

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA**

VICTOR LEANDRO DA SILVA

A MARGEM E O TEMPO
Subjetivismo, universalidade e ficção

MANAUS
2016

VICTOR LEANDRO DA SILVA

A MARGEM E O TEMPO
Subjetivismo, universalidade e ficção

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Sociedade e Cultura na Amazônia, da
Universidade Federal do Amazonas, como
requisito para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque

MANAUS
2016

VICTOR LEANDRO DA SILVA

A MARGEM E O TEMPO
Subjetivismo, universalidade e ficção

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de doutor.
Área de concentração: Sistemas simbólicos e manifestações culturais.

Aprovado em _____ de _____ de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
(Presidente)

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva
(Membro)

Prof. Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto
(Membro)

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo
(Membro)

Profa. Dra. Marilina Conceição Bessa Serra Pinto
(Membro)

À Alice.

AGRADECIMENTO

Agradeço à fundamental ajuda de meu orientador, Professor Gabriel Albuquerque, sem a qual não alcançaria o objetivo pretendido.

Agradeço aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, pelas instigantes discussões e conhecimentos a que me deram acesso.

Por fim, agradeço a todos os amigos, familiares e autores que, direta ou indiretamente, contribuíram para a elaboração deste estudo.

A diversidade é o lugar da arte.

Albert Camus

RESUMO

Este trabalho consiste num estudo dos conceitos de universalismo e regionalismo literários, bem como suas implicações no estudo do Romance. As narrativas romanescas têm sido frequentemente categorizadas ora como regionalistas, ora como universais. No entanto, tal classificação costuma ser feita de forma arbitrária, uma vez que as bases sob as quais esses conceitos são aplicados não são consistentes, o que abre caminho para a afirmação de que estes são usados exclusivamente com fins de marginalização de certas manifestações literárias. Em visto disso, a pesquisa aqui realizada procura estabelecer outras formas pelas quais o local e o universal podem ser pensados no romance, utilizando para isso as perspectivas abertas pelas reflexões do filósofo francês Paul Ricoeur acerca da narratividade, as quais permitem pensar o romance como dotado de dimensões que abarcam tanto os aspectos particulares quanto universalizantes da trama. A fim de verificar a consistência da análise, o estudo irá voltar-se para as obras *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, *Beiradão*, de Álvaro Maia, e *Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza, que, independente de terem sido elaboradas por autores de fora dos grandes centros, apresentam elementos que permitem alinhá-las ao panorama geral do romance, ao passo que guardam características que as aproximam de seu contexto original de realização.

Palavras-chave: regionalismo, literatura universal, paradigma, tempo, narrativa.

ABSTRACT

This work is a study of universalism concepts and literary regionalism and its implications in the study of Novel. The novelistic narratives have often been categorized either as regionalist, or as universal. However, this classification is usually made arbitrarily, since the basis under which these concepts are applied are not consistent, which paves the way for the claim that these are used exclusively with marginalization purposes of certain literary manifestations. On this, the research seeks to establish other ways in which the local and the universal can be thought of in the novel, making use of the opportunities provided by the reflections of the French philosopher Paul Ricoeur about the narrative which allow us to think the novel as having dimensions that include both private as universalizing aspects of the plot. In order to check the consistency of the analysis, the study will turn to the literary works *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, *Beiradão*, by Alvaro Maia, and *Galvez Imperador do Acre* by Márcio de Souza, that, wheter they have been compiled by authors from outside the major centers, they have elements that allow align them to the general panorama of the novel, while guarding features that approximate their original context of accomplishment.

Keywords: regionalism, Universal Literature, paradigm, time, narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A INVENÇÃO DA CENTRALIDADE E O ROMANCE MODERNO	15
1.1 Uma questão abrangente.....	15
1.2 A sombra regionalista.....	28
1.3 Um conceito invisível.....	39
1.4 Os romancistas excêntricos.....	53
CAPÍTULO 2 – ROMANCE E SUBJETIVIDADE	65
2.1 <i>A mimese</i> nos processos de constituição de uma narratividade subjetiva.....	65
2.2 A conjugação do lugar.....	78
2.3 A humanidade em construção.....	89
2.4 Entre memória e esquecimento.....	97
CAPÍTULO 3 – TEMPO E NARRATIVIDADE	110
3.1 Ricoeur e a temporalidade histórica e ficcional.....	110
3.2 O eterno, a permanência e o movimento: a tríade temporal de <i>Beiradão</i>	121
3.3 <i>Galvez</i> e o tempo oficial: a intriga recuperada.....	129
3.4 <i>Relato</i> : a narrativa e o presente.....	137
A TEORIA E O ROMANCE	144
REFERÊNCIAS	165

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo discutir aspectos particulares e universais do romance, com especial atenção às narrativas produzidas no Amazonas.

