritual fúnebre fazia com que o homem deitado no caixão adquirisse ares de cenografia, não era um morto verdadeiro, via-se logo; era um morto porque diziam que o era, e as duas senhoras ainda choravam. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 99)

O que ocorre aqui é aquilo que Hutcheon chama de metaficção. Para essa autora, “a metaficção contemporânea, (...), existe – tal como o carnaval – nessa fronteira entre a literatura e a vida, negando enquadramentos e ribaltas” (HUTCHEON, 1989, p. 94). Para o

leitor, a ambigüidade da narrativa mostra-se quando o próprio narrador duvida da realidade e troca os dois planos de percepção, quando, então, a realidade passa a ser a ilusão. Quebram-se, novamente, as certezas semeadas pela narrativa e o leitor passa também a duvidar daquilo que é considerado verdade. É tão forte o grito de Páris na hora do enterro do avô afirmando que ele está vivo que, por um instante, chegamos a acreditar na sua verdade.

Em outra ocasião, Páris também faz alusão à morte, nesse caso desejando a sua, mas complementa dizendo: “literariamente falando, pois a morte só se deseja nos livros” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 373) percebemos, mais uma vez a ficção dentro da ficção, como num processo de desdobramento da realidade.

Voltamos ao conceito de metaficção que, segundo Hutcheon, nos remete à dupla leitura dos textos históricos, e provoca a dúvida, levantando incertezas.

A essência da forma narrativa que veio a ser designada por metaficção reside no mesmo reconhecimento da natureza dupla ou até dúplice da obra de arte que intrigava os românticos alemães: o romance de hoje ainda continua a afirmar, freqüentemente, ser um gênero com raízes nas realidades do tempo histórico e do espaço geográfico; e, todavia, a narrativa é apresentada apenas como narrativa, como a sua própria realidade – isto é: como artifício. (HUTCHEON, 1989, p. 46).

Esse modo de narrar, detectado de maneira explícita nas narrativas de escritores modernos e que causa impacto ao leitor, revela o processo de formação do texto. A autora ainda nos diz que “o apontar da literariedade do texto pode ser obtido utilizando a paródia (...)” (HUTCHEON, 1989, p. 46).

A paródia não sendo um fenômeno literário recente, apresenta ubiquidade, uma vez que transita por todas as formas de arte, desde o século passado. Segundo Hutcheon (HUTCHEON, 1985, p. 13), “é um dos modos maiores da construção formal e temática de textos”, sendo sua função hermenêutica relacionada, simultaneamente, a implicações culturais e ideológicas. Também considerada “forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica (...), é, noutra formulação, repetição com distância, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Cotejando várias épocas literárias, a partir do Renascimento, Hutcheon chama também a atenção para o aspecto imitativo da paródia, em obras renascentistas. Ainda refere “a valorização setecentista do espírito e da ironia (...) em

que a função da paródia (...) era a de ser o malicioso e denigrativo veículo da sátira, papel que continua a desempenhar até nossos dias nalgumas formas de paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 22). No entanto, o que a autora sugere para a literatura contemporânea é o alargamento do conceito de paródia, a fim de adaptá-lo às necessidades da arte atual, definindo sua natureza e suas funções pragmáticas. Por isso, assinala que é preciso existir certos códigos comuns entre codificador e decodificador para que a paródia tenha reconhecimento interpretativo, uma vez que a considera um modo de auto-reflexividade. Gênero complexo, também representa a forma de os artistas amenizarem o peso do passado, lançando sobre ele um olhar distanciado e crítico. Laurent Jenny (JENNY, 1976, p. 5-49), diz que

o papel dos textos autoconscientemente revolucionários é reelaborar os discursos cujo peso se tornou tirânico. Não se trata de imitação; não se trata de um domínio monológico do discurso de outrem. Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado. (JENNY, 1976, p. 45)

Nesse sentido, Bakhtin (1981, p. 120) manifesta-se, dizendo que “as duas vozes textuais da ficção irônica e paródica combinam-se dialogicamente; não se anulam uma a outra”. Hutcheon (1985, p. 93) também menciona Bakhtin, situando ainda os posicionamentos de teóricos como Genette, Rifaterre, Barthes, dentre outros, em relação à paródia, como uma questão de intertextualidade, assim como diz que “a interação de paródia e sátira na arte moderna é universal, (...)” (HUTCHEON, 1985, p. 62).

(...) um texto paródico foi definido como uma síntese formal, na incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo. Mas o duplicar textual da paródia (ao contrário do *pastiche*, da alusão, da citação, etc) tem por uma função assinalar a diferença. (HUTCHEON, 1985, p. 73)

Desse modo, a paródia “imitando abertamente a arte mais que a vida” chama atenção de forma consciente e reflexiva sobre si mesma, sobre sua própria natureza interdiscursiva. Por isso, os conceitos de polifonia e dialogismo, cunhados por Bakhtin, encontram ressonância quando se estuda esse gênero.

Levando-se em conta as reflexões sobre a paródia, identificamos na personagem Páris, traços que, por seu distanciamento irônico, remetem também ao conceito de paródia. Sua fala, por ser a voz do ex-cêntrico, devido à sua marginalidade no contexto familiar, cria, por meio da ironia e da paródia, novos níveis de sentido e de ilusão dentro da obra. Segundo Hutcheon,

“a ironia participa do discurso paródico como uma estratégia, (...) que permite interpretar e avaliar”. (HUTCHEON, 1989, p. 47)

Páris, parodiando os acontecimentos, ironiza-os e aproxima de si um leitor desconfiado. Não partilhamos integralmente de suas andanças, pois essas não nos dão tranquilidade, mas desconforto. Todavia, ao mesmo tempo, ansiamos para que acerte sua vida. É nessa ambigüidade que, nós leitores, nos movimentamos.

As inquietudes de Páris são semeadas ao longo de seu relato, ora à procura do afeto representado pela ausência do pai e da mãe, ora para expressar sua inadequação ao que lhe era oferecido em troca da incógnita que motivava a negação de suas presenças. Portanto, suas mensagens denotam a falta de amor que sempre caracterizou sua vida.

De Beatriz, recorda-a quando ainda menino, como era chamada: “Beatriz, a Volátil” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 141), ou ao idealizá-la. Esta pode lembrar uma outra Beatriz literária: a de Dante (ALIGHIERI, 1997). Alguns episódios coincidentes como ser, para Páris, o anjo protetor de sua infância, direciona à italiana, que tem a “condição de Beatriz, de gênio, ou anjo protetor de Dante (...)” (BLOOM, 2003, p. 124).

Páris, ao se dizer não confiável (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 33) não quer afastar de si o leitor e, sim, procura a sua cumplicidade: “sei que estou falando a um ouvinte culto, que me ouve com indulgência, e por isso ousou continuar” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 31). Páris, como narrador, particulariza sua visão de mundo e, dessa forma, paradoxalmente, a universaliza, pois ao resgatar os fragmentos de sua vida vai inserindo sua narrativa numa visão universal.

## 5.2 A trágica voz narrativa

(...) o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence, de um modo precípua, ao real. (BORNHEIM, 1992, p. 72)

Foi com os gregos, na Grécia clássica, século V a.C., e de forma modelizante à dramaturgia e à literatura ocidentais, que surgiu a tragédia.

Aristóteles, que silencia a respeito da essência do fenômeno trágico, embora delimite sua estrutura, considera a determinação do trágico diretamente relacionada à ação dos homens. É por meio da ação que o homem será feliz ou infeliz. Por isso a polaridade homem/mundo é uma relação permanente. Na tensão desses dois pólos reside o conflito – “que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência” (BORNHEIM, 1992, p.78) – e, com ele, a ação trágica.

Segundo Bornheim (1992, p.79), para os gregos antigos, “o desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade – verdade no sentido de *aletheia*: manifestar-se, descobrir-se (...)”. Esse “se descobrir” é a ação do herói, revelando sua *physis*. A interação do herói, a ambigüidade de sua situação no mundo descortina a verdade.

Lesky (1990, p. 25), que tem uma visão tradicional do trágico, baseia-se em Goethe, para falar da dificuldade de determinar a essência do trágico. Para Goethe, ‘todo o trágico situa-se numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico’<sup>58</sup>. Lesky ainda fala que essa contradição é registrada nas tragédias em três mundos, em pólos opostos: como um embate no mundo dos deuses, ou adversários que se opõem, ou, ainda, “no próprio peito do homem”.

---

<sup>58</sup> "Hay tragedia porque hay obscuridad inicial, que no permite vislumbrar salida al conflicto entre lo subjetivo y lo real. 'Todo lo tragico - dice Goethe, contestando al canceller von Müller - descansa en una antítesis irreconciliable . en cuanto surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia' ". (GOETHE, 1992, p. 764)

A conceituação de Lesky assinala a ocorrência do trágico quando o herói, por sua *desmedida*, desestrutura o equilíbrio do cosmos. Volta-se, portanto, à questão aristotélica que residia na ação humana a origem de uma desarmonia. Nesse sentido, o dinamismo, presente nos acontecimentos trágicos, evidencia a plenitude de uma ação cujo sentimento signifique “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 1990, p. 26), ou seja, não apenas menção à miséria humana, mas a própria miséria. Essa ação, vivida conscientemente, reflete a vulnerabilidade da existência humana e atinge um estrato profundo do sentimento, causando um impacto por sua violência e pela questionável impossibilidade de um desfecho satisfatório.

Interessa-nos, particularmente, os pressupostos últimos do trágico, que, de acordo com Bornheim (1992, p. 80) são “o homem e o mundo dos valores que constitui o seu horizonte de vida”, tendo em vista o perfil das personagens que passaremos a falar.

Encontramos, na obra em estudo, personagens que trazem mais agudamente a marca do trágico em suas vidas: Dona Plácida, Proteu e Selene. Estas personagens encarnam pressupostos, todos de ordem afetiva, que tornam suas vidas condicionadas à ação trágica. Por isso, não é posto em dúvida o caráter de cada uma, mas o seu modo de ser. É ele que traz à tona as suas verdades. E, é aí que reside o trágico: “no modo como a verdade (ou a mentira) é desvelada” (BORNHEIM, 1992, p. 80).

Referindo-se à tragédia moderna, Bornheim localiza-a “no choque, na crise, no momento de encontro de duas concepções de vida” (BORNHEIM, 1992, p. 83), e complementa: “Tragédia em um sentido forte e pleno é a grega. A debilidade da tragédia moderna deriva, precipuamente, do excesso de importância que se empresta à subjetividade, sobretudo quando considerada em seu aspecto moral”. (BORNHEIM, 1992, p. 83)

Nesse sentido, as personagens sofrem porque os valores que condicionam suas vidas situam-se numa aporia em relação ao mundo que as rodeia.

### 5.2.1 Das Memórias de Proteu

o anterior desvelo de mamãe ficou marcado em mim, e mesmo que meus cabelos agora estejam cortados à homem, e me cresça uma penugem sobre o lábio superior, e abruptamente me sejam toleradas – e até exigidas – atitudes próximas às de Aquiles, não me reconheço.(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 31)

Proteu, segundo filho de Olímpio e de Charlotte tem, de um lado, o irmão mais velho Aquiles, chamado de Animal, e de outro, Selene, a quem deve proteger.

Os capítulos intitulados, “Das memórias de Proteu”, escritos pela personagem, ressaltam sua inconformidade com o ambiente em que vivia. Estranho para si mesmo, suas expectativas de vida não encontram respaldo na família, tornando-o solitário e infeliz.

Ao escrever, filtra o mundo e dá forma e nome às coisas através de sua memória. Seu discurso, muitas vezes mordaz, efetiva-se em primeira pessoa e (des)vela o que lhe é mais íntimo. Resultado da rememoração, as lembranças, acronológicas, são histórias minadas de nostalgia.

Proteu narra a sua história. E, ao dimensionar o tempo e o espaço em que se processa a narrativa em relação aos acontecimentos, enquadra-a em um significativo patamar. Há um distanciamento, levando a supor que a personagem já não é a mesma, ela completa, sob certo ponto de vista, àquela que vivenciou as ações.

Na rememoração, Proteu encontra o modo de presentificar suas lembranças. Sua fala não tem um ouvinte específico e manifesta subjetividade nos capítulos em que articula seu discurso: “Vejo-me no solar dos Leões, (sic) e dono de 82 moedas de ouro, servido por duas empregadas e tendo sobre mim o desvelo de Siá Cota – algo louca, mas eficiente”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 82)

A vida familiar, para ele, tem a forma do afeto da mãe em tempos da infância e adolescência, da irmã e, mais tarde, do sobrinho. Estes últimos são os focos de seu amor. Ama o pai, mas também guarda rancor e um sentimento de ausência e mágoa:

“Papai, silencioso, surge no quarto; é um homem grisalho, e olha-me. Está no Castelo há poucos dias, numa de suas bruscas aparições. Olha-me, mas distraído”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p.35)

(...)

Meu pai retirou-se para o Castelo; vivemos nos escondendo um do outro; quando venho para cá, ele vai para o Castelo ou viaja; quando vou, ele volta. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 79).

Ao recordar a mãe, “sentada junto à janela da sala de estar, que se abre para a alameda dos plátanos novamente vivos”, enxerga-a “bela e grávida, com um leve e fidalgo sotaque a puxar pelos erres”. Em suas palavras, Proteu expressa carinho pela mãe, ouve sua voz a chamá-lo e ainda sente “o toque de seus dedos” e perde-se “no perfume de suas palavras”. Naquele momento, a mãe demonstra-lhe toda a sua preocupação, pois “sussurra, minha vida, minha criança inocente, logo você e Aquiles terão um irmãozinho pequeno para fazerem as manhas...” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.27).

No entanto, embora lembre cenas domésticas que denotam afeto, não consegue livrar-se do estigma que o identifica e seu destino parece estar traçado, pois carrega a dissonância dentro de si. Sua condição de homossexual em uma sociedade em que predominam as referências masculinas e em que sequer é questionado esse tipo de comportamento, leva-o à duplicidade de atitude. Isso o atormenta e, pelos seus solilóquios, a personagem induz o leitor a pensar que responsabiliza os cuidados maternos por tal situação.

(...) Mais tarde, quando chegávamos ao Solar, disse-lhe que a natureza era para mim algo estranho, perigoso; tive uma infância muito protegida, onde me eram proibidas todas as distrações relacionadas ao campo, ao passo que a Aquiles nada era negado. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 300)

Ser colocado, lado a lado, com o irmão Aquiles – o Animal –, ressalta sua fragilidade.

Assim, a vida para ele parece ser, ao mesmo tempo, luz e sombra, num jogo de encontros e desencontros.

Algo sucederá conosco, mais cedo ou mais tarde’, disse-me Augusto, quando regressávamos.

É bom que tudo se precipite e que a espiral me devore: eu mesmo recolhi suas coisas enquanto ele estava fora e, ajudado por Siá Cota, pus tudo nas malas.

Irei para o Castelo, enfim, como quer minha mãe, como exige a vida e a fatalidade. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 302-3)

Na mitologia grega, segundo Grimal (2000, p. 398), Proteu é um deus do mar. De característica maleável, tem o dom de se imiscuir em situações que não quer enfrentar. Desse modo, transforma-se ao sabor das conveniências: “[Proteu] Possuía o dom da metamorfose, podendo converter-se em tudo o que desejava”. (GRIMAL, 2000, p. 398).

Uma outra versão o encontra “desde Heródoto identificado como um rei do Egito, contemporâneo de Menelau e não como divindade marinha” (GRIMAL, 2000, p. 398).

Deus marinho, rei do Egito e, mais tarde, vivendo na Grécia, com família e filhos, o Proteu mitológico mantém características antropomórficas que o situam em um patamar próximo ao humano e não o afastam de sua condição de deus. O Proteu literário, como que pressentindo essa condição ambígua de seu nome, diz: “Vejo-me em muitas eras, eu que não tenho história”.(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 25)

Embora o pai não concordasse, estudou violino, com “afinco, porque mamãe quis e porque me falta ousadia para largar. (...)”. Aqui, a personagem numa aceitação passiva, submete-se sem contestar ao que lhe é imposto. Assim, contratado pela mãe, “um mestre francês”, Proteu percebe que, “com o professor a domicílio ampliam-se as horas em que devo passar entregue a mim mesmo” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 80). Compara-se à avó Plácida, ao olhar o Pleyel em que ela tocava.

(...) o brilho do piano de minha avó Plácida. Quantas vezes eu a imagino, solitária como eu, sentada naquela banquetta, a tocar para as paredes forradas com tecidos. Não há retratos dela no Solar, não há mais os livros (...) deixaram apenas o Pleyel, que não traz sinais de sua proprietária original” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 80).

A personagem, mais uma vez, assinala a ausência de alegria. O tom melancólico remetendo à sua avó Plácida que, assim como ele se sentiu sozinha, faz com que pressinta seu fim. Ele, Proteu, do mesmo modo que a avó, também terá a memória apagada<sup>59</sup>, não deixando

---

<sup>59</sup> Quando morre Proteu, sua mãe, Charlotte, manda queimar todas as suas coisas, como que para apagar sua presença. “(...) mandou recolher todas as roupas do filho-morto e ordenou uma fogueira no terreiro”.(ASSIS BRASIL, 1992, p. 217)

a marca de sua passagem: ele, por ser deslocado no círculo familiar e a avó, por ter tido um filho fora do casamento, após a morte do marido. O que restou de sua vida foi um objeto que não a retratava. Como Proteu, não teve quem afagasse a sua solidão.

Em *Pedra da Memória*, Proteu expõe suas feridas, deixando que percebamos o tom de tristeza de sua voz. O passado que traz à tona é característico de sua peculiar visão.

Em muitos momentos, são diversos os Proteus que falam e, chega um instante em que sua voz vem fragmentada no formato de diário. Este modo de relato destaca-se dos demais, pois conta sua vivência como homossexual, assumindo um relacionamento enquanto vivia no Solar, em Pelotas. Como as demais, são frustradas tentativas em busca de amor. Não tendo interlocutor, transforma-se num pária na família e na sociedade, impedido de viver.

O significado do título desse segundo volume de *Um Castelo no Pampa* acena para sabedoria, para poderes eternos e imutáveis, além de “pedra” ser vista como portadora de vida e transmutações. A memória são as reminiscências, as recordações. Assim, não é aleatório que Proteu narre sua vida exatamente nesse volume, unindo os signos aos seus significantes, para que a memória fique resguardada.

Suas tentativas de se aproximar desse universo social em que os outros se moviam, resultaram em insucesso. Assim, foi com a colega – Rosina – durante a faculdade de medicina; assim, foi no pouco tempo do exercício de sua profissão.

Rosina, colega de faculdade de Proteu, tal como ele, se sentia solitária. “Filha única de um pai senil, viúvo e maníaco” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.156), depositou expectativas no afeto de Proteu, mas este recuou amedrontado. Sua ambígua característica invalidou qualquer aproximação, aguçando ainda mais a fragilidade afetiva de Rosina. E, quando mais tarde Proteu relembra a amiga, o faz como se com ela conversasse. Lamenta sua morte e, “acompanhando junto com os colegas até o teu definitivo sossego”, não pode deixar de remeter ao dia em que a visitou pela primeira vez, quando falaram do poeta suicida: "Falamos em viagens, e me disseste que a morte pode bem ser uma viagem sem volta, por vezes desejável, rumo ao nada, o fim das aflições. Ora, eu graciei, isso deve ser coisa do Antero" (...).(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 164).

Proteu guarda da amiga o seu jeito “(...) pequena, branca, de cabelos negros à *garçonne*”, suas conversas, dizendo “que estudava para poder sair decentemente de casa”, já que havia sido abandonada por um noivo às vésperas do casamento, por isso, resolvera estudar medicina para “vencer a desonra pública”. Ela completava, no entanto, que “ser médica é uma indecência, imagine que o professor de anatomia quis dispensar-me das aulas práticas, sugerindo-me estudar nos livros, ou apenas em cães (...)” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.155-6).

Rosina, embora de outro nível social, talvez tenha sido a pessoa que mais ouviu Proteu falar sobre si, apesar de não ter conseguido interpretar sua recusa. E, isso a levou à morte. Proteu ainda rememora: “(...) mas se pensavas que poderíamos gostar um do outro ... disse-te que isto era impossível ... havia algo impossível de ser dito sem imensa vergonha. Meu outro erro foi pensar que aquilo não te abalara (...)” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 164). Representava, para a época, uma mulher que sabia ocupar um lugar. E Proteu fala: “Não pretendias ser uma luminar, embora tuas ações revelassem o contrário. Falavas em ir para a África, curar os negros...” (ASSIS BRASIL, 1994a, 156).

O tom pesaroso com que Proteu elabora seu discurso, rememorando a colega e resgatando seus últimos dias, manifesta, embora não explicitamente, a necessidade de a personagem-narradora encontrar um interlocutor e, assim, extravasar a amargura.

Proteu representa uma voz trágica dentro da obra, uma vez que suas demandas para ter um lugar foram infrutíferas. Aqui, podemos lembrar o que diz Bornheim, uma vez que a personagem vivencia o conflito de sua vida, que representa “um não-estar – ou não poder estar – completamente na justiça: o homem como que vive entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência” (BORNHEIM, 1987, p. 80). Isso reforça a ambivalência da vida de Proteu, que tem, de um lado, os sentimentos de sua alma e, de outro, a representatividade do mundo em que se move. Ambos antagônicos, esses dois pólos fazem da vida de Proteu uma dessincronia. Por isso, cada vez mais, emaranha-se em sentimentos que, para os outros, representam a *desmedida*.

A estável situação financeira, assegurada pela família, não lhe garantiu estabilidade afetiva, nem entre seus pares: “A brutalidade das palavras de Nicky me enoja. No entanto, não posso perdê-lo, (...)”. (ASSIS BRASIL, 1994a, 210)

Sujeitou-se das mais diversas formas, humilhando-se, ao usar até mesmo do sortilégio provocado pelo dinheiro, que não só seduz, mas compra.

(...)...vou até o armário e tiro de lá a caixa com as 82 moedas; achei isto aqui enterrado, há muitos anos, no Castelo. São de ouro?, ele pergunta.(...) Nicky, (...) se levanta com violência, vejo um canivete em sua mão. (...) Ei, sai daí, ele grita empurrando-me (...) o canivete sempre apontado, gritando fica aí parado, seu fresco de merda.(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 211).

A perda da amiga Rosina e a doença da irmã são determinantes em sua vida. No entanto, o que mais o perturbou foi a intranquilidade afetiva. Os meios materiais de que dispunha não tinham o valor necessário que rompessem com preconceitos e lhe dessem o tipo de afeto que buscava.

Assim, sem Rosina, e a irmã distante em seu mundo próprio, alienada depois do nascimento do filho Páris, levam a personagem a não encontrar sentido na vida, externando a falta de esperança: “(...) por quantas misérias terei ainda de passar, antes que tudo se transforme numa escuridão eterna?”(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 211)

Escolhe o caminho mais difícil, porque irreversível. Distante do afeto, a incomunicabilidade com o cotidiano torna-se insuportável. E é essa que o direciona ao ato supremo. Páris, o sobrinho, parece ser seu único conforto e em quem deixa saudades.

Não encontramos em Proteu uma personagem fraca ou acomodada, mas, talvez, incompreendida para sua época. Ao contrário do irmão Aquiles, que fez um interminável curso de Engenharia, Proteu chegou a ter uma profissão ao tornar-se médico. Foi ele que fez o parto da irmã, recebendo Páris. Todavia, a tentativa no exercício profissional, não teve sucesso. As pessoas afastavam-se, pois não o consideravam confiável. Fechou o consultório em Pelotas, retirando-se para o Castelo, estigmatizado por sua condição de homossexual.

No entanto, a morte de Proteu surpreende o leitor. Embora pressentindo a insolubilidade da vida da personagem, o leitor não espera essa ruptura.

O suicídio, como nos lembra Durkheim (2005, p. 325-8), está relacionado também a causas externas à pessoa. Não somente questões de foro íntimo são razões suidógenas, mas “essas tendências da coletividade que, penetrando nos indivíduos, os levam a matar-se”. Por isso, para esse estudioso, nas particularidades individuais reflete-se o ambiente social: “Quanto aos acontecimentos privados que são geralmente considerados como as causas próximas do suicídio, têm como única ação a que lhe é atribuída pelas disposições morais da vítima, eco do estado da sociedade.moral”.

No caso de Proteu, pensamos que vem ao encontro do que nos diz Durkheim, uma vez que a homossexualidade da personagem conspurca o nome familiar, refletindo-se no âmbito da comunidade. Ainda como causa externa, seu último parceiro não teve coragem de assumir a vida que Proteu lhe oferecia. Constatamos, então, que os motivos que levam Proteu ao suicídio dizem respeito mais a causas externas, do que, propriamente, em relação a si mesmo. Testado por essa sociedade, não soube superar a aguda barreira do isolamento e da solidão.

Assim como Selene e a avó Plácida, Proteu traz a concepção trágica da existência.

Assis Brasil, lançando mão de uma personagem mitológica, faz uma paródia da mesma. Não é um deus mítico, nem o herói apregoado por um passado histórico, mas um ser que se move em um mundo de aparências. Desse modo, mais uma vez, nesta obra, o nome mitológico é mote para revelar a decadência do herói e da família rio-grandense. Nesse sentido, a retomada dos mitos serve para revisar a História e, de outra forma, desautorizá-la na sua verdade.

### 5.2.2 Um olhar para Selene

(...) ali fiquei extático, a ver aquele nobre perfil que tanto se parecia com o meu. Emanava uma doçura que rompia as eras, e, logo percebi que seu destino seria aquele, até que os séculos se consumassem. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 288)

A dimensão do mundo de Selene é dada ao leitor através da própria personagem e de seu irmão Proteu. Este projeta, com seu amor, a segurança que Selene necessita no enfrentamento de sua vida, mas não consegue impedir seu desmoronamento. Ambos são narradores-personagens.

O nascimento de Selene – “quase como uma ficção”(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 30) – é apresentado ao leitor por Proteu, pois ela nasce prematura, e, no outro dia é levada por um médico de barbas.

Encaminhando a narrativa, Proteu rememora Selene aos cinco anos brincando “com suas bonecas de porcelana, no quarto cor-de-rosa que lhe destinaram: dá-lhes nomes, ensina-lhes boas maneiras (...). Ela me chama Teteu e me pede que a ajude a vestir a *Maria Antonieta*” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 31). Aqui Proteu recorda a proibição materna: “Aceito exultante, e estou no ato pecaminoso de segurar as perninhas desnudadas da boneca quando mamãe nos vê, e me diz para não estar de brinquedos com Selene, e me dá ordem de jogar bola ou andar a cavalo”. (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 31)

Alternando a voz narrativa vemos Selene falando sobre si mesma: “Aqui estou, em meu quarto de cores abstratas, às voltas com este nome lunar que me foi imposto em um momento de intenso delírio paterno” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 250).

Toda a ligação de Selene com o mundo está permeada por “cores abstratas”, aproveitando suas próprias palavras. Assim, embora o quarto seja cor-de-rosa, ela o enxerga com tons indefinidos. A conotação da imposição do nome parece ter influenciado na sua característica visual. Ainda diz:

(...) É difícil não me associarem ao congelado disco da noite, hoje correndo célere entre as nuvens lançadas à distância pelo vento que chicoteia as paredes eternas do Castelo. Até Proteu gosta desse jogo com meu nome; outro dia chamou-me à Biblioteca, abriu um livro: Everyone is a moon, and has a dark side which he never shows to anybody. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 250)

Selene, mitologicamente, é a personificação da Lua. Segundo Grimal (GRIMAL, 2000, p. 414), “era representada como uma mulher jovem e bela, que percorria o céu num carro de prata puxado por dois cavalos”. O aspecto simbólico do nome da personagem tem, desde a Antigüidade, várias acepções. Em nosso estudo, buscamos associá-la à vida noturna, ao sonho, em vista de os solilóquios da personagem se voltarem para esse aspecto de seu imaginário. Para Chevalier “é o símbolo do sonho e do inconsciente” (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 1995, p. 561-6). Nesse sentido, também está relacionada “com o domínio misterioso do duplo”. Símbolo da transformação, suas fases representam os ritmos biológicos do nascimento à morte; seu eterno retorno relaciona-se ao controle dos planos cósmicos, refletindo a periodicidade das águas, da vegetação e das modificações da natureza. “... símbolo cósmico de todas as épocas, desde os tempos imemoriais até nossos dias, generalizado em todos os horizontes”. (CHEVALIER & GHEERBRANDT, 1995, p. 564).

Selene, na busca de conhecer-se, lê o *Astronomie Populaire*, presente de Aquiles, quando ainda menina. Ao manusear o livro, lembra o modo arreado do irmão, pois não teve tempo sequer de agradecer-lhe: “(...) Quis sim retribuir o descuido que te fez entrar numa livraria da Capital, cheguei a tentar um sorriso, alcei-me na ponta dos pés, estendi o rosto para dar-te um beijo (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 251). No livro, a personagem narradora identifica-se. Ao buscar as imagens da lua, “minha fotografia” percebe o quanto as divisões do satélite da Terra aproximam-se à fragmentação de sua vida. Ao comparar sua existência, traduz, no que vê, as muitas facetas de sua realidade: “*Mare Serenitatis, Mare Humorum, Mare Crisium, Oceanus Procellarum, Mare Vaporis, Lacus Somnii*”. E ainda observa: “mapa da lua feito por J. -D. Cassini em 1680, onde ele desenhou um coração em pleno Mar da Serenidade. Um coração que não existe, segundo afirmam os sábios” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 251).

Associar o nome da personagem com a lua condiciona a uma exegese mitológica. No entanto, interpretamos como sendo mais uma das artimanhas do autor. Como a lua, que se mostra de uma só tonalidade, Selene não distingue as cores e o que visualiza tem sempre o

mesmo matiz. Todavia isso acontece, efetivamente, porque Selene é daltônica: “Meus olhos de confuso daltonismo gostam dessas geografias brancas: a lua pode ser bela sem precisar do verde ou do azul, essa distinção tão natural para os outros e para mim tão diabólica”. (ASSIS BRASIL, 1992, pp. 251-2).

Única filha depois de dois homens, inconformada com o descaso paterno, externa a solidão em que vive. Observa o quanto “são longas as noites quando o Castelo fica despovoado e apenas a luz da Biblioteca mantém-se acesa”. E continua em seus solilóquios: “Quantas vezes espireitei e vi, como agora: o Doutor de robe e chinelas, vagando entre seus livros, trazendo a escada portátil para um determinado lugar, (...)”. Selene quer que o pai a enxergue, não como uma personagem em seu papel, mas como uma filha interagindo com o pai, amigo e protetor. E diz: “Meu amor por ele teria tanto a dizer, tanto... Na celebração de sua sabedoria clássica, nem presente que chego lá embaixo, sento-me ao lado de sua poltrona (...) observo-o (...) senta-se, baixa os óculos da testa para o nariz e me vê por cima dos aros”.

– Estava aí, Selene? Faz muito?

(...)

(...) – e não consigo segurar mais, conto minha desgraça, a implicância da Condessa com Hermes, o desejo que tenho de casar-me (...). Peço a ele que me dê autorização para o casamento e que me livre da menoridade.

– Hermes? O colega de Aquiles? O que fabrica cofres?

– Mamãe não falou com o senhor? (ASSIS BRASIL, 1992, p. 306-9)

A desconsideração explícita na voz de Olímpio dimensiona sua indiferença. O casamento da filha com o filho de um fabricante de cofres, não faz parte de seus planos e, por isso, não esconde a real importância que dá ao fato. Ele sabe que possui os instrumentos para malograr tal intenção.

No entanto, a barreira no afeto paterno obstrui a visão do amor filial, escapando-lhe o quanto a filha necessita de sua aprovação. Olímpio não percebe que, assim como a filha pode, por seu nome, lembrar a opacidade da lua, ele, para ela, pode ser o brilho do sol. Desse modo, ela só brilha se for iluminada por ele. Essa dependência afetiva gera em Selene sentimentos indefinidos em relação ao pai e a faz justificar seus erros. Para ela, ele personifica a possibilidade de uma afeição plena, que a protegeria e guiaria. Não encontra essa referência, nem no irmão, tão amigo e protetor, mas tão frágil, nem naquele que escolheu para marido,

alheio às sutilezas de sua personalidade lunar. Percebendo que o pai não a ouve como gostaria, mostra sua exasperação com um gesto que reflete, ao mesmo tempo, uma violência para si própria e uma afronta ao pai. Numa cena insólita, tendo por cenário a Biblioteca, lugar sagrado e, por isso, não sujeito à profanação, sua atitude abre um caminho sem volta.

(...) De repente, meu pai vê-me. Imobiliza-se, as mãos crispadas sobre o livro, a respiração suspensa. Seus olhos atônitos devassam meu corpo. Digo-lhe:

A Liberdade... nua...meu pai...

O Doutor cerra os dentes, ergue-se, dá a volta pela secretária, agarra-me com seus braços onipotentes, (...) dá-me uma bofetada.

Sua puta!

E aos berros expulsa-me dali, de sua vida, de seu Castelo. Junto minhas roupas, subo correndo a meu quarto e abro a janela.

Lá está ela, branca, pura, com o Mar das Crises.... . (ASSIS BRASIL, 1992, pp. 306-9)

O acontecimento da Biblioteca muda em definitivo a vida de Selene. Para o pai, ainda resta a autoridade, para a filha resta a esperança de uma reconciliação. A partir daquele momento, em que os laços se rompem, o Castelo passa também a representar mais um dos paradoxos da vida de Olímpio, pois para o protagonista, é representativo da Liberdade.