Trata-se de um estudo de caráter eminentemente ensaístico, e que segue os pressupostos metodológicos estabelecidos pelo pensamento de Paul Ricoeur, os quais são orientados por meio da fenomenologia hermenêutica.

Ricoeur toma as considerações de Husserl acerca do fenômeno, propondo um estudo dos objetos a partir do modo de aparecer dos mesmos. Daí sua herança fenomenológica. Entretanto, é na hermenêutica que ele encontra o caminho adequado para resolver os impasses provocados pelas multiplicidades semânticas do texto literário.

Para o filósofo, a primeira aplicação que a hermenêutica possui é dentro da linguagem, em especial a escrita. Segundo ele, a natureza polissêmica da linguagem faz com que o hermenêuta encontre aí um amplo território para a utilização de seu método compreensivo. Assim, o estudo interpretativo se enquadra na decifração dos enigmas trazidos pela linguagem.

Ele define a obra literária como tendo três traços distintivos: ser uma sequência mais longa que a frase, possuir uma determinada codificação capaz de distingui-la do gênero e ser dotada de uma configuração única a qual pode ser denominada estilo. São esses os elementos que caracterizam o discurso como obra e que permitem defini-la como um trabalho de organização da linguagem, cuja ordem está inserida dentro de um plano de significação, o qual, devido às diversas nuances de estilo, aparece de forma indeterminada, incerta. E é nesse ponto que surge a hermenêutica, que tem como tarefa “discernir o discurso na obra” (2008, p. 61), ou seja, ela deve capturar na obra o seu sentido, a fim de reestruturar a variedade de componentes que se encontram dispersos no texto.

Nesse processo, autor e obra passam a atuar de maneira separada. Uma vez escrito, o texto adquire autonomia em relação àquele que o produz. O trabalho hermenêutico, assevera Ricoeur, deve levar em conta somente o mundo do texto, jamais extrapolando os seus limites. Mesmo as intenções do autor devem ser examinadas levando-se em consideração somente aquilo que está expresso na linguagem escrita. Logo, autor e obra tornam-se dissociados, não havendo mais uma correlação direta entre o significado do texto e aquilo que o autor tencionou dizer. O mundo do autor, quando é demonstrado, deve emanar do texto, daquilo que é intrínseco à obra e não de componentes extraliterários.

Tais características, segundo Ricoeur, são essenciais para a produção da diversidade de significados na obra. Somente indo além de suas condições psíquicas e sociais de produção, é que um texto pode abrir-se para um número ilimitado de leituras. Do contrário, ele apresentaria uma significação unívoca e pré-determinada, impedindo-o de situar-se como tendo um horizonte ilimitado de interpretações possíveis.

Do mesmo modo, a dissociação da obra de suas condições fundamentais de realização pelo autor faz com que ela se torne apta a ser recebida por uma quantidade indefinida de leitores, que, uma vez dotados do domínio da leitura, podem lê-la independentemente das circunstâncias em que ela foi produzida. Assim, é graças a sua independência que ela se torna passível de ser interpretada.

Contudo, a pluralidade semântica de muitas narrativas tem sido negada em função de certos traços de sua composição, gerando leituras bastante restritas destas. Este é o caso, dentre outros, dos romancistas do Amazonas.

As singularidades do ambiente amazônico possuem uma incidência fundamental dentro da literatura feita por estes, a tal ponto que o simples fato de uma obra literária ser ambientada nessa região já é suficiente para que esta seja de imediato classificada como regionalista, a despeito de quaisquer objeções que possam ser feitas a tal denominação.

Assim, o problema do regionalismo literário finda por ser uma constante nas temáticas debatidas acerca da literatura amazônica, onde o que persevera é a noção de que, salvo raras exceções, a regionalidade é um elemento intrínseco a ela, seja na prosa, seja na poesia.