O desejo de concretizar um casamento não aprovado pela família, acrescido da circunstância de ser rejeitada pelo pai e ignorada pela mãe, dá à personagem o pressentimento, quase certeza, da inviabilidade da vida.

Olímpio sempre onipresente, menosprezando os afetos da filha, provoca a quebra financeira de Hermes – marido de Selene – para mostrar o poderio do campo em relação ao comércio. Impondo sua marca, desprestigiando a filha, para fazê-la retroceder e voltar para o Castelo que, segundo ele, representava a proteção, “esse remanso acolhedor que poderá recebê-la de volta” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 71). Desse modo, interfere no casamento da filha. Quando interpelado por seu amigo Câncio Barbosa sobre o fato, mostra desdém.

– Charlotte tem razão. Novos-ricos. Olímpio observa o jardim gradeado, no fundo do qual ergue-se uma residência (...) Fabricar cofres deve dar muito dinheiro. Mas fortunas, assim como se fazem de um dia para outro, também se desfazem. Às vezes basta a simples palavra de alguém influente, dita à autoridade certa. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 71)

Para Selene, o afastamento do pai trouxe conseqüências sombrias. Recorda a visita paterna, já grávida, em sua casa: “Não nos víamos desde aquela noite na Biblioteca, era tanta a minha saudade ...Ele veio por aquela porta, recusou-se a pôr o chapéu no cabide, recusou-se a beijar-me (...)”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 306)

A leitura que podemos fazer dessa visita é de uma autoridade que chega, com seu jeito siberiano, para verificar o andamento de um processo. Por isso, focalizando essa aparição, percebemos que a visão do pai desestabiliza Selene que “falava num estupor agitado (...). ... mas os olhos de papai não se despegavam de meu ventre, (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 307), pois o pai não vem como um amigo e sim como um senhor. Mesmo que, à época, essa forma de tratamento entre pais e filhos estivesse ainda presente no âmbito privado das relações, já havia prenúncio de uma redefinição de padrões relativos à mulher e, por isso, causa estranheza o comportamento de Olímpio, que se poderia dizer anacrônico.

Nesse truncado solilóquio, reconstruído pela memória, o que importa é a representação dos sentimentos das personagens. Assim, tanto pai como filha, se desvelam nessa descrição de Selene:

(...) Fiquei trêmula, as mãos inquietavam-se e uma tontura fulminante tornou instável o assoalho. Ele reparou, levantou-se, caminhou em minha direção e, quando eu já me enternecia para um carinho, ele cruzou por mim e passou a observar a cristaleira (...). Comecei a sentir-me infeliz, pequena, miserável, e, sem que fosse possível deter, desatei num choro animal, pedia perdão pelo que acontecera (...) Perguntei-lhe então o que poderia fazer para que tudo voltasse a ser o que era antes, eu desejava tanto ... (...).(ASSIS BRASIL, 1992, p. 306)

Olímpio, indiferente ao choro da filha, entremeia, à conversa, lembranças de sua mãe, a avó de Selene, para marcar a significação do gesto da neta e a sua discordância em relação a ele, e completa: “Uma pena que fosse mulher: tantas leituras acabaram por interferir na psique, transtornando até as noções da moralidade. (...)”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 307)

Anotamos, aqui, mais um dos paradoxos de Olímpio. Embora homem culto e grande leitor, sua opinião, quando dizia respeito ao âmbito familiar, tornava-se retrógrada, mostrando, nesse particular, um olhar redutor, e mesmo acanhado, em relação ao que postulava. Vemos, então, segundo as palavras do protagonista, o quanto ainda mantinha

enraizadas as noções de que a leitura só era permitida aos homens, pois às mulheres competiam outras ocupações que não as do intelecto. Suas palavras vêm de encontro ao que apregoava a Doutrina Positivista na época. Nesse sentido, encontramos a ironia de um artigo de *O Mercantil*, “a propósito dos exames de línguas realizados no Colégio Augusto”<sup>60</sup>: “Trabalhos de língua não faltaram: os de agulha ficaram no escuro. Os maridos precisam de mulher que trabalhe mais e fale menos...”. (LINS, 1967, p. 19)

Da visita do pai, Selene guardou mais uma preocupação, pois não consegue esquecer suas palavras: “ligações não-idôneas acabam produzindo filhos degenerados... Astor, o Bêbado-infeliz, estava aí para confirmar” (ASSIS BRASIL, 1992, p.308). Nem ao menos permitiu que a filha expressasse seu pensamento : “(..) tentei em lágrimas argumentar (...) ‘Cale-se’, ele ordenou, ‘casamento no civil não passa de concubinato’ – ele que sempre ironizou os padres e a Igreja. (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 357-9). A autoridade da palavra paterna era tão ameaçadora para a filha, que Selene, mesmo sem qualquer critério científico, passou a temer pela criança que nasceria.

Aqui, o leitor pode voltar no tempo e lembrar que Olímpio casou com a Condessa por procuração – ela na Europa e, ele no Brasil. O ritual religioso aconteceu "na igreja dos Mártires, numa cerimônia simples, como deve ser nesses casos em que o noivo está ausente (...)" (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 65). De certa forma, Olímpio parece estar, nesse momento, em sintonia aos preceitos da época – cristãos e positivistas –, defendendo que os laços do casamento devem ser realizados com ritual religioso.

A forma de tratamento que Olímpio dá à filha talvez fizesse parte dos padrões impostos em uma sociedade patriarcal, acrescido do fato de a família do noivo não pertencer à elite de agropecuaristas da região. Eram comerciantes bem sucedidos, sem ter, contudo, a imagem aurática que possuíam os proprietários de terra.

---

<sup>60</sup> O Colégio Augusto pertencia à Nísia Floresta: "(...) quando contava apenas 29 anos de idade, Nísia Floresta dedicava-se a esse Colégio, por ela mantido no Rio de Janeiro, onde, além do latim, lecionava, sozinha, quase todas as matérias. (...) um estabelecimento de meninas, onde, ao mesmo tempo, que se lhes ensinava a prática das virtudes domésticas, não se desdenhava de lhes cultivar o espírito, revelando-lhes as belezas dos Herculanos, dos Racines, dos Shakespeares, dos Goethes, dos Dantes e dos Virgílios". (LINS, 1967, p. 19)

Embora a visita tenha sido desastrosa, pois as palavras do pai lhe incutem o sentimento de que carregava um degenerado, Selene ainda aguarda a chegada do filho, esperançosa de que a criança desfaça a animosidade: “Olho o menino entre as névoas da minha exaustão, um ser pastoso e sanguinolento, enfim: o degenerado que meu pai tanto esperava e que eu lhe ofereço com tanto amor”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 364)

O nascimento do filho, todavia, não traz a devida aproximação. Ao ser apresentado ao neto recém-nascido, Olímpio “examina-lhe o rosto”, observa a filha com distanciamento. Selene ainda quer sorrir e pedir para “que ele observe bem o menino, se não nota nenhum sinal, nenhuma semelhança com Astor, o Bêbado, mas ele dá as costas (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 365-6).

Selene constata que os elos afetivos com o pai estão para sempre quebrados. Sua expectativa de convívio não se confirma. A imposição do nome – Páris – dá à personagem a devida dimensão da autoridade paterna e de seu desamor. Assim, de forma abrupta, após o nascimento do filho, rompe com o mundo que a rejeitou. E, nesse momento, afasta-se, para perplexidade e pesar de Proteu. Sem resistir, busca na alienação a saída para sua vida.

(...) Onde está a mãe da criança?

Proteu aproxima-se de mim, toma-me o pulso, coloca-me o termômetro, olha para Hermes, ‘não pode acontecer isso, logo com minha irmã’, ao que eu pergunto ‘isso o quê?’ e eles, Beatriz junto, chegam mais perto e me olham... Como me sinto? Apenas vazia, nada mais tenho dentro de mim, não sou nada (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 366)

(...)

(...) – Preciso encontrar papai, quero falar com ele. (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 366)

Olímpio ignorou a fragilidade de Selene e foi o responsável por sua queda. A partir daquele momento, ela deixa de participar do convívio da família. Seu comportamento pode situar-se num estado de melancolia, em que a ligação com o mundo vai se tornando rarefeita.

O estudo de Foucault (1995) diz que,

Na melancolia, os espíritos são arrastados por uma agitação, porém uma agitação débil, sem poderes nem violência: espécie de empurrão impotente

que não segue os caminhos traçados nem as vias abertas (*aperta opercula*), mas atravessa a matéria cerebral criando novos poros incessantemente (...)" (FOUCAULT, 1995, p. 266)

Delineando-se, então, o novo perfil de Selene, após o nascimento de Páris, esta passa a viver em sanatórios, provida por seu pai.

Sobre essa questão do internamento Foucault (1995, p. 249 ) nos fala que é "a prática que melhor corresponde a uma loucura sentida como desatino, isto é, como negatividade vazia de razão; nele a loucura é reconhecida como não sendo *nada*". No caso da personagem, esta ainda percebe o mundo exterior, mas já não lhe acarreta mais danos.

L.A. Assis Brasil prefere uma solução romântica para a vida de Selene. Podemos cotejar a intertextualidade da narrativa com a filosofia do Romantismo a respeito da personagem. Esta é retirada de cena quando sua vida não corresponde aos moldes sociais. Neste caso, o autor Assis Brasil opta pela alienação, ainda que de forma mais branda.

Dessa forma, Selene move-se em direção oposta à sociabilidade. Não suportando a desatenção do pai, refugia-se em outro tipo de consciência que a protege da frustração e da falta de amor. Selene encontra-se, para sempre, marcada pelo episódio da biblioteca e pela omissão e interferência nociva do pai em relação ao casamento. Foi-lhe negado o amor e o respeito do pai, justamente ela, que havia treinado a si própria a supervalorizá-lo.

Vemos que a alienação de Selene encontra respaldo no simbolismo de seu nome. Em oposição ao Sol, que ilumina o dia, a Lua ilumina a noite e representa a imaginação originária do subconsciente. Eliade sublinha que “pelo simples fato de ser senhora de todas as coisas vivas e guia certa dos mortos, a Lua ‘teceu’ todos os destinos” (ELIADE, 1993, p.149). Por outro lado, as relações do nome da personagem com a lua têm significado na medida em que a personagem valoriza esse vínculo. Assim, todas as noites ela examina o céu à procura da lua.

O dilaceramento íntimo, a inquietude que se transforma em alienação, traz um potencial trágico. Os laços entre pai e filha revelam a violência psicológica que está por trás das ações de cada um. Desse modo, não há mais possibilidade de reconciliação.

A personagem que dependia do olhar e do afeto do pai, de sua aprovação, não se reconhece só e refugia-se para sempre na imaginação, na fantasia, encolhendo-se. Não mais permite que as lembranças afetivas a penetrem. Nessa ausência de contato com a vida tumultuada e consciente, nada a perturba. Sob os cuidados de freiras, em Zurich, a personagem mantém-se num mundo criado por ela mesma. Por isso, imagina-se no Rio de Janeiro. E diz:

Aqui no Rio de Janeiro não há ruídos de bondes, há uma grande paz. E faz frio. No Rio de Janeiro sempre faz muito frio. Por sorte posso enxergar a lua, serena sobre as bétulas e as faias desfolhadas. Uma lua redonda, cheia de mares. Uma vez eu disse a uma das freiras que me atendem – falar idiomas nunca foi problema para mim – os nomes de todos os mares e oceanos da lua (...). e agora, nas noites em que há lua, ela afasta a cortina, deixando-me lavada de luz, num lago de sonho. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 368)

Percebemos, então, que o internamento não lhe tira a noção do mundo, embora isso ocorra de acordo com sua própria vontade. No entanto, seu universo afetivo está bloqueado. A chegada de Beatriz, a tia casada com o tio Arquelau, que toma conta de Páris, seu filho, não altera seu interesse. O filho Páris, como também o ex-marido, fazem parte de um tempo que não lhe pertence mais: “Beatriz chega, alegro-me, reconheço-a pelo perfume Joy que vem do corredor. Chega com um buquê de flores acinzentadas (...) Sua fala é reticente: Está bem o Páris”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 368)

Ao contrário, é Selene que se diz penalizada por Beatriz, ao constatar sua tristeza. Com essa atitude, Selene demonstra que ainda guarda alguma percepção do seu entorno, pois consegue, embora de forma impessoal, perceber os sentimentos de Beatriz: "Depois dá-me notícias de papai, está muito ocupado, por isso não vem aqui. (...) Hermes está doente, muito doente, fechou os negócios da fábrica ... (...) Diz-me que – e faz isso com tanta tristeza que me penalizo dela – (...)" (ASSIS BRASIL, 1992, p. 368).

No Castelo, a afetividade ocultada no dia-a-dia, domestica as relações pessoais, e as personagens, habituadas a essa disciplina da indiferença, não demonstram o que lhes vai no subterrâneo da alma. Assim, no cotidiano, não transparece o quanto as recordações podem ser perturbadoras para quem as guarda. A ausência de Selene, embora não modifique os hábitos, deixa marcas. Olímpio e Charlotte sabem disso.

Ela já sorri ao entrar em casa e ao dirigir a palavra às criadas, mas todas sabem: limpezas, chás, discursos alemães, rosas e figueiras, tudo isso é nada perante tanta angústia. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 361)

(...)

(...) As criadas sabem que esta será uma noite em que a Condessa repetirá os nomes dos filhos pelos corredores, atormentará a todas (...).

No dia seguinte tudo será como antes – mas cada vez mais grave. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 262-3)

O olhar carinhoso sobre os acontecimentos da vida de Selene, parte de Proteu e de Beatriz. Esta última é que faz o elo entre Selene e Olímpio e Páris. Como a Beatriz de Dante (ALIGHIERI, 1997), ela também é anjo protetor. Notamos, então, que a percepção trágica da vida de Selene dá lugar à banalização do enlouquecimento da personagem. Para Olímpio esse foi sempre um assunto tratado a distância e sempre protelado.

Na tarde em que a cunhada apeia do táxi em frente ao Solar dos Leões, vinda de Porto Alegre, Olímpio tem a certeza de algo: ele dá início, enfim, àquele temido capítulo que há tanto nega a si mesmo.

(...)

Venho com todas as informações que você pediu – ela diz (...).

(...)

E quanto a Zurich?

(...) Mas Olímpio enfim diz:

Ficará para outra vida. Não tenho idade nem coragem para enfrentar mais nada. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 381-3)

Como já vimos, a vida amorosa da personagem se dá de forma tumultuada, uma vez que escolhe para marido Hermes, filho de um fabricante de cofres. Fato por si só desabonador, tendo em vista a sociedade a qual pertence, é, portanto, impedida de realizar seu casamento: “Já um ano passou. Meu cabelo cresceu até os ombros. Mamãe sobreviverá a todos nós, e papai sobreviverá a todas as revoluções. E meu amor terá de lutar contra a raiva de um e a displicência de outro”. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 302)

O pai, com suas reiteradas ausências, transmite-lhe a impressão de um desconhecido e, por isso, de uma vida vivida de forma provisória e diz: "Difícil viver com a idéia de um pai eterno, cuja permanente ausência enche todos os recantos do Castelo. Tenho dele esta idéia: um homem que só vim a conhecer melhor em nosso exílio argentino". (ASSIS BRASIL, 1992, p. 302-3)

Na Mitologia, a relação simbólica de Selene é com Hermes.

Diversas explicações são encontradas a respeito do deus Hermes. Na Mitologia romana aparece como Mercúrio. No início de nossa era, surge como Hermes Trismegisto, mantendo-se até hoje. E, em todas as épocas, sofre mutações que fazem com que seja visualizado com diferentes olhares.

A mutação, uma das características de Hermes, na mitologia, surge, no texto de Assis Brasil, pois Hermes apresenta-se para Selene como Prestes e, só mais tarde, diz o seu verdadeiro nome.

– Prestes, como é seu nome ?

Ele se volta, ri. Os dentes possuem uma originalidade interessante. Não vai acreditar. Me chamo Hermes. Sou também mitológico.

Selene, ainda curiosa, pergunta sobre a condição social de Hermes:

E você é rico, Hermes?

Meu pai possui uma fábrica de cofres em Porto Alegre.

Então é rico.

É o que resta a famílias iguais à minha, já que não têm quadras de sesmaria nem está no Rio Grande há duzentos anos. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 262)

L. A. Assis Brasil, mais uma vez, apresenta personagens cujos nomes remetem à mitologia, sem, no entanto, aparentar uma real conotação mítica.

Sob o olhar de Selene, desvela-se o protagonista com outras luzes. Nesse contexto, é também focalizada uma época da História do Rio Grande do Sul, em que donos de terra procuram, a qualquer preço, manter a autoridade e o poder, mesmo que, com isso, subestimem os valores afetivos.

Em Selene, há a intransponibilidade do amor. Suas tentativas de conquistar o afeto paterno são vãs. Entre pai e filha existe um abismo, pois Olímpio não vê, nem ouve ninguém além de si próprio. E, por isso, Selene não pode superar sua “condição de ser lunar”, não

realizando a “abolição dos dualismos, (...) e das existências fragmentárias”. Eliade (1993) nos fala que

em certas técnicas tântricas se procura a ‘unificação’ da Lua e do Sol. (...) o homem desejou, sonhou e esforçou-se por realizar de maneira concreta (...) a superação de sua condição humana (‘refletida’ com tanta precisão pela condição lunar) (ELIADE, 1993, p.152).

Advém, portanto a ruptura, pois o pai que, para ela, era o sol, permaneceu em sua órbita, alheio aos apelos de amor filial, numa atitude de afirmação de poder.

### 5.3 O Universo feminino

(...)‘nós, as mulheres, temos o dever de equilibrar o mundo com nossa verdade’. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 304)

A reflexão sobre a condição feminina vem ganhando amplitude nessas últimas décadas. Sofrendo, de forma discriminatória, a condição subalterna, nivelada na mais rasa circunstância em relação ao homem, a mulher vem galgando espaço, tanto como voz atuante, como promotora de cultura. Passando de mera espectadora da vida, conquista, paulatinamente, num mundo pós-moderno, a valorização de si mesma.

L. A. Assis Brasil, em *Um Castelo no Pampa*, utiliza a escrita metaficcional historiográfica para, em especial, desconstruir o universo heróico masculino gaúcho, mas não reverte a perspectiva em relação às personagens mulheres.

Paulo de Medeiros (1993, p.34) parafraseia Linda J. Nicholson e registra que o feminino e o pós-modernismo (e, no nosso caso, também a metaficção historiográfica) têm

(...) um objetivo principal [que] tem sido precisamente a necessidade de desmascarar a autoridade investida tradicionalmente no discurso científico-racional, mostrando-o como sempre regido por preferências subjetivas que conduzem a uma expansão e retenção do poder pelas elites institucionais (masculinas) vigentes.

Isso não ocorre no romance de Assis Brasil. As personagens femininas, da obra estudada, refletem o exercício de funções tradicionais: esposas, amantes, ou seja, domésticas. Toda e qualquer transgressão, no sentido de busca ou de um processo de mudança pelo exercício de um papel adulto, de controle de suas vidas, gera sofrimento, não só para si mesmas, como para o fruto da relação e para os demais membros da família, afastando-as socialmente. São mulheres inseridas no seu momento histórico, de submissão e de dependência. Mesmo a realização plena de um desejo, como ocorre com Urânia, condiciona-a a viver seu amor de forma periférica.

Como vemos, essas personagens gravitam ao redor do protagonista e efetivam uma trajetória interessante se corresponderem aos anseios dele. Caso contrário, são vidas interrompidas pela culpa. Na obra em estudo, Genebrina e Selene estariam enquadradas nessa condição.

A reflexão sobre essas personagens femininas nos permitirá detalhar se elas desarticulam ou reforçam a estrutura de poder masculina, pois, várias referências textuais nos informam que eram orientadas apenas e exclusivamente para o ambiente doméstico. Até mesmo o estudo tinha o objetivo da excelência nas relações sociais e não há qualquer preocupação com uma educação formal que lhes permita ingressar no mundo do trabalho. Nessa particularidade, encontramos as personagens: Genebrina, Selene e a Condessa.

Paradoxalmente, é a Condessa que, embora em atividades do cotidiano familiar, estabelece padrões culturais que reforçam a ânsia de nobreza do protagonista, tendo em vista a grande admiração pela cultura européia que o mesmo detém.

Sendo assim, podemos perceber que a presença da mulher, ainda que imprima sua marca na narrativa, é raramente deflagradora de ação, mas, nem por isso, é menos atuante.

Ao se submeterem social, econômica e moralmente às exigências de uma sociedade em que prevalecem os valores masculinos, as mulheres, na narrativa, pertencem à parcela economicamente estável, não se envolvendo em questões de subsistência, contextualizadas à época e à situação social em que viviam.

Todavia, a imagem pública, preservada pelas ações externas que oferece, contradiz com os sentimentos e as aspirações que são palpáveis quando as portas se fecham. Assim, a mulher, entre quatro paredes, desfaz-se da máscara e pode ser vista também por seu lado trágico, apesar de a aparência ser mantida como uma fachada socialmente aceita.

### 5.3.1 O duplo narrador: Dona Plácida e Genebrina

(...) uma senhora muito culta para sua época, lia romances e livros de poesia e tinha idéias originais. Uma pena que fosse mulher: tantas leituras acabaram por interferir na psique (...). (ASSIS BRASIL, 1992, p. 358)

A mãe de Olímpio, Dona Plácida, dá início à história familiar. Culta, interessa-se por literatura, lendo em vários idiomas.

Mais tarde, no *Palácio*, Olímpio caminhava excitado pela sala, cansando-se de lastimar as perguntas insidiosas da mãe, mas reconhecendo-lhe a inteligência, a cultura literária, a força esmagadora dos argumentos. E nisso d' *Os Lusíadas* ela não deixava de ter a sua razão. *Os Lusíadas* não pertencem mesmo ao povo gaúcho, é uma epopéia emprestada dos portugueses, e que repetimos há séculos, feito basbaques. (ASSIS BRASIL, 1992, p.271)

Filha mais moça de um pai viúvo, conheceu João Felício em Pelotas e, alguns meses depois se casaram. D. Plácida, chamada de Genebrina, em alusão ao tempo que estudou na Europa, morre ao dar à luz um filho fora do casamento.

A história de D. Plácida seria uma história igual a das demais mulheres de sua classe, até mesmo em sua viuvez retratada na superficialidade das relações humanas, se não fora também chamada de Genebrina. Não é a ela, D. Plácida, que o narrador vai jogar uma luz intensa, mas àquela que D. Plácida serve de invólucro: Genebrina. É o próprio narrador que nos mostra a dicotomia da personagem: “D. Plácida, transformada em Genebrina, mas mantendo uma sobranceira admirável para as circunstâncias (...)” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 117).

Nos capítulos referentes à D. Plácida há uma fala dialógica, que, no entanto, é apenas a do narrador onisciente interpelando com ironia. O narrador, bipartindo sua atuação, refere-se

as duas de formas diferenciadas: para Genebrina, usa um ardiloso e arrogante "tu", como o modo de melhor inquiri-la e, em oposição, trata D. Plácida com polidez.

D. Plácida manifesta-se como uma mãe preocupada com o bem-estar dos filhos. Genebrina, contudo, é desvendada pelo narrador com intensidade, feito o coro na tragédia grega. Anota, não só suas ações ilícitas, como seus desejos e pensamentos: “Os olhos percorrem todo teu rosto, lavrando uma terra que não é dele” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 175). Assim, a Genebrina não pode sequer esconder de si mesma toda a volúpia que lhe vai à alma, e que lhe corrompe o corpo, pois o narrador lá está, sempre a apontar com malícia e ironia. Observemos suas palavras, quando a personagem apaixonou-se pelo professor do filho: “E tu, Genebrina, não escutas a pergunta: teu olhar acompanha Félix, que se levantou e perambula ante as janelas e estira as vistas lá para fora, para o braseiro de luz da praça” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 91-2).

Aqui o narrador metaforiza o olhar de Félix, “braseiro”, porque sabe o quanto Genebrina aspira concretizar o que a sua mente fantasia como mulher.

Embora a personagem seja intelectualmente superior ao meio em que vive, adapta-se ao modo de vida da sociedade.

Chama também a atenção a perspicácia do narrador, ao anotar o sentimento que desperta no marido: não a D. Plácida, mas a Genebrina. Pois, seduzido pela imagem de intelectualidade que emana da esposa, João Felício a vê, muitas vezes, de forma ambígua. Desse modo, ambas unem-se ou separam-se, de acordo com o sabor do momento. É a Genebrina que o provoca como homem, pois representa algo a que ele, João Felício, não tem acesso: a cultura, o seu conhecimento de outras terras simbolizadas nas leituras. É como se esse aspecto da vida da esposa representasse o interdito entre os dois e, nesse momento, ela é Genebrina também para o marido. Vejamos:

Nessa noite, antes de deitar-se, ainda olhou amorosamente para as lombadas dos livros da esposa (...) folheando-os, João Felício experimentava um fascínio desvirginador, cheirava-os, descobria o último perfume daquelas mãos tão brancas. Tenso concluiu que nada valiam aqueles livros, nem todos os idiomas, nem todos os castelos sobre penhascos, sem a Genebrina. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 80)

O fato de a personagem ser culta atrai o olhar das pessoas nativas, do colonizado, desprovidas de tal conhecimento. D. Plácida, por ter estudado na Europa, não tinha os mesmos hábitos dos seus conterrâneos, sendo alvo, portanto, das mais variadas opiniões. Por isso, não causa surpresa que, também seu marido, embora a amando, compartilhasse tal sentimento.

O narrador, levando adiante sua tarefa de ultrapassar a fronteira entre o que está aparente e aquilo que está em profundidade no ser, aponta para Águeda, a irmã solteira de D. Plácida. Ao colocá-las frente a frente, nas visitas que a primeira fazia ao pai, depois de viúva, e ouvindo Águeda lamentar-se da falta de marido, "mandavas então que ela se calasse, dizendo que mulher deve prezar antes de tudo a virtude e o respeito aos pais (...)". Nesses momentos, continua o narrador, não querias ouvi-la "dizer francamente que mais lhe apetecia um bom macho que lhe desfrutasse as carnes intactas (...)" pois "(...), nela estava o teu espelho" (ASSIS BRASIL, 1992, p. 130).

A mordacidade do narrador não perdoa. Numa atitude discriminatória, vai se apoderando do discurso, e rejubila-se por sua autoridade, que lhe outorga tirar o véu que oculta a face que acredita ser transgressora da mulher. Para ele, porque tem o poder que lhe é dado pelo conhecimento dos fatos, parece não existir sentimentos nobres, pois a única coisa que o deleita e que o interessa é aquilo que sabe, ou melhor, o prazer que o sexo proporciona.

(...) Félix te conduz (...) na direção do quarto e ali, a porta fechada, te repete todas as mentiras que já mentalmente fabricavas. Sem nenhum amor pela verdade, sabendo que a verdade, (...) apenas te afastará da tua vontade (...) sentes que ele te arrasta para a cama (...) e deixa que ele te rasgue as tuas rendas, desembarace teus cabelos, e nessa vertigem e nesse abismo o recebes como um ladrão noturno (ASSIS BRASIL, 1992, 176).

Também é posto em dúvida o amor de Genebrina. Assim, mesmo depois de morta, continua instigando o narrador, que desconfia de seus sofrimentos. Ao dizer que os atos de Genebrina eram "só por literatura" faz da literatura fonte de ilusão ou inverdade. E, com o corrosivo "tu", que caracteriza o modo como se dirige à Genebrina, não lhe concede clemência.

Deves pensar que te vais apartando do mundo sem a recordação de teus desatinados passeios por esta sala, quando gritavas até estremecerem as

paredes, gritavas teu infortúnio e, por vezes, e só por literatura, o nome de Félix – chegaste a amá-lo ou foi apenas

Le soupire d'une imagination ténèbre? (ASSIS BRASIL, 1992, p. 297)

Em outros momentos, mais racional na observação, o narrador faz a dicotomia exata entre a Genebrina e D. Plácida: “D. Plácida tomava o teu lugar, respondia por ti (...)”. Esta última, recebia o notário “já revestida das couraças de D. Plácida” para assinar os papéis da herança, ou receber o capataz de São Felício no vestíbulo, de portas abertas, pois tratava de negócios, da subsistência familiar; também repreendia Olímpio “pelos erros no livro de versos e pelas suas idéias absurdas de liberdade”, e foi também a que “tratou a testa ferida”(ASSIS BRASIL, 1992, p.131)<sup>61</sup> do filho, revelando-se socialmente comportada: "Aos vizinhos sempre mostraste um rosto civilizado, e os bons-dias e boas-tardes tinham um acento impessoal, quase neutro, mas que te faziam estimada quando passavas pelos leões rompantes" (ASSIS BRASIL, 1992, p. 131).

Até as empregadas que trabalham com D. Plácida “passaram a desenvolver um estilo que copiava a Senhora, discretas, gentis, ausentes” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 131).

E, enfim, o narrador desvenda-a, pois só a ele é permitido adentrar por este umbral:

Eis que estás agora entregue aos teus desejos perversos, nunca imaginaste ... Havias chegado a uma idade em que nos dizem: 'Afimal, você é relativamente jovem', usando o advérbio com tal insensatez que não notam o insulto subjacente. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 131)

Em um jogo de faz de conta, o narrador mostra Genebrina na forma “como fazem todas as personagens de romance, buscavas tua face ao espelho e não te reconhecias (...)”. Assim, fala à personagem, pois observa o sentimento que o marido morto lhe desperta: “João Felício não é mais teu marido, tornou-se um nome e um processo, do qual queres te livrar como a sepultar um casamento”(ASSIS BRASIL, 1992, p. 172). Para o narrador, Genebrina arma sua teia, “onde o essencial é o olhar e o gesto, e já vinhas exercendo esses filtros há muito tempo(...) afinal, possuías a viuvez como um estado permanente e, se possível, perpétuo” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 131). Para o narrador, Genebrina é ardilosa, pois o

---

<sup>61</sup> Todas as notas desse parágrafo.

marido “hoje é um homem tão morto que, mais do que esposo, é um antepassado” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 86).

É sempre de um modo judicativo que o narrador remete às leituras de D. Plácida. Até mesmo o Bispo, encarregado dos estudos de Olímpio, quando menino, “enchia-se de temores”, e pensava:

D. Plácida certamente não seria boa mãe, dadas suas extravagâncias poéticas; depois da morte do marido, e aproveitando o natural recolhimento que essa circunstância impunha, devorava caixotes inteiros de obras imundas que um degenerado livreiro lhe punha à porta. (ASSIS BRASIL, 1992, p. 265)

Com o Bispo, quem costumava conversar era D. Plácida. No entanto, “a Genebrina vinha muitas vezes à tona, e não era raro que mantivesse com o Bispo uma conversação caótica, feita de tantas remissões literárias que era possível duvidar de seu perfeito juízo”. Desse modo, ao nascer o filho que ficara esperando quando o marido morreu, quis dar-lhe o nome de “ (...) Renan, que logo o Bispo tratou de salvar na pia do batismo com o nome de Arquelau, não o famigerado filho de Herodes e rei da Judéia, (...) mas Arquelau de Mileto, o filósofo, antecessor de Sócrates” (ASSIS BRASIL, 1992, p. 268).

Os pormenores, que povoam a narrativa, reforçam a noção de realidade, como também o modo irônico que o narrador convencionou dirigir-se à personagem. Interpelando Genebrina e, ao mesmo tempo observando-a com uma lente crítica, refere, muitas vezes a inadequação da personagem ao meio em que vive. Ao leitor nunca chega, por exemplo, a palavra infeliz – esta só será dita mais tarde – ficando a questão nas entrelinhas dos diálogos em que Genebrina é o centro.

A posteridade lhe alcunhará: a infeliz. E caberá a seu bisneto tentar desvendar o mistério criado ao seu redor. A lenda de sua vida, percorrendo, paulatinamente, uma longa trajetória, chegou até Páris – o infeliz, pois Selene, sua neta, também carregou um degenerado, repetindo a história da avó.

Entendi perfeitamente, naquele momento, o que tanto intuía no Castelo: o Pecado é a consequência natural da Liberdade.

Eu carrego um degenerado dentro de mim, este é o fato. Por mais que eu ame esta criança, jamais conseguirei resgatá-la desta mancha original.

E, parindo um degenerado, eu reconstituirei a honra familiar e tudo ficará certo (ASSIS BRASIL, 1992, p. 359).

A história de D. Plácida tem o seu lado trágico, assim como a de Selene. Todavia o leitor não a condena. E, anos depois de sua morte, quando Páris pede à Beatriz para visitar o túmulo da bisavó, ambos se surpreendem: Páris por perceber a pouca informação que continha na lápide, e Beatriz por ler a idade com que morrera.

Levado por ela, fui ao cemitério para conhecer minha família *post mortem*; (...) Dispensei visitar os túmulos da parentela colateral e pedi para ir ao lugar do sepultamento de minha bisavó Plácida (...).costamos a achar a tumba (...).ali estava e minha eufórica expectativa deu lugar à decepção: mal-apagados, os dizeres na lápide de arenito não continham senão o nome e as datas do nascimento e morte. ‘Morreu moça’, disse Beatriz, ‘mais moça do que eu pensava’. Foi pelo muito que sofreu...’ (ASSIS BRASIL, 1992, p. 380).