Isso acaba por restringir a apreciação das obras, uma vez que o regionalismo, por sua manifestação da cor local, não permite um grande número de aberturas interpretativas, o que o coloca ainda como antípoda da chamada literatura universal, estando esta última numa condição de superioridade, devido ao fato de ser capaz de tratar das questões essenciais do homem, sendo por essa razão de maior abrangência e importância.

Com isso, a definição de regionalismo atua como um mecanismo capaz de atribuir um valor qualitativo aos textos literários. Porém, tal prerrogativa classificatória perde o vigor quando aplicada a textos de determinados autores – Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, por exemplo – nos quais, mesmo havendo um profundo compromisso com o modo de vida de habitantes de regiões afastadas e específicas, a identificação com a condição geral humana se revela de modo significativo e intenso, residindo nisso o êxito dessas obras.

Seguindo tais contra-argumentações, o regionalismo em literatura resulta por ser inoperante em sua aplicação, estando confinado unicamente a um exercício de localismo e preconceito literário.

Um segundo e mais prolífico caminho possível para a compreensão do conceito seria o de tomá-lo de modo mais restrito, aproximando-o da idéia de provincianismo e exotismo. Nesse caso, o regionalismo estaria ligado a uma representação complacente e exacerbada de um determinado *locus* e sua cultura, sem nenhuma preocupação com a abrangência do texto. Esse tipo de literatura estaria ocupado somente em destacar os aspectos típicos de uma determinada localidade, considerando-o o fim último de sua ação e ignorando as restrições estéticas e temáticas que tal procedimento pode acarretar.

A literatura produzida no Amazonas, embora possua exemplos de regionalismo, não o utiliza como regra, e apresenta diversos autores e obras que escapam a essa representação exacerbada e exótica do meio. Logo, para que se possa entendê-la de modo pleno, é preciso distinguir, dentro de sua produção, o que é regionalismo autêntico do que constitui uma particularidade literária.

Entretanto, tal necessidade é costumeiramente ignorada, e o que se vê é apenas a imediata classificação da literatura amazonense como de caráter regional. Diante dessa insistência, é bastante oportuno questionar sobre quais são as intenções dos que fazem essas classificações, com que significado tais conceitos são usados, e a quem interessa a distribuição desses rótulos.

No entanto, tal questionamento só é viável na medida em que se demarcam de forma visível as fronteiras que determinam o regionalismo, ou seja, os procedimentos que concorrem para sua aparição, bem como seu contraponto, a literatura universal, pois dessa forma torna-se possível situar os limites de atuação dos conceitos em literatura, e, conseqüentemente, identificar o que resulta de critérios não literários.

Levando-se adiante tal raciocínio, podem-se formatar algumas questões para a proposição de um caminho capaz de dissolver os impasses em torno das temáticas do regional e do universal e de suas reais possibilidades. De que maneira os discursos sobre literatura regionalista e universalista são construídos enquanto campos de poder? É possível falar desses conceitos fora de um discurso de dominação? Se existe essa possibilidade, até que ponto o romance amazonense é regionalista? E que elementos formam sua subjetividade e quais lhe conferem caracteres universais?

Num primeiro momento, é possível olhar para a cena literária amazonense de forma homogênea, com a floresta constituindo seu grande tema e espaço dominantes, unindo as

narrativas aqui produzidas por conta de sua representação, a qual se apresenta nas obras da maneira mais ou menos exótica. Entretanto, essa é uma visão que deriva exatamente dos horizontes pré-estabelecidos para sua observação, e constitui na verdade a efetiva aplicação dos mesmos, o que torna essa primeira análise demasiado tendenciosa e também simplista, posto afirmar tão somente que o ambiente amazônico está ali retratado, o que, se for estudado mais profundamente, pouco contribui, já que é perfeitamente comum em qualquer texto que ele traga as marcas do lugar no qual está evidenciada uma experiência do autor. Portanto, o primeiro obstáculo a ser transposto quando da análise de obras amazônicas é o de situar, para além dos discursos delimitadores, até que ponto a abordagem regionalista é eficaz em sua aplicação, para que daí se possa observar, dentro da representação do espaço na literatura amazonense, não se há um ambiente dominante, mas de que maneira ele é explorado e se este é capaz de criar uma subjetividade significativa, capaz de trazer novos olhares e dimensionamentos para o ambiente retratado.

Além disso, importa saber ainda que outros procedimentos são empregados pelos autores locais de forma recorrente, e se estes podem inserir-se numa tradição literária própria, distinguindo-se dos modelos literários existentes em outras localidades.

Assim, a definição do lugar da literatura amazonense no que diz respeito às suas classificações enquanto regionalista, isto é, a posição que lhe é dada enquanto margem, bem como a determinação dos componentes comuns aos diversos autores da região, constitui uma das linhas mestras da pesquisa aqui realizada.

A outra linha diz respeito ao centro, ou seja, ao alinhamento entre os autores locais e a chamada literatura universal, e sobre o que garante nos autores amazonenses a universalidade de suas obras.

Contraopondo-se às visões mais comumente aceitas, a pesquisa parte das reflexões de Ricoeur acerca da narrativa de ficção, as quais consideram que a narrativa ganha caracteres humanizados na medida em que retrata a experiência humana no tempo. Paralelamente a essa ideia, a hipótese traçada é a de que a obra literária se universaliza à proporção que retrata a experiência temporal humana, ou seja, é a experiência humana no tempo que, uma vez presente no texto literário, confere-lhe os aspectos gerais comuns a todo indivíduo ou sociedade, permitindo uma representação abrangente e universalista da arte e do homem.

Com isso, a análise aqui proposta tentará expor, em conformidade com as ideias de Ricoeur sobre a temporalidade na ficção, de que forma a experiência temporal é reveladora da universalidade do texto, ao mesmo tempo que procurará ratificar essa premissa por meio do estudo

das narrativas em prosa de autores amazônicos, sendo a escolha por esse gênero textual a mais adequada, posto o texto em prosa possuir elementos narrativos e temporais mais evidentes.

Para tanto, o estudo irá debruçar-se sobre as obras *Beiradão* (1999), de Álvaro Maia, *Galvez imperador do Acre* (2001), de Márcio Souza e *Relato de um certo oriente* (2002), de Milton Hatoum, narrativas nas quais a experiência temporal atua de forma intensa e significativa para a composição das mesmas.

Na obra de Álvaro Maia, as considerações sobre a floresta e o homem do norte ocultam uma atividade temporal de alta expressividade, manifesta por meio da relação dualista entre um ambiente inóspito e igualmente farto de recursos naturais, detentor de um tempo aparentemente estável e pouco suscetível a mudanças, e a tentativa, embora ainda em fase embrionária, de construir um *ethos* regido pela ordem humana, onde o tempo, movido por relações dialogantes entre acontecimentos e ideias, apresenta-se marcado por constantes transformações.

Em *Galvez*, o tom provocativo e subversivo do autor incide de forma substancial sobre a noção consagrada de romance histórico, gerando uma temporalidade que se desprende de seu tradicional caráter cronológico, a começar pela própria origem da narrativa, estando ligada a um relato obscuro e incerto encontrado por acaso num sebo em Paris, um pacote de manuscritos “contando uma série de sandices, as mesmas que seus amigos costumavam ouvir sem acreditar” (SOUZA, 2001, p. 14).

Assim, como também será visto em Hatoum, a narrativa tem como ponto de partida o relato de um relato, uma temporalidade sobre outra, por meio do manuscrito ordenado através de um narrador que, embora não atue diretamente na trama – posto esta se passar num período posterior ao seu, não se furta a fazer qualquer intromissão quando considera pertinente.

Com isso, há, dentro da própria narratividade do texto, um jogo temporal bastante significativo, pois a temporalidade da narrativa principal, que é a contada por Galvez, é constantemente perpassada pelo tempo do narrador, que, situado em um outro momento histórico, estabelece um olhar retrospectivo sobre os acontecimentos contados pelo viajante espanhol, que, devido a sua inventividade, finda por subverter o tempo histórico oficial.

Já em *Relato*, é possível encontrar traços de uma experiência temporal não-linear, que aponta para a elaboração de uma narrativa que seja constituída pelas diversas peculiaridades da relação das personagens com o tempo, que se unem graças a uma voz que funciona como mediadora entre elas.

Articulado à perspectiva trazida pela experiência temporal, encontra-se todo um conjunto de representações próprias e recorrentes, que, independentemente das diferenças entre os contextos de produção das obras, fazem-se perceber em cada uma delas, tornando-as ligadas por determinadas unidades de temas e signos, revelando seu plano comum e de realização.