Beatriz, ao constatar sua idade, como que a perdoa em nome de todos. Representa, essa visita, de uma forma inversa, a catarse familiar e resgate da honra, devolvendo à D. Plácida a dignidade que havia perdido em vida, limitada em uma sociedade de rígidos padrões. D. Plácida mostrou, mesmo na morte, sua insujeição àquelas normas.

A resistência da personagem, em aceitar a vida tal qual se apresentou, reflete uma mulher adiante de seu tempo. Recusando-se aos moldes estabelecidos de uma sociedade patriarcal que, sequer percebeu a dimensão revolucionária de seus atos, soube manter-se coerente.

### 5.3.2 A Condessa austríaca

‘Olhem bem, isto sim é uma européia’ (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 64).

Chamada de condessa, Charlotte von Spiegel-Herb, de origem nobre, falida financeiramente, conhece Olímpio em Paris, enquanto, aqui no Brasil, ferviam as questões políticas, que resultaram na Proclamação da República. Casaram-se por procuração – ela, na Europa, e ele, no Brasil.

Acompanhada pelo irmão, chega ao Brasil, aportando em Pelotas “(...) ainda mais aristocrática, um pouco pálida pelos excessos da imensa viagem, (...)”. Ao recebê-la, Olímpio “corre a beijar-lhe a mão e diz-lhe que não apenas Pelotas a recebe, mas seu coração de marido apaixonado”. Charlotte, pergunta “*c’est vrai?*” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 65). Aqui o narrador já se revela um bom observador, pois ao salientar a pergunta de Charlotte, quer que o leitor perceba como a personagem não está movida por sentimentalismos e como enfrenta, racionalmente, os novos acontecimentos.

Olímpio, com olhos que não enxergam, faz as suas próprias leituras do comportamento da esposa. Assim, ao vê-la tocar ao piano que fora de sua mãe, “é atraído pelos sapatinhos de Charlotte, que premem com delícia os pedais”. Acompanhamos o olhar de Olímpio que “inicia a devassa daquele tornozelo, sobe pela perna, erguendo o plissado do vestido, encontra nenhuma resistência e vai subindo, subindo...” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.68)<sup>62</sup>. Olímpio, depois de roçar mentalmente o corpo da esposa, pensa que “é demais para ele, uma Condessa austríaca e tudo, uma flor transplantada da velha Europa que ali está, para seu desfrute” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 68-9). No entanto, a realidade é outra. Charlotte não pretende compartilhar o mesmo quarto com Olímpio e se oporá, por muito tempo, à consumação do casamento.

A visão de Olímpio sobre Charlotte, “como flor transplantada” é, talvez, o sonho de um romântico, de um nobre. No entanto, podemos perceber o europeu, pisando as terras do Novo Mundo e sentindo a inadequação ao meio, sem, contudo, ter alternativa, a não ser se adaptar à nova realidade, como Charlotte, que não possui mais bens na Europa, segundo o narrador.

É o convívio que vai mostrar para Olímpio as idiossincrasias da esposa. Assim, ao levá-la a uma confeitaria em Pelotas, na “nobilíssima XV de Novembro”, para “apresentar aquilo que é a honra maior da cidade: os doces”, Charlotte com “espanto”, diz que os “doces são deliciosos só de ver” e ela não ousará comê-los. Essa frase, como diz o narrador, será uma constante nos lábios da personagem, e completa

---

<sup>62</sup> Nessa passagem, talvez se possa lembrar a personagem de Flaubert, Ema, que desperta desejos em seu amante, quando este vê a ponta de sua botina (FLAUBERT, 1981, p. 123).

e às delícias do sexo, e como fazendo um pendant às renúncias gastronômicas, dedicará um fastio tão grande, tão brutal e calamitoso que o Doutor possuirá sua esposa, pela primeira vez, numa data ignorada em sua biografia (ASSIS BRASIL, 1994a, p.71).

O Solar dos Leões, em Pelotas, é a sua primeira morada, e é lá que recepciona, a sociedade pelotense. Vamos encontrá-la vencendo as barreiras do idioma, pois o narrador capta o momento em que ela “(...) assumindo um outro tom elegante, assegura que está feliz por incorporar-se à sociedade de Pelotas, e pede que lhe perdoem por alguma inconveniência”, acrescentando que “precisa acostumar-se a um novo estilo de vida, mas não lhe faltará vontade para ser digna de tanto apreço ...” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 73).

O narrador, sendo onisciente, registra que a Condessa desperta admiração por ter vindo para o Brasil, pois “todos comentam o quanto a Condessa é uma pessoa admirável: deixar a Europa e vir para cá, quando eles querem ir para lá” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.75). Isso, no entanto, não deixa de ser um comentário irônico, anotado pelo narrador. Ademais, o narrador também se mostra receptivo à Charlote, pois, ao retratá-la, ameniza suas atitudes. Porém percebe sua perspicácia para classificar a nobreza que comparece ao jantar no Solar dos Leões. Para ela, “a nobreza da graxa” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.75). O que é dito sobre a indústria do sebo é uma alusão pejorativa à sociedade pelotense. Por outro lado, os jornais da cidade noticiam o acontecimento social com referências abonadoras.

Olímpio surpreende a esposa e, ao mesmo tempo, lhe dá grande alegria, ao mostrar-lhe o Castelo pela primeira vez: “tem um instante de pasmo” exclamando:”– *Il existe, le château dans la pampe...*”, e logo depois, “pára, leva as mãos ao rosto, os olhos fixos entre as torres” e vê surgir “uma bojuda esfera de seda, vermelha e branca – *un ballon, avec les couleurs d’Autriche* ” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 76). Ao se abraçarem, Olímpio diz: “só o amor explica essas coisas. Seja bem-vinda, Charlotte. – E beija-a na testa” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 77).

A vida da Condessa, nos primeiros tempos no Castelo, é permeada de novidades, pois além de terminar de mobiliá-lo, com objetos que chegam da Europa e de Buenos Aires, há também a organização do cotidiano, com todas as suas nuances: jardim, cozinheiras, etc. Ademais, por essa época, Charlotte e Olímpio ainda dispensam um tempo para solitários

passeios a cavalo, para que a Condessa conheça a propriedade, e ela se mostra interessada em compartilhar com Olímpio suas decisões políticas.

Percebemos a fina ironia do narrador que, ao observar a personagem chega a dizer que os “campos são belos quando vistos por uma Condessa genuína”. Contudo, o narrador já sabe que a personagem só tem o título de nobreza, sem nenhuma propriedade, o que não a distancia da nobreza de Pelotas. Para Olímpio, ela acrescentou o título, e ele lhe deu as terras.

(...) Após o inverno, ela e Olímpio gostam de enxergá-los das janelas, mas também a cavalo, em longos passeios matinais. Olímpio não precisou ensiná-la: ela cavalga com a graça perene das amazonas de sangue, ironizando o modo como montam as mulheres da terra; prefere pôr-se inteira sobre a sela, as pernas prendendo nos flancos do animal, o corpo reto, com um véu de gaze que envolve o chapéu de feltro e que esvoaça ao sabor da aragem. Olímpio, para destacar sua ligação com o pampa, veste-se à gaúcha, e a esposa elogia sua indulgência” (ASSIS BRASIL, 1994pedra, p. 112).

Observamos a indicação do narrador quando Olímpio vestido à gaúcha, é elogiado, não pela relação à sua terra, mas pela benevolência que demonstra. A antinomia está presente em toda a obra, salientando a ambigüidade do protagonista, cujos dois aspectos de sua vida – a civilização e a barbárie – condicionam sua postura. A esposa, percebendo essa relação e, sabedora de suas preferências, o elogia.

Em outra situação, em que o narrador relata o fato entre parênteses, e que o leitor lê como a civilização sobrepondo-se ao pampa, vemos a postura de Charlotte que, desconhecendo os cortes da ovelha, é interpelada pela cozinheira sobre qual a parte que deveria cozinhar. O narrador nos diz: “(Houve uma cena inicial, perversa, em que o pampa quis mostrar as suas garras: (...))”. Esse acontecimento fez com que comessem por “três dias espinhaço com pirão (...))”(ASSIS BRASIL, 1994a, p. 111) e levou Charlotte a trocar as empregadas, buscando-as, sem pudor, nos melhores lares de Pelotas.

Charlotte manifestou a superação da ignorância pela cultura, como também imprimiu sua marca na arrumação do Castelo, “abrindo sucessivos caixotes vindos de Buenos Aires e Paris, encarregando-se de recheiar os armários com a delicada porcelana do Augarten; (...))” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.110). A personagem impôs uma nova ordem no cotidiano, pois

demonstrou, até mesmo na hora das refeições, ao desdobrar o guardanapo, que “a arte da civilização prova-se no campo” (ASSIS BRASIL, 1994a, p.111).

Todavia Charlotte não é a esposa amorosa que Olímpio esperava, não se mostra receptiva às suas atenções e o rechaça como marido. Nesse sentido, percebemos a sutil inferência do narrador, ao sugerir que Charlotte teceu o encontro amoroso entre Olímpio e Urânia. Esta, tempos depois, responde a Olímpio que era a qualidade da esposa que fazia a amante. (ASSIS BRASIL, 1994a, p.319).

No entanto, o nascimento e o crescimento dos filhos trazem um pouco de afeto aos seus gestos e palavras, observações que são feitas, principalmente, nas memórias de Proteu, seu segundo filho.

Mantendo-se fiel aos princípios cristãos, a personagem fez com que também a criadagem compartilhasse as orações que eram feitas na capela. Foi lá que ela abrigou-se, quando Olímpio, enfermo, lhe manda pedir, através do amigo Câncio, para falar com a amante. Charlotte, mantendo a habitual dignidade, reúne os empregados, em uma noite de inverno chuvoso e rezam muito alto para, assim, abafar o possível ruído da visitante.

Vemos que, mesmo no final da vida, Olímpio não esquece o não ter sido querido pela esposa. Quando Câncio pergunta “até quando esse rancor? Olímpio responde: – Melhor: desde quando?” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 379)

O passar do tempo acrescenta à Charlotte um ar de indiferença e o narrador, ao retratá-la, pinta-a com cores negativas. Salienta-lhe a individualidade e a introspecção. Nota-lhe as modificações e faz o leitor acompanhar a transformação no humor da Condessa que, no início de sua vida no Brasil, mostrava-se receptiva e alegre.

Identificando-se, de certo modo, com a sogra, mãe de Olímpio, pois ambas dominavam mais do que a língua materna, embora a sogra não fosse européia, Charlotte e Genebrina representam um diferencial, e também, um distanciamento aos conterrâneos. As duas corporificam o estrangeiro na inadequação ao meio. Ao priorizarem as leituras, no sentido de ultrapassar a solidão e como um modo de acentuar a distância cultural com o meio

social, ambas situam-se em um patamar acima da sociedade que compartilhavam. Ademais, a Condessa, fechada em si mesma, nega amor ao marido e aos filhos.

O narrador não esconde o quanto Olímpio e Charlotte foram dois estranhos para si mesmos. Revela ao leitor a distância que os separa e que, cada um, a seu modo, esqueceu de ter uma vida em comum. Olímpio pergunta-se: “Dizer-lhe o quê? Já não se negaram todas as palavras, neste quase meio século?” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 272) Charlotte lhe é uma desconhecida.

Uma noite, o protagonista, já velho, sentindo-se sozinho procura a companhia de Charlotte. O narrador ao direcionar Olímpio ao quarto da esposa, mostra sua surpresa quando esta o deixa entrar – mas não consente nem mesmo dar-lhe a mão.

Nesse momento, descortina-se a privacidade de Charlotte, tanto para o leitor, como para Olímpio: "Na mesa junto à janela, uma *paciência* inacabada e vários esboços de paisagens, o aparador com caixas de tinta a óleo, uma inesperada garrafa de *Domecq* pela metade, algumas partituras empilhadas na mesa de cabeceira". (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 272)

E, completa o narrador: "Ali esteve sempre, sepultada em vida, Charlotte, enquanto ele ganhava o mundo com suas fantasias. Há uma espécie de pesar, longo, entranhado, vagando por aquelas paredes decoradas com flores" (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 271).

Espantado por aquela vida sem prazer que o quarto insinuava, Olímpio pergunta-lhe por que veio para o Brasil: "Uma mulher jovem tem razões que esquece depois, e resta apenas cumprir pelo resto da vida". (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 273)

Assim, o próprio modo de chamá-la condessa já marcava o distanciamento afetivo.

O leitor de Charlotte não a percebe como uma mulher frágil. Conhecendo-a mais por aquilo que os outros dizem dela, sua voz raramente é ouvida. Ao final, podemos intuir o

quanto viveu solitária e o alto preço de sua solidão foi não ter sido amada e não ter se deixado amar. E os filhos, seus afetos da juventude, não os reteve nem como amigos...

### 5.3.3 Urânia: o amor de uma vida

Toda mulher sabe determinar-se em seus propósitos, e, mesmo que passem as eras e o mundo venha abaixo e ela se agarre com a ponta dos dedos sangrentos à margem dos precipícios, seu desejo acaba se cumprindo. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 205)

Urânia, a amante, o amor de toda uma vida.

Urânia, como Penélope, esperou pelo amado. Como musa, sentiu o sopro profético que o direcionou.

Chamada de Nini pela família, viveu rodeada pelos dois irmãos mais velhos, por um pai protetor e afetuoso, “que representava a certeza de abraços seguros, fortes” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 47) e uma mãe rancorosa que não ocultava todo o desamor em que vivia. Nini percebeu, ainda criança, a enorme distância que separava a mãe dos outros familiares e de si mesma, pois ela “era essa mulher que se julgava tão boa que se dispensava de fazer felizes os mais próximos” (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 46).

Não teve escolhas e acabou casando bem jovem com um homem mais velho, estancieiro também como seu pai. Mas não chegou a lamentar: "Entre as grandes lembranças da vida, guardou a do casamento com Isidoro de Freitas como uma das mais importantes, o começo de tudo, o passo indispensável para o que veio depois" (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 141).

O narrador onisciente já antecipa, pelas lembranças de Urânia, acontecimentos que mudariam sua vida.

Assim, ao conhecer Olímpio, vizinho, sua mente encheu-se de fantasia. E soube, a partir daquele momento que suas vidas ficariam unidas para sempre. E, como uma musa,

previu seu destino: "(...) Nini teve uma iluminação, tão repentina e forte que a estonteou por sua verdade: um dia aquele homem seria seu". (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 205)

O seu gosto por leituras trouxe-lhe o sabor das viagens e povoou a imaginação. Sua preferência eram “as lendas”, porque encontrava um mundo que lhe parecia adequado. Foi assim, então, que a mitologia começou a fazer parte de sua vida.

Dentre o rol de coisas móveis deixadas pelo pai, Nini também herdara os livros, (...). De início não lhes deu muita importância, mas num dia de muito calor tomou ao acaso um daqueles volumes de lendas antigas, pesado, capa vermelha. Abriu-o pelo meio, leu um pouco e, voltando ao início, embrenhou-se com tanta voracidade nas histórias que consumiu o livro em duas semanas (...). Depois desse, pegou um outro (...). (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 145-6)

Parte importante no contexto da narrativa, como representante de uma parcela velada da sociedade, os capítulos a ela dedicados, ou que lhe dizem respeito, distinguem-se dos demais da obra, pela nomeação que recebem: *Romance*, divididos em I, II, III, IV, V, VI, além de Epílogo; todos eles inseridos no volume *Os Senhores do Século*. Além disso, participa do texto, já no primeiro volume, quando o narrador onisciente revela um jovem Olímpio, começando a partilhar de seus devaneios.

Essa forma de tratar diz respeito à interpretação que, talvez, o autor pretenda que o leitor compartilhe. *Romance*, desse modo, seria o oposto do restante da obra, ou seja, aquilo que poderia acontecer, conforme já falamos em outro momento, segundo a concepção aristotélica. *Romance* porque manifesta a face da relação humana sonhada, aparadas as arestas, salientando a dicotomia entre o real e o ficcional. *Romance*, no entanto, paradoxalmente, como as relações afetivas verdadeiras, constituindo-se em um modo de focalizar a hipocrisia das relações humanas, pondo em relevo afetos ilícitos.

Podemos dizer que a história de Nini – Urânia – está ligada a outra – à de seu pai: Basileu Martins. Os capítulos intitulados de *Romance* confundem-se também com a vida de Basileu. Este foi o avalizador do futuro da filha, pois ao apresentá-la, ainda menina, à sua amante, Violante, ele lhe mostra uma outra possibilidade de viver: os afetos verdadeiros. Há, nessa atitude de Basileu, ao permitir a presença da filha junto à amante, um velado

consentimento para que a mesma busque um modo de ser feliz, não se prendendo a condicionamentos sociais.

Por isso, a história de Urânia representa não só o amor fora dos padrões aceitos pela sociedade da época e, nem por isso impuro, mas também nela se aglutina a história paterna. Casando-se muito jovem e, pouco tempo depois tendo enviuvado, manteve, como seu pai, por toda a vida, uma relação amorosa fora do casamento.