Desse modo, este estudo, ao mesmo tempo que buscará definir elementos característicos do romance no Amazonas, também irá procurar, por meio das diversas implicações advindas da atuação do componente temporal nos três romances mencionados, estabelecer a relevância de tais processos no entendimento das narrativas enquanto expressões da condição humana geral, ao passo que tentará extrair dessas observações pressupostos teóricos que sustentem uma teoria das relações entre o tempo e a universalidade da obra literária.

CAPÍTULO 1

1. A INVENÇÃO DA CENTRALIDADE E O ROMANCE MODERNO

1.1 Uma questão abrangente

O problema do regionalismo e do universalismo literário tem sido objeto de discussões constantes, em especial nos lugares cuja produção artística é sempre vista como periférica, num debate cuja abrangência está muito além do âmbito meramente literário ou mesmo artístico.

Trata-se de uma questão ampla, que atinge também a ciência e a cultura, onde se contrapõem os defensores da hegemonia cultural e do multiculturalismo, dos saberes gerais e dos locais, dos valores do centro e dos periféricos, num embate cujas linhas centrais na contemporaneidade giram em torno das conceituações sobre global e local.

A noção de global vem, dentro da ciência, da defesa da racionalidade e de uma ideia de homogeneização dos procedimentos científicos (SANTOS, 2009, p. 21). Esse raciocínio, estendido a outros campos da ação humana, resulta na construção de práticas e valores culturais que, sob a égide do capitalismo, buscam determinadas normas como as únicas vigentes. O argumento utilizado é o de que as regras defendidas são universais e objetivas e, portanto, devem ser propagadas como majoritariamente válidas a todo indivíduo.

Se na economia os valores globais parecem ter saído vitoriosos a ponto de não se pensar mais com intensidade nenhuma alternativa ao capitalismo, no plano científico e cultural, tais imposições não foram recebidas sem resistência. Sua principal crítica é a de que a pretensa universalidade das normas globais é totalmente falsa, uma vez que não pode ser aplicada eficazmente nos diversos contextos, sendo portanto apenas uma dentre as diversas alternativas possíveis, e que ascendeu como forma de dominação ideológica por parte das nações que a criaram, com vistas a estender seu poder também a esses campos da atividade humana.

Um dos primeiros filósofos a questionar a monologia do discurso científico é Paul Feyerabend, que, em *Contra o método* (2011), busca destituir a hegemonia do método canônico nas práticas científicas, tanto do ponto de vista teórico quanto de sua aplicação. Ele começa afirmando que a ciência possui uma natureza fundamentalmente anárquica, e que a

anarquia, embora não seja a melhor forma de organização política, é “um excelente remédio para a epistemologia e para a filosofia da ciência” (p.31).

Com isso, ele vai defender a posição de que a ciência não pode estar confinada a princípios sólidos e incontestáveis. A rigor, a afirmação de Feyerabend é de que o conhecimento científico não deve ficar preso a princípio nenhum, sob pena de limitar as suas possibilidades. Logo, de acordo com seu posicionamento, o único pressuposto que pode ser tido como aceitável é o de que “tudo vale” (p.38), ou seja, não há uma matriz metodológica a ser seguida. Todo saber, mesmo aquele que não está de acordo com o caráter científico, pode contribuir para o progresso da ciência, posto ser potencialmente capaz de expandir o horizonte de uma determinada teoria, ou propor caminhos diversos de resolução para problemas antes insolúveis para os cientistas. Dessa forma, o que é preciso é que a ciência esteja sempre aberta a receber novas vias de interpretação, ainda que estas não sejam consonantes ou não possam ser comprovadas mediante os métodos vigentes.

Feyerabend procura evidenciar com seu texto que o método científico, baseado na indução, na experimentação e na racionalidade, é insuficiente para resolver todos os problemas que se nos apresentam. A ciência, assim como as demais áreas do saber humano, é apenas uma dentre as diversas formas de se conhecer um determinado objeto. Portanto, querer universalizar os procedimentos científicos indutivos, ou adotá-los como o único caminho possível para a obtenção da verdade, ou ainda cristalizá-los sob a forma de métodos rigorosos e pautados nos paradigmas da ordem e da razão, é um erro que prejudica o desenvolvimento da própria ciência, que, para não correr o risco de estagnação, deve se opor radicalmente a esses princípios.