Ao sair da fazenda, mudando-se para Pelotas, sua casa era chamada de *eterno abandono*, porque, até então, a dona não a habitara. Mais tarde, ao tornar-se amante de Olímpio, exerce uma especial sedução nas pessoas que a denominam de “eterno amor”, representando a ligação entre ela e o protagonista.

De acordo com a própria personagem, seu nome lembra a musa que amou Apolo. Enfatizando essa relação mitológica, o narrador faz questão de salientar essa nuance, ao retratá-la. Desse modo, numa cena evidenciada como familiar, Urânia, após Olímpio deitar, “pega o *Mithologie Illustrée* e deita-se a seu lado, sobre as cobertas (...)” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 381). Parece haver uma preocupação do narrador em salientar a cultura de Urânia e atrair a atenção do leitor: a musa que serve para acalmar e ouvir o seu amante. Verificamos, aqui, mais uma faceta das escolhas do autor: ao revelar a mulher erudita que gosta da literatura antiga, caracteriza-a como musa. Mesmo assim, embora seja clara a alusão, ela não é substantiva, pois a personagem parece realizar somente um papel, isto é, estar em cena, protagonista de uma ação teatral.

Ao decidir morar em Pelotas, a pedido do marido que se encontrava na Guerra, Urânia é atraída em definitivo por Olímpio. Quem aproxima os dois, é a esposa de Olímpio, Charlotte, uma vez que não dá a este a devida atenção. Assim, já viúva, após um jantar no Solar dos Leões, em que a sociedade pelotense fora convidada, Urânia não se surpreendeu quando a própria Charlotte sugeriu a Olímpio para acompanhá-la até a sua casa. Nessa noite, confirmava-se a premonição de Urânia.

Desse modo, tal como Violante, a amante de seu pai, Urânia encontrou, na ligação com Olímpio, o refúgio que procurara. O marido morto, degolado em sua própria fazenda,

devia ser somente parte de suas lembranças, pois senão, ela, Urânia, “perigava devorar-se em vida por uma contrição injustificável”. E a personagem, ao refletir sobre os acontecimentos, sente que estes eram “como um desígnio superior a orientar as ações – fora esse desígnio (...) que a fazia esperar desde antes”. (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 304).

A morte de Urânia extingue as lembranças, no entanto Olímpio, já doente, a segue.

No *Epílogo*, o narrador retoma o início do romance dos amantes. O “livro das lendas” triunfara (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 357). Da fala de Ernestina, governanta da casa de Urânia, refletindo sobre vida das amantes, resta apenas o registro, contestado, na época, por Urânia: "Horível?, ela disse. Acredito. Mas isso acontece porque passam a vida inteira lutando contra o impossível" (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 357).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história política do Rio Grande do Sul em seus primórdios esteve mesclada à história dos homens que o povoaram. As disputas de terras, principalmente nas fronteiras sulinas, traziam a marca da beligerância, confundindo-se com projetos de dominação. Nesse sentido, as Missões ou a Colônia do Sacramento são exemplos da mobilidade dessas fronteiras. Servindo de mote para os interesses de cada uma das nações que as queriam explorar, esses redutos de civilização marcaram o permanente estado de alerta em que se encontravam, tendo em vista as ambições das nações peninsulares.

Tardiamente integrado ao restante do país (século XVI), o Rio Grande do Sul sofreu um processo de exploração tanto da população nativa – índios – como também de suas riquezas naturais. Sua história não fica distante das demais situações da América de então. Talvez, o que diferencie sua trajetória esteja no longo período em que ficou à margem do processo de colonização devido às suas próprias características que não correspondiam às exigências da Metrópole em relação à colônia: exploração mineral e/ou produção agrícola. A nenhum desses quesitos integrava-se o Rio Grande do Sul e, por isso, não despertava a cobiça.

Foi sob a bandeira espanhola que o Rio Grande do Sul iniciou seu processo civilizatório. Os jesuítas, segundo Pesavento (2002, p. 9), “ocuparam uma área que se estendeu pela zona de Ijuí, (...) Rio Pardo, fundando reduções, onde dedicaram-se à agricultura e formaram estâncias de criação de gado trazido da província Argentina de Corrientes”. Os jesuítas, após confrontos com paulistas que vinham em busca da mão-de-obra indígena, abandonaram esses redutos colonizadores, retiraram-se para o Uruguai. Ficou o rebanho de gado à deriva, que se tornou bravo, e veio a formar o “fundamento econômico” dos primeiros tempos do Rio Grande do Sul: “preia do gado xucro” (PESAVENTO, 2002, p.9). Esse gado é a origem do gado chimarrão, motivo de desconforto ao protagonista de *Um Castelo no Pampa*.

Luiz Antonio de Assis Brasil reelabora esse passado nebuloso da história do Rio Grande do Sul, recuperando a cosmogonia pampiana e dando contorno àquele tempo que se quer mítico. E a verdade oficial defronta-se com o preenchimento de suas lacunas.

E é exatamente sobre a ocupação desses espaços que falamos: a forma como a arte acrescentou à vida aquilo que lhe faltou ou que talvez, manipulado, ficou às ocultas nos desvãos do tempo. Retomado de um outro viés, ilumina o registro e é iluminado por ele.

No conjunto da produção literária de Luiz Antonio de Assis Brasil, talvez seja a obra analisada aquela que mais desperte polêmica entre os leitores. Focalizando de forma contundente e irônica aspectos da história nacional e rio-grandense, o autor insere-se, com essa narrativa, no grupo de escritores pós-modernos.

Testando fronteiras, mescla a História com a história por ele construída, numa constante desarticulação com o já conhecido. Isso porque sua obra insere-se numa categoria “cuja estrutura intrinsecamente paradoxal, permite interpretações contraditórias” (Hutcheon, 1991, p. 279). O lado obscuro de seu texto exige um leitor com domínio do assunto, pois o contrário somente provoca mais obscuridade. Sua narrativa enquadra-se, então, naquilo que L.Hutcheon chamou de metaficção historiográfica, que, despertando a auto-reflexividade do romance, impõe os limites do conhecimento histórico. Constitui-se em discurso paradoxal, uma vez que não nega a existência do real, porém questiona o sentido do real e como podemos conhecê-lo. Nesse viés, o fato histórico narrado pelo literário pretende conscientizar o leitor para a distinção entre os verdadeiros acontecimentos e os fatos que propiciaram dar sentido àquele passado. O pós-moderno é, ao mesmo tempo, cúmplice e crítico das normas predominantes.

Essa cúmplice-vigilância pode ser encontrada no texto de L. A. Assis Brasil, mais precisamente quando a narrativa é protagonizada por Olímpio. Nesse momento, o narrador posiciona-se de uma forma não contestatória, embora sem explicitar um juízo de valor sobre os atos e análises da personagem.

Questionando as fronteiras do literário com o não literário, da ficção com a não ficção, o pós-moderno problematiza, lançando uma dúvida epistemológica, no momento em que põe

em dúvida a escrita da História e a textualidade de seu arquivo. A ‘verdade histórica’ passa a ser apreendida como possibilidades de verdade.

Na obra em estudo, podemos identificar questões intertextuais que reforçam essa condição pós-moderna da narrativa, como por exemplo: a polifonia, o carnaval, a ironia, o grotesco, as questões míticas estão disseminadas nas personagens, que atuam, de forma plena, com seus traços característicos.

A polifonia perpassa a obra, aglutinando e difundindo as vozes, de modo que, em cada capítulo, o narrador seja substituído, formando um marulhar de discursos.

O carnaval, a ironia, o grotesco são categorias de análise, que, marcadamente, assinalam personagens como Páris e Astor. Para essas personagens, a representação do real constitui-se sempre de forma distorcida. Cada uma delas vive o seu próprio universo, desafiando o estabelecido, como um modo de contestar a vida. Astor e Páris são as personagens masculinas marcadas pelo pecado que ronda a narrativa. O primeiro, filho bastardo e o segundo, filho de um casamento não aprovado pela família. Ambos, frutos de amorosa entrega.

As questões míticas acompanham a narrativa, mantendo um peculiar interesse, uma vez que não confirmam a primeira tentativa de exegese. Deixando vislumbrar uma ligação com personagens da Antiguidade Clássica, desfazem essa impressão ao não se constituírem como tal.

A localização mítica encontra-se, no entanto, na construção textual do pampa, sinalizada também, nas relações da formação do território rio-grandense. É como uma volta ao em *illo tempore*, uma vez que discorre, de forma metafórica, ou não, sobre a criação do lugar primordial.

Os narradores oniscientes, assim como alguns narradores-personagens, como Astor, Páris, Selene e Proteu constituem-se em consciência crítica dos acontecimentos narrados. As rupturas sociais são provocadas abertamente, sem subterfúgios. Por isso, muitas vezes, recebem o olhar crítico do protagonista, ou mesmo da comunidade em que vivem.

As personagens, cujo relato passa pela censura do narrador, chegam até o leitor, com uma crítica abrandada. Encontra-se nessa visão o próprio Olímpio, a Condessa, Arquelau.

Uma personagem cujo narrador é implacável é D. Plácida, fundadora da família. Ela, por ter rompido com seu papel tradicional de viúva, escancarando seus desejos sexuais, foi julgada sem piedade pelo narrador irônico e mordaz que a trata, arrogantemente, com o pronome em segunda pessoa. Onisciente, dirige-se a ela interpelando-a e mortificando-a.

O texto percorre a história do Rio Grande do Sul e do Brasil, desde a segunda metade do século XIX, até 1964. Nesse ínterim, são lidas as questões políticas nacionais e da Província/Estado.

As obras que compõem a narrativa: *Perversas Famílias*, *Pedra da Memória* e *Os Senhores do Século*, com arquitetura fragmentada nos três volumes, evidenciam uma ruptura espaço-temporal, reforçada com a troca de narradores em cada capítulo, os quais alternam o foco narrativo e não rompem com a construção coerente de cada personagem, apenas acrescentam detalhes.

A trama, costurada em cada capítulo, forma, no seu conjunto, uma tessitura muito particular. Se fosse possível projetar a imagem dessa textualidade seria um caleidoscópio colorido. Todavia, a técnica usada, traduzindo-se por essa diversidade de vozes, parece mostrar que as diferentes perspectivas de narradores são conflitantes, mas, na verdade, são complementares. Há um jogo do autor, como se fosse jogo de esconder, para criar uma expectativa de grandes segredos que seriam desvelados, e, no entanto, se descobrem conhecidos. Não há nada atrás da cortina. O que temos presente são as personagens que vêm ao palco para rememorar fatos de suas vidas, assomando, nessas lembranças, uma série de acontecimentos da época em que foram vivenciados. E paira, no passado ou no futuro, a presença do protagonista, Olímpio, que sintetiza uma espécie de ideal.

*Um Castelo no Pampa* não se consolida na apropriação dos dados históricos, mas na construção de uma narrativa que, ao retomar a História, desestabiliza o leitor, ao enfocá-la por um viés crítico. Além disso, nessa obra, ressalta a erudição do autor que, ao fazer a releitura da História direciona para as raízes da literatura cômica e, conseqüentemente, grotesca. A

narrativa assume, dessa forma, um caráter semântico que ultrapassa o simples conhecimento dos fatos.

Os conflitos revolucionários que assolaram o Rio Grande do Sul e o Brasil estão retratados pelo autor e apresentam-se intermediados por um discurso paródico, que dialoga, em combate irônico, com os fatos conhecidos através dos registros da História.

Não bastassem as subversões históricas presentes em toda a obra, ainda afloram as intertextualidades através de expressões que insinuam outras realidades, não dando tréguas ao leitor que se sente pequeno para tantos acenos, como por exemplo, quando Olímpio adoece do coração. Nessa ocasião, Getúlio Vargas escreve a Olímpio aconselhando-o a consultar em Buenos Aires, pois “gaúchos decentes” precisam ir ao templo de Epidauro (ASSIS BRASIL, 1994, p. 363), ‘com seus médicos modernos’, para tratar tanto o físico, quanto a mente. Vemos, então que o significado dado à capital portenha, remetendo ao mundo grego é, na verdade, um recurso, assim como tantos outros usados para confundir e dispersar o leitor.

Da mesma forma, podemos participar do corajoso ato do Doutor Olímpio ao enfrentar os soldados monárquicos, na Guerra de 93, parando o trem em que os mesmos se locomoviam rumo a Bajé, enquanto sua esposa, Charlotte, num gesto habitual, guarda o binóculo no “estojo de veludo vermelho” (ASSIS BRASIL, 1994a, p. 180), após observar, da torre do Castelo, a ação do marido.

Descrições insignificantes como o gesto de Charlotte, inseridas no mesmo contexto de um fato histórico, fazem com que a singularidade histórica passe para o plano da universalidade da vida humana. Essa falsa simplicidade, dada pelo narrador ao gesto de Charlotte, corrobora a importância do acontecimento protagonizado por seu marido. O fato histórico preenchido, desse modo, pela mão do ficcionista, resgata, pelo gesto, aquilo que Barthes chama “o efeito do real”, já falado no corpo do trabalho, criando com o leitor uma certa cumplicidade que o faz aceitar o jogo narrativo, mesmo que a forma utilizada pelo autor crie desconforto.

O percurso da personagem Olímpio, linear e ascendente, se coloca em contraponto com o das personagens Astor e Páris que realizam um percurso circular. Ambos com origem

obscura, mas não indefinida, partem numa seqüência de aventuras. Reconstroem as vivências familiares, mantendo-se à margem. No entanto, de forma hilária e, muitas vezes despertando a reflexão, transformam-se em olhos críticos da narrativa, da personagem Olímpio e da História.

Detendo-nos um pouco mais sobre o protagonista, observamos que o trânsito que realiza, nos mais diversos círculos de relações, o faz com absoluta segurança, marcando, desse modo, sua presença. Exerce um fascínio, tanto negativo quanto positivo. Sua construção verossímil traz à tona as incongruências humanas. O autor, retomando momentos históricos grandiosos, molda uma personagem anti-heróica que tem ciência de sua importância e, que, ao mesmo tempo, reduz sua grandeza por mover-se por objetivos mesquinhos.

Ainda nos instiga o texto com enriquecedoras possibilidades: personagens como Beatriz, Hermes, ou os empregados que fizeram jus a capítulos especiais, ou fatos como a morte de Getúlio, ou o nascimento de bebês, quando Beatriz, Páris ou Astor estavam por perto, ou o episódio de Páris no Rio de Janeiro ao encontrar Aquiles (ASSIS BRASIL, 1994b, p. 185-8) e, até mesmo as aves estrangeiras – pardais – aves nobres – trazidos por Olímpio da Europa.

Luiz Antonio de Assis Brasil, embora seja identificado, por seus trabalhos anteriores, como um autor que preenche as lacunas da História, como em *Videiras de Cristal*, sua narrativa, em *Um Castelo no Pampa*, não se processa da mesma forma. Contextualizado, o fato histórico apresenta-se, nesse momento, lado a lado a fatos domésticos. Desse modo, ao correlacionar acontecimentos e rotina diária no Castelo, trazendo o corriqueiro da vida de cada personagem para entremear com fatos que construíram a História do Rio Grande do Sul, o autor transgride o já conhecido, universalizando e banalizando sua perspectiva.

Ao lembrar a mobilidade das fronteiras do conhecimento histórico, apregoada por Hayden White (1995), percebemos que, neste romance, o modo de apreensão da História se faz pelo viés da ironia. Esta aparece como desarticuladora dos encaixes da trama, portanto, desequilibra qualquer tentativa de submissa aceitação da obra de arte. Seria, nesse caso, como

enquadrá-la, por analogia, às categorias do texto poético, salientadas por Friedrich<sup>63</sup>. Olhando dessa maneira, podemos dizer que o texto de Assis Brasil, ao distanciar-se do tradicional romance histórico, pela transgressão, constrói uma metaficção, segundo o que nos diz Hutcheon (1991). Reconstrói, então, um outro passado, a partir daquilo que é conhecido como verdade histórica e lança um novo modo de ler a História ao aproximar a realidade histórica a um modo de contar que difere do que até então seu leitor habituara-se.

Por isso que, ao fazer um painel da História do Rio Grande do Sul de meados do século XIX, revolvendo um passado cheio de contradições políticas e sociais, com diferentes momentos efervescentes na vida do país e do mundo, Luiz Antonio de Assis Brasil ultrapassa as barreiras de seu tempo e transpõe fronteiras discursivas. Conquista, desse modo, seu lugar definitivo ao lado dos maiores nomes da Literatura Sul-Rio-Grandense.

---

<sup>63</sup> “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um dos objetivos das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1991, p. 15).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### **Obra do Autor em análise: *Um Castelo no Pampa***

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Perversas Famílias**. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Pedra da Memória**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994a.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Senhores do Século**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994b.

### **Outras obras do Autor**

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. 3 ed. **Um Quarto de Léguas em Quadro**. Porto Alegre: Movimento, 1983.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Bacia das Almas**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **As Virtudes da Casa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **O Homem Amoroso**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **A Prole do Corvo**. 5 ed. Porto Alegre: Movimento, 1991.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. 2. ed. **Videiras de Cristal**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Cães da Província**. 3ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Manhã Transfigurada**. 5ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Anais da Província-Boi**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Concerto Campestre**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Breviário da Terras do Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **O Pintor de Retratos**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **A Margem Imóvel do Rio**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

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

### **Sobre o autor**

CHAVES, Flávio Loureiro. **Jornal da Tarde**, São Paulo, [s/d]. “No fim da trilogia, uma crônica da decadência”.

DALCASTAGNÉ, Regina, **Correio Brasiliense** Brasília, 04 maio 1993. Caderno Dois, p. 5. “Os antepassados de todos nós, numa boa ficção”.

DALCASTAGNÉ, Regina, **Correio Brasiliense** Brasília, 04 maio 1994. “Um Contador de história à moda gaúcha”.p. 42.

DALCASTAGNÉ, Regina, **Correio Brasiliense**, Brasília, 06 fev. 1995. Correio Dois., p. 41. “O Senhor dos Pampas”.

GOLIN, Tau, **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 mar. 1993. Segundo Caderno, p.8-9. “Assis Brasil devassa a alma oligárquica”.

HOHLFELDT, Antônio, **Jornal do Sul**, número 55, Porto Alegre, mar. 1993. Crítica Literária, p. 14. “Novo Romance de Assis Brasil: narrativa de múltiplas possibilidades”.

HOHLFELDT, Antônio, **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 28 dez. 1994. Livros. “A Perversa Memória dos falsos Senhores”.

HOHLFELDT, Antônio, **Contexto**. “Um Castelo no Pampa ou da paródia romanesca”. ???

LIMA, Carlos Emílio Corrêa, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 junho 1994. Idéias/Livros. “A tradição liberta nos campos”.

LIMA, Carlos Emílio Corrêa, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1995. Idéias/Livros. “O velho patriarca do pampa”

MARTINS, Wilson, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 maio 1993. “Obra-prima romanesca”.

MARTINS, Wilson, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 abril 1995. “*Mestre do romance*”.

MASINA, LÉA, **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 03 abril 1995. Panorama Cultural, p. 07. “Assis Brasil recria a linguagem e a palavra”.

MIGUEL, Salim, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1993. Ficção, p.4. “Uma saga dos pampas”.

NUTO, João Vianney Cavalcanti, **Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, segunda quinzena junho 1997, ano I, número 05. “Liberdade e pecado em Perversas Famílias”.

RUAS, Tabajara, **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 dez. 1992. Segundo Caderno, p. 5. “Um castelo no pampa ou quem sabe no inferno”.

SAMATZ, Leandro, **Jornal Porto & Vírgula** (Ed. da Feira do Livro), Porto Alegre, 07 nov. 1999, número 09. “Prêmio Açorianos e Tibicuera: Pedra da memória”.

SANTOS, Volnyr, **Porto & Vírgula**. Porto Alegre, Ano II, dez/jan. 1992-1993, p. 16-7. “Sob o signo da transgressão”.

SANTOS, Volnyr, **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 jan. 1994. Segundo Caderno, p. 08. “As memórias do presente”.

SANTOS, Volnyr, **Jornal do Brique**, Porto Alegre, jan. 1995. Literatura, p. 10. “O Romance e seus Senhores”.

SANTOS, Volnyr, **Blau**, Porto Alegre, 27 julho 1995. “De tempos, ventos e castelos”.

SAUERESSIG, Simone, **Jornal de Novo Hamburgo**, Novo Hamburgo, 10 maio 1993. Livros, p. 45.

SILVA, Deonísio da, **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 agos. 1994. Caderno de Sábado, p. 04. “Ligações perigosas ao Sul”.

WISKOW, HILMAR, **Gazeta de Porto Alegre**, Porto Alegre, 18 dez. 1992. Literatura, p. 16. “Assis Brasil constrói seu Castelo no Pampa”.

## Referências gerais

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução Hernâni Donato. 11ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ANDERSON, Perry. **As origens da Pós-Modernidade**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, Manoel Correia. **A Revolução de 30**. 2ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma - o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **RS: As oposições & A Revolução de 1923**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

ARISTÓTELES. Tradução E. Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ASSIS BRASIL, Cecília. **Diário de Cecília Assis Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ASSIS BRASIL, Joaquim Francisco. **A Atitude do Partido Democrático Nacional na Crise da Renovação Presidencial para 1930-34**. Porto Alegre: Globo, 1929.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Autores Gaúchos**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1995.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Maria Ermantina Gomes, São Paulo: Martins fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões Literatura e de Estética**. Tradução Aurora Bernardini et all, 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAKOS, Margaret Marchiori. **RS: Escravismo & Abolição**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

BANN, Stephen. **As Invenções da História**. Tradução Flavia Villas-Boas. São Paulo: UNESP, 1994.

BARBOSA, João Alexandre. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1980.

BARTHES, R. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, SEMÍRAMIS. **Ressonâncias do subgênero Fantástico em Machado de Assis e Guy de Maupassant**. F. 154. Dissertação Mestrado, Literatura Comparada, Curso Letras. UFRGS. Porto Alegre, 07/2001.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LPM, 1987.

BERNARDI, Mansueto. **Colônia e Colonizadores**. Porto Alegre: Sulina, 1982.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.

BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi et al. **Romance Histórico**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

BLOOM, Harold. **Gênio**. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOOTH, C. Wayne. **A Rethoric of Irony**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BRAIT, Beth (org.). **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: UNICAMP, 1997.

BRAIT, Beth (org.). **Diálogos com Bakhtin**. 2.ed. Curitiba: UFPR, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico Mitologia Grega**. Vol.: I, II. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 13.ed. Vol.: I,II, III. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRICOUT, Bernadette (org.). **O Olhar de Orfeu**. Tradução Lelita O. Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CABEDA, Rafael; COSTA, Rodolfo. **Os crimes da Ditadura**. Porto Alegre: Procuradoria-Geral da Justiça, Memorial, 2002.

CAILLOIS, Roger. **O Mito e o Homem**. Lisboa: Edições 70, [s/d].

CALVINO, Italo. A combinatoria e o mito na arte da narrativa. In: **Atualidade do Mito**. Tradução Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARR, E. H. **Que é História**. 6.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.

CARVALHAL, Tânia; TUTIKIAN, Jane (Orgs). **Literatura e História; três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: UFRGS, 1999

CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil, o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CECILLO, Luis. **Mito – semántica y realidad**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXX(1970).

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Barcelona: Editorial Juventud, 1971.

CÉSAR, Guilhermino. **História da Literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1956.

CESAR, Guilhermino et all. **Rio Grande do Sul – Terra e Povo**. Porto Alegre: Globo, 1964.

CESAR, Guilhermino. Júlio de Castilhos ao CEL. João Francisco. In: TODESCHINI, Cláudio (Org.). **Júlio de Castilhos**. Porto Alegre: IEL, 1978.p. 85

CESAR, Guilhermino. **Primeiros Cronistas do Rio Grande do Sul – 1605 – 1801**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1981.

CESAR, Guilhermino. **Notícia do Rio Grande: Literatura**. Organização e introdução de Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1994.

CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2002.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto: Regionalismo & Literatura**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

CHAVES, Flávio Loureiro.2.ed. **História e Literatura**. Porto Alegre: UFRGS, 1991.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CHIAPPINI, Lúgia, AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e História na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Tradução Cleonice P. Barreto e Mourão; Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COMTE, Auguste. **Discurso sobre o Espírito Positivo**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira, São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CORRÊA, Lúcia Maria Britto. **Espelhos partidos: Leituras e releituras da Lenda Heróica dos Atridas**. 2005. F. 252. Tese Doutorado, Literatura Comparada, Letras. UFRGS. Porto Alegre, 07/2005.

CORRÊA, Romaguera, CORUJA, Antônio, et all. **Vocabulário Rio-Grandense**. Rio de Janeiro: Globo, 1964.

COSTA, Lígia Militz da. **Ficção Brasileira: Paródia, História e Labirintos**. Santa Maria: Ed. da UFSM,1995.

COSTA, Lígia Militz da. **Representação e teoria da Literatura – dos gregos aos pós-modernos** -. Cruz Alta: Unicruz, 1998.

COMTE-SPONVILLE. **Pequeno Tratado das Grandes Virtudes**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 147.

CRIPPA, Adolpho. **MITO e Cultura**. São Paulo: Convívio, 1975.

DACANAL, J. H., e GONZAGA, Sergius (Orgs.). **RS: Economia e Política**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979.

DACANAL, José Hildebrando(Org.). **RS:Cultura & Ideologia**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador Ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

d'ORNANO, Paul Baptiste. **Um Barão na Província**. Tradução de Fúlvia MORETO. Porto Alegre: EDIPUCRS,1996.

DUBY, Georges. **A História Continua**. Tradução Clovis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ECO, Humberto. **Sobre a Literatura**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, Humberto. **Entre a mentira e a ironia**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O Narrador do Romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERRATER, José. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 627.

FERREIRA, Damasceno Athos. **Imprensa Literária de Porto Alegre no Séc. XIX**. Porto Alegre:UFRGS, 1975.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. **Da profecia ao Labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago, 1994

FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth (org.) **Baktin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: UNICAMP, 1997.p.232.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FLORES, Moacyr. **Dicionário de História do Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. 7. ed. Porto Alegre:EDIPLAT, 2003.

FONSECA, Pedro C. Dutra. **RS: Economia & Conflitos Políticos na República Velha**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

FOSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4.ed., São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FRANCO, Sérgio da Costa. Castilhos aos 22 anos. In: TODESCHINI, Cláudio (Org.). **Júlio de Castilhos**. Porto Alegre:IEL, 1978.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Júlio de Castilhos e sua época**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS / Universidade, 1988.

FRANCO, Sérgio da Costa. **A Guerra Civil de 1893**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1993.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Gente e espaços de Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS / Universidade, 2000.

FRANCO, Sérgio da Costa (apresentação e notas). **O Pensamento Político de Júlio de Castilhos**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2003.

FREITAS, Décio. O Mito da Produção sem trabalho. In: **RS:Cultura & Ideologia**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

FREITAS, Décio. **O Homem que inventou a Ditadura**. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1999.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica: Quatro Ensaios**. São Paulo: Cultrix, 1974.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em Prosa Moderna**. 3.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975.

GENETTE, Gerard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. Tradução Marta Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra/ Unesp, 1990.

GONZAGA, Tomás Antonio. **Marília de Dirceu**. São Paulo: Ediouro, s/d.

GRIMAL, Pierre. **A Mitologia Grega**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução Victor Jabouille. 4.ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GOETHE, Johan W. **Obras Completas**. Tradução e notas de Rafael Cansinos Assens. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1992.

GOETHE, Johan W. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O Pós Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HAMILTON, Edith. **Mitologia**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HERNANDEZ, Leila. **Aliança Nacional Libertadora**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

HOMERO. **A Ilíada**. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

HORTA, Guida Nedda. Raízes míticas do Helenismo. In: SCHÜLLER, Donaldo & GOETTEMES, Miriam Barcellos.(Org). **Mito: Ontem e Hoje**. Porto Alegre: UFRGS / Universidade, 1990.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 25-6.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. **A Obra de Arte Literária**. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: **Teoria da Literatura em suas fontes**. LIMA, Luiz Costa (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.II.

JACOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, [19..].

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma: Teorias Dialéticas do Século XX**. São Paulo: Hucitec, 1985.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'Ironie**. Paris: Flammarion, 1996.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. **Poétique**. Coimbra, v. 27, p. 5-49, 1976.

JESI, Furi. **O Mito**. Lisboa: Editorial Presença. 1988.

JOLLES, André. **As Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, [s/d].

KAPLAN, E. Ann (org.). Tradução Vera Ribeiro. **O Mal-Estar No Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. 7.ed. Coimbra: Arménio, 1985.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KERÉNYI, Karl. **Os Deuses Gregos**. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2000

KIERKEGAARD, S.A. **O Conceito de Ironia**: constantemente referido a Sócrates. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

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

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. 4.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs). **Discurso Histórico e Narrativa Literária**. Campinas: Unicamp, 1998.

LE GOFF, Jacques et al. **A Nova História**. Tradução Maria Helena Arinto; Rosa Esteves. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

LE GOFF, Jacques et al. **A Nova História**. Lisboa: Edições 70, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1994.

LE GOF, Jacques; NORA, Pierre. **História – Novas Abordagens**. Tradução Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LE GOFF, Jacques. **História: Novos Objetos**. Tradução Terezinha Marinho. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LEVI-STRAUSS, Claude. **A Estrutura dos Mitos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do Imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984

LINS, Ivan. **História do Positivismo no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

LOVE, Joseph L. **O Regionalismo Gaúcho**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LUCCIONI, Gennie; THIS, Bernard; et all. **Atualidade do Mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

LUKACS, Georges. **Le Roman Historique**. Paris :Payot, 1965.

MACHADO de ASSIS. **Contos**. 17 ed. São Paulo: Ática, 1993.

MACHADO, Irene A. **O Romance e a Voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

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

MASINA, Léa; APPEL, Myrna Bier(Orgs.). **A Geração de 30 no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

MEDEIROS, Daniel H. de. **1930: A Revolução Disfarçada**. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 1989.

MEDEIROS, Laudelino. **Formação da Sociedade Rio-grandense**. Porto Alegre: UFRGS, 1975.

MEDEIROS, Paulo de. O som de búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação. In: REIS, Carlos. (diretor) **Discursos Femininos**. *Discursos*: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa. Lisboa: 5/ outubro de 1993. p. 29-47.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; ARAGÃO, Maria Lúcia (orgs.). **América : ficção e utopias**. São Paulo: EDUSP, 1994.

MENNA BARRETO, Eneida Marília Weigert. **Entre a Metáfora e a Ironia**. 1998. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) - UFRGS.

MENNA BARRETO, Eneida Marília Weigert. **Demônios e Santos no Ferrabrás: uma leitura de Videiras de Cristal**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

MENTON, Seymour. **La Nueva Novela Histórica de la América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MEYER, Augusto. **Prosa dos Pagos**. Rio de Janeiro: São José, 1960.

MIELIETINSKI, E. M. **A Poética do Mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIELETINSKI, E. M. **Os Arquétipos Literários**. Tradução de Aurora Bernardini et all. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MILL, Stuart John. **A Liberdade / Utilitarismo**. Tradução Eunice Ostrensky. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. **Ficção e Mito**. Goiânia: CEGRAF, 1992.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. **Ironia e Ambigüidade**. São Paulo: EDUSP, 1983.

MOREIRA, Igor; COSTA, Rogério. **Espaço & Sociedade no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

MORIER, Henri. **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique**. 4.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUECKE, D. C. **Ironia e o Irônico**. São Paulo; Perspectiva, 1995.

NETO, J. Simões Lopes. A M'Boitató. In: **Contos gauchescos e Lendas do Sul**. 16.ed. Porto Alegre: Globo, 1981. pp. 127-132.

NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OAKESHOTT, Michael. **Sobre a História**. Tradução Renato Rezende. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

ORICO, Osvaldo. **Silveira Martins e sua época**. Porto Alegre: Globo, 1935.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSÓRIO, Joaquim Luís. **Partidos Políticos no Rio Grande do Sul: Período Republicano**. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 1992

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

PAZ, Octavio. **Conjunções e Disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da cultura Clássica**. 7.ed. Volume I,II. Lisboa: Fundação Calouste,1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **RS: A Economia & O Poder nos Anos 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **Borges de Medeiros**. 2 ed. Porto Alegre: IEL, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **História do Rio Grande do Sul**. 9 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

POSENATO, José Clemente. **O Regional e o Universal na Literatura Gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

REIS, Carlos. (diretor). **Discursos Femininos**. *Discursos: Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*. Lisboa: 5/ outubro de 1993.

REIS, Livia de Freitas (coord.). **Fronteiras do Literário**. Niterói: EDUFF, 1997.

REVERBEL, Carlos. **O Gaúcho**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

REVERBEL, Carlos. **Assis Brasil**. 2. ed. Porto Alegre: IEL,1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa – Tomo III**. Tradução Roberto Leal Ferreira; revisão técnica Maria da Penha Villela Petit. Campinas: Papyrus, 1997.

- ROBERT, Marthe. **Novela de los orígenes de la novela**. Madrid: Taurus, 1973.
- RODRIGUEZ, Ricardo Vélez. **Castilhismo: Uma Filosofia da República**. Porto Alegre: Co-Edição Escola superior de Teologia – São Lourenço de Brindes/Caxias do Sul, 1980.
- RODRIGUEZ, Ricardo Vélez et all (orgs). **Júlio de Castilhos e o paradoxo republicano**. Porto Alegre: Nova Prata, 2005. pp.31-46.
- ROSA, Othelo (Orgs.). Júlio de Castilhos. In: **Júlio de Castilhos**. Porto Alegre: IEL, DAC., 1978.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Phillippe; SALLENAVE, Daniele. **Categorias Narrativas**. Lisboa: Vega Universidade, [s/d].
- SAGRERA, Martín. **Mytos y Sociedad**. Barcelona: Editorial Calabria, 1967.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. Tradução Adroaldo Mesquita Costa. Porto Alegre; Martins livreiro, 1987.
- SANTOS, Brum Pedro. **Teoria do romance: relação entre ficção e história**. Santa Maria: UFSM, 1996.
- SCHMIDT, Rita Terezinha (org.) **Mulheres e literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- SCHÜLLER, Donaldo & GOETTEMS, Miriam Barcellos.(Org.). **Mito: Ontem e Hoje**. Porto Alegre: Universidade–UFRGS, 1990.
- SOARES, Mozart Pereira. **Júlio de Castilhos**. 2.ed. Porto Alegre: IEL, 1996.
- SOARES, Mozart Pereira. **O Positivismo no Brasil**. Porto Alegre: AGE, UFRGS, 1998.
- SÓFLOCLES. **Édipo Rei**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- SOUZA, José Cavalcante. Mito e Linguagem na Poética Grega. In: **Mito: Ontem e Hoje**. SCHÜLLER, Donaldo & GOETTEMS, Miriam Barcellos.(Org.). Porto Alegre: Universidade –UFRGS, 1990.
- STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TACCA, Oscar. **As vozes do Romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TODESCHINI, Cláudio (Org.). **Júlio de Castilhos**. Porto Alegre:IEL, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLSTOI. **Ana Karenina**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

TRINDADE, Héliogio. Aspectos políticos do Sistema Partidário Republicano Rio-Grandense (1882-1937). In: DACANAL, Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Orgs.). **RS: ECONOMIA E POLÍTICA**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979.

TUTIKIAN, Jane Fraga. **Inquietos Olhares**. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

URBIM, Carlos et all. **Rio Grande do Sul – Um Século de História**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999

USPENSKY, Boris. **A Poética da Composição**. Tradução de Marta Helena Kirst e Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, 1981.

VERISSIMO, Erico. **O Tempo e o Vento: O continente**. 5. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1952.

VERISSIMO, Erico. **O Tempo e o Vento III - Arquipélago**. Globo: Porto Alegre, 1961.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. 51. ed. São Paulo: Globo,1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Homem Grego**. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. Tradução Ísis Borges da Fonseca. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

VEYNE, Paul. **Como se escreve la Historia: Foucault revoluciona la historia**. Madrid: Alianza, 1984.

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na História**. Tradução de Maria Júlia Goldwasser.São Paulo: Ática, 1997.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In:JOBIM, José Luis. **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992:

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno – Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, João Hernesto. O Imigrante na Ficção Gaúcha. In: **RS: Imigração & Colonização**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

WERNECK, Américo (org.). **Júlio de Castilhos**. Porto Alegre: DAC/SEC/IEL, 1978.

WESTON, Jessie L. **From Ritual to Romance**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação Histórica do Século XIX**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

WILLIAMS, Raymod. **O Campo e a cidade**. Tradução Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAVASCHI, Olyr. ZERO HORA, Porto Alegre, 22 mar.2004. Almanaque Gaúcho, **Túnel do Tempo**. p. 42.

ZILBERMAN, Regina. **Do Mito ao Romance: Tipologia da ficção Brasileira Contemporânea**. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul/ Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura Gaúcha. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: LPM, 1985.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura no Rio Grande do Sul**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

## **ANEXO -- Entrevista com Luiz Antonio de Assis Brasil**

Foi numa manhã chuvosa e fria, do mês de agosto, em sua sala no departamento de Letras, na PUC que L. A. Assis Brasil, com sua habitual cortesia, recebeu-me.

A pesquisa e redação de meu trabalho acadêmico já haviam terminado. Fui procurá-lo com o intuito de cotejar alguns aspectos de minha análise e de minha visão de leitora com as respostas do escritor.

Constituiu-se, portanto, um momento especial, uma vez que este é meu segundo estudo sobre a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. Embora o primeiro também fosse constituído por dados históricos e que, para mim, enquadra-se naquilo que podemos chamar de romance histórico, este outro romance não se apropria do dado histórico da mesma forma. Aqui o registro vem pelo viés da metaficção historiográfica, que é o modo de trabalhar a História, utilizando recursos estilísticos, como a ironia, a paródia, a carnavalização, por exemplo, para desconstruir a história heróica ditada pela historiografia rio-grandense, ao ser apresentada uma visão menos épica dos fatos.

Buscando uma melhor maneira de expor nossa conversa, resolvi separar por assunto.

### **Quanto ao desconforto que a obra provoca no leitor**

Questionando a respeito do que senti ao ler pela primeira vez a obra, o autor, não só concordou comigo, como passou a me explicar.

*Penso que esse desconforto é gerado a partir de mim mesmo, devido ao fato de o assunto da obra estar muito próximo ao meu plano familiar e perante o qual tenho um*

*grande desconforto. Meu pai já o sentia. Lembro-me da ambigüidade que permeava as relações de meu pai com sua família, pois se por um lado ele a considerava, de outro, ele a rejeitava. Penso que vem daí o meu desconforto e que passo para a obra. No entanto essas coisas já foram superadas.*

Perguntei-lhe se saberia definir o motivo que o levou a escrever **Um Castelo no Pampa**.

*Essa decisão, penso, relaciona-se mais objetivamente a questões familiares.*

*Talvez, se hoje eu fosse escrevê-la, certamente não a escreveria daquela forma. Naquela ocasião era como que um imperativo, pois ainda estavam em mim, latentes, essas questões familiares. Talvez fosse necessário, naquele momento, retomar o passado histórico de uma forma não convencional, pois isso representava quase como que um ajuste de contas com um tempo visto glorioso de nosso Estado; quase como a marcar uma independência intelectual, afetiva e cultural.*

*Quem sabe eu seja da última geração de escritores para quem o Rio Grande constitua uma questão. Acho que sou uma espécie de fim-de-raça. Mesmo os autores atuais, que escrevem sobre o Rio Grande, eles não discutem o Rio Grande, a questão do Sul, eles estão mais preocupados em contar uma história que está situada no passado.*

*Percebo, mais claramente esse aspecto de fim-de-raça quando vejo meus jovens alunos de criação literária, pois para eles não há nada a ser resolvido; essa é uma perspectiva passada. E, de certa forma, acho muito saudável porque lhes dá um estímulo criador sem culpas. A minha geração ficou marcada pela luta ideológica e hoje essa luta ideológica desapareceu.*

Os intelectuais eram muito cobrados por uma posição e tinham que ter, evidentemente, uma posição definida.

*Penso que esses aspectos explicam o fato de eu estar discutindo até **Um Castelo no Pampa**, e quem sabe um pouco além, essas questões do Rio Grande e da identidade do Sul. E se hoje eu retorno ao Rio Grande é com outro olhar: já não estou mais discutindo o Rio Grande.*

Lembrando os latinos "habent sua fata libelli...", Assis Brasil diz que *cada livro tem seu destino. Assim, **Um Castelo no Pampa**, faz parte de uma trajetória, de um momento cultural e emocional.*

Mencionei as degolas que aparecem na obra. Essas questões são retomadas nos livros mais recentes do autor, mas não possuem a mesma densidade. L. A. Assis Brasil concorda com a minha observação, chamando de *um momento fugaz, o que está em **O Pintor de Retratos***, por exemplo.

Ao referir-se à obra que está no prelo, **Música Perdida**, diz que esses aspectos do Rio Grande não estão mais presentes.

Naquele momento, enquanto o escritor falava de seu novo livro, pude observar o quanto o fazer literário o enlevava. Ao vê-lo folhear o manuscrito e me pôr a par de alguns fragmentos, senti que aquele era um instante raro, quase epifânico.

### **As ambigüidades do escritor**

Remetendo a outras obras do autor, lembrei que, em **Videiras de Cristal**, por exemplo, a narrativa, muitas vezes, anda *pari passu* com a História e, em **Um Castelo no Pampa**, a História se mostra pelo viés da ironia e de outros recursos estilísticos.

Aqui o escritor revela sua ambigüidade ao permitir que se veja o quanto é receptivo a todas as manifestações de caráter patriótico. E continua:

*Esse é o aspecto ambivalente da minha relação com o Rio Grande. Eu tenho um débito para com ele, pois é dele que retiro a temática de minhas obras, as figuras, mas, em contraposição, é um peso esmagador, sufocante mesmo. Então, quando começa a me incomodar muito eu saio pelo lado da ironia para fugir desse peso.*

*Vejo-me, também dessa mesma forma, em relação ao Brasil, pois acho muitos defeitos no país e, por vezes, penso de uma forma ingênua e até romântica, se não estaríamos melhores sós. Nem é preciso refletir, é só pensar em uma economia igual à brasileira para me dar conta que isso não é viável.*

*Eu construo a minha identidade pessoal e cultural por oposição ao país. **Um Castelo no Pampa** faz parte dessas ambivalências e eu tenho cada vez mais dúvidas e perplexidades.*

*Se eu pensar na imagem inicial que fiz de D. Pedro II, na obra **A Imagem Imóvel do Rio**, é uma imagem que não corresponde ao que penso sobre o monarca. Talvez eu me esconda atrás do narrador.*

*Recentemente almocei na casa do Príncipe Imperial, Dom João de Orleans e Bragança. Havia um quadro de D. Pedro II vestido de gaúcho, com poncho e botas. Eu já conhecia uma reprodução. Elogiei o quadro e estava sendo absolutamente sincero. Lembrei-me da brasilidade do monarca, do seu amor a terra.*

*Tive, então, a oportunidade de falar sobre as minhas ambigüidades, pois quem lê os meus livros constata um narrador absolutamente irônico em relação a esses aspectos.*

*Nessa oportunidade, D. João me disse: "Pois o seu bisavô foi um dos líderes republicanos, não?" Eu confirmei, respondendo que não sabia se ele estava muito certo. O Príncipe não acreditou que eu estivesse falando o que pensava.*

*Nas minhas perplexidades, deparo-me, seguidamente, agindo de forma cínica, ocultando-me por trás de um narrador. Ilustrando tal atitude, o escritor confessa que, interpelado por um familiar que dizia não ter tido o avô Joaquim uma amante em Pelotas, respondeu: isso prova que não é ele que é retratado na obra. Claro que isso é uma coisa cínica.*

O escritor continua falando de seus sentimentos:

*Eu sou entusiasmadíssimo com as questões de brasilidade, embora sabendo tratar-se da recriação de um imaginário, uma coisa equivocada, como as demonstrações de civismo em datas comemorativas, por exemplo. Então, o narrador, em meus livros, como em **A Prole do Corvo**, age contradizendo-me. Não é exatamente aquilo que eu penso.*

Nesse momento o escritor lê um trecho do manuscrito do livro que está no prelo, em que fala sobre o Hino rio-grandense. É um fragmento irônico. E completa: *Eu escrevo essas coisas contraditórias, pois o Hino é belíssimo, sou um entusiasta do Hino, me deixa muito gaúcho, muito rio-grandense, possuo várias versões dele. Mas na hora de escrever, o meu narrador é muito cínico, aflora a ambigüidade, sou patriótico e antipatriótico ao mesmo tempo. Isto também acontece em relação ao Castelo: sinto veleidade, gosto que haja na minha família um castelo simbólico e concreto. No entanto quando lembro o que meu pai passou, volto a ficar desgostoso.*

### **Personagens históricas ao encontro da ficção**

Ao remeter ao passado, Assis Brasil diz que seu pai viveu no castelo e não gostou desse tempo.

Meu pai esteve um certo tempo com Joaquim Francisco. Ele era muito irônico, inclusive com os familiares. Ele tinha impaciência com a falta de cultura e até mesmo com o baixo QI das pessoas. E, é claro, isso reflete também nas questões afetivas.

Aqui, falamos da ambigüidade da personagem Olímpio/Joaquim Francisco que, sendo republicano, construiu um castelo, trazendo a civilização ao pampa. Para o escritor, *a personagem viveu essa ambigüidade, pois foi um líder, um propagandista da república, ministro da república, embaixador da república e casou com uma jovem da aristocracia portuguesa.*

Assis Brasil graceja e diz que *talvez essa ambigüidade seja genética.*

### **A condessa não é fictícia**

Assis Brasil surpreende-me ao dizer que chegou a conhecer a condessa.

E relata: *Quando o meu bisavô casou com a condessa, ele era um homem ao redor dos cinquenta anos. Ela era muito jovem na ocasião. Assim, sobreviveu a ele.*

*Cheguei a falar com ela em seu apartamento, situado onde hoje se encontra a região do Parcão. Lembro-me que estava sentada junto à janela, cabelo bem branquinho, arrumado em coque, elegante. Foi impressionante aquele momento. Ela usava um anel com uma grande pedra, chamava a atenção. Falou comigo com muito carinho.*

O escritor me diz que deslocou a origem nobre da personagem para a monarquia da Áustria por pensar que a última era mais rigorosa.

### **A questão dos nomes das personagens**

Qual a origem dos nomes, por exemplo, Astor?

Não há uma simbologia explícita em relação aos nomes das personagens, embora eu goste muito de mitologia. A escolha dos nomes refere-se mais à previsão de um

envolvimento futuro de cada uma delas, como no caso de Aquiles, do que propriamente a uma relação direta com acontecimentos mitológicos.

### **As personagens**

Páris foi a personagem que mais divertiu o escritor.

*A perspectiva da personagem, que tem um narrador não confiável, me permitiu fazer e dizer uma série de coisas, trabalhando de forma ampla.*

Selene é considerada, pelo escritor, a personagem de mais difícil criação, trazendo um maior cuidado ao ser elaborada.

*Selene é a personagem que passa por maiores transformações, por isso sua construção envolveu maior trabalho: a questão de sua loucura/alienação. Criar uma personagem louca é uma armadilha. Não é somente criar uma personagem que faça várias coisas contraditórias, mas é preciso uma lógica nessas contradições.*

Revelei ao autor a minha perplexidade ao ler pela primeira vez a cena da Selene, despindo-se, na biblioteca, na frente do pai. Pedi-lhe que me explicasse.

*Eu não sei se eu a escreveria de novo. Não sei se está plenamente justificada no livro. Na minha cabeça está.*

Disse-lhe que por muito tempo pensei sobre a cena, perguntando-me o porquê da mesma, tendo chegado à conclusão que talvez tivesse sido necessário para mostrar o grau de ruptura entre pai e filha. Assis Brasil concordou comigo e reiterou sua preocupação ao dizer que *não sei se literariamente está dentro do livro.*

Em D. Plácida ressaltam as ambigüidades da figura feminina, mas o autor diz que não foi a mais difícil. Quando eu falei no duplo narrador, Assis Brasil comenta:

*Com D. Plácida eu estava experimentando o uso da segunda pessoa, que, para mim, tem um sentido meio bíblico. A duplicidade do narrador são também as minhas duplicidades.*

### **A fragmentação da estrutura narrativa**

Aproximando-se do final da entrevista, Assis Brasil toca em um ponto importante que é a apresentação dos capítulos. Questão que reflete a organização estrutural, uma vez que a leitura não é linear, mostra o movimento dos narradores, cujo ir e vir dispersa e recompõe o universo. Explica-me o autor:

*Na verdade, não estava em busca de uma fragmentação, não era isso que eu pensava. O que me levou a estruturar a obra daquele modo, relaciona-se ao longo tempo que seria retratado: meados do século XIX até 1964. Isso fez com que eu percebesse um problema técnico, pois não teria motivos suficientes para reter a atenção do leitor desde o início. Então, resolvi adiantar questões, deixando-as em suspense, pois, dessa forma, eu captaria o interesse do leitor do início ao fim.*

*Parti do princípio, também, que o leitor de hoje é um leitor letrado. Dadas as circunstâncias brasileiras em que somente alguns têm acesso à cultura, embora considere isso perverso, é a realidade, julguei que esse público seria capaz de entender a fragmentação. É uma decisão que eu tive de tomar, embora eu saiba que a construção linear de uma obra é muito mais fácil. No entanto cuidei para que tudo ficasse identificado para o leitor, assim cada início de capítulo proporciona ao leitor o reconhecimento daquilo que está por vir.*

### **Um olhar irônico**

Ao terminar a entrevista falamos sobre a ironia que permeia suas obras e o autor confirma, mais uma vez, para mim, o legado de Eça: *essa ironia do Eça é demolidora, é impressionante e me acompanha de forma acentuada.*

### **A visão do autor e da leitora**

Como leitora da obra de Assis Brasil me senti confortável ao verificar que muitas de minhas exegeses foram confirmadas pelo autor.