É importante destacar o caráter político das observações de Feyerabend, já que sua proposta consiste justamente em desvincular a ciência das ordens manipuladoras e unívocas dos interesses ideológicos. A utilização do termo anarquia não é de nenhum modo vazia, tampouco está separada de seu uso pela política. O que o epistemólogo defende é que os princípios anárquicos atuem diretamente nas práticas científicas, a ponto não de negar a influência dos diversos governos nas suas ações, mas de repelir peremptoriamente sua subordinação a estes.

A pretensão de Feyerabend é a de constituir uma ciência descentrada, independente com relação ao modelo científico dominante, que, a seu ver, é castrador e impede a evolução científica. Toda forma de saber deve ser considerada, não importando sua natureza ou seu lugar de origem. Em última instância, é na sua reflexão ou aplicação que uma teoria deve se

afirmar. O modelo de ciência dominante não é universal, assim como a própria ciência não é a única forma válida de conhecimento. Eles são apenas formas pelas quais uma determinada racionalidade – a europeia – estabeleceu seus critérios para a obtenção do saber, os quais se tornaram hegemônicos por força de ação ideológica. No entanto, nada lhe garante a primazia na resolução de todos os problemas humanos.

No decorrer do século XX, ideias como as de Feyerabend ganharam força, e foram defendidas por diversos teóricos que se ergueram radicalmente contra o que consideraram formas de manipulação altamente opressivas tanto política quanto epistemologicamente, e tentaram criar novos modelos científicos que escapassem a esses paradigmas.

Em *Um discurso sobre as ciências* (2009), Boaventura de Sousa Santos, um dos grandes entusiastas da ruptura com os paradigmas da cientificidade europeia, fala-nos sobre as implicações negativas dessa maneira ortodoxa de produzir conhecimento que, disfarçada sob o rótulo de global, busca ampliar-se por meio da destituição das práticas dos demais povos:

Sendo um modelo global, a nova racionalidade científica é também um modelo totalitário, na medida em que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que se não pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas (SANTOS, 2009, p. 21)

A propagação da ciência em termos totais e institucionalizados está inevitavelmente vinculada a um paradigma, o da ciência consagrada, que é, no caso, a europeia. Sendo este por definição excludente, a difusão do saber científico, nos moldes constituídos, também simboliza a ruptura com as formas mais tradicionais de conhecimento que não estão adequadas a esse modelo, trazendo uma série de consequências culturais e identitárias.

Ao longo de sua exposição, Santos trata abertamente da ligação entre o global e o local, acentuando os aspectos negativos do primeiro, que, a seu ver, nada mais é do que a ascensão de uma determinada localidade que se pretende totalizante como maneira de dominação, a qual se dá não só no campo teórico mas também político e econômico, devido a importância do conhecimento científico para o fortalecimento dos Estados:

Tanto nas sociedades capitalistas como nas sociedades socialistas de Estado do leste europeu, a industrialização da ciência acarretou o compromisso desta com os centros do poder econômico, social e político, os quais

passaram a ter um papel decisivo na definição das prioridades científicas.
(SANTOS, 2009, p.57)

A ciência, dentro do cenário pós-moderno, atua como um forte instrumento de opressão por parte das potências centrais, a qual se dá não somente com o uso de seus inventos, em especial os bélicos, como também de modo ideológico, com a universalização do paradigma vigente, o que faz com que o desenvolvimento científico só se torne possível quando regulado e autorizado pelas nações do centro.

Entretanto, apesar desse estado de coisas, Santos afirma que, na ciência, os modelos que permitem tal condição encontram-se superados, posto estarem em processo final de esgotamento, não atendendo mais às demandas científicas. Como contrapartida, ele afirma já estar em curso um novo paradigma, muito mais aberto e descentrado e de nenhum modo eurocêntrico (SANTOS, 2009, p. 40).

Santos justifica epistemologicamente a mudança por considerar que, em sua origem, o conhecimento é tanto local como global ou total. Os paradigmas da modernidade tentaram centralizar e especializar a ciência, porém esta não se plenifica nesses moldes. O saber sempre se constrói através do diálogo entre uma localidade e sua intenção universalizante, e é esse aspecto que os novos modelos científicos procuram retomar:

No paradigma emergente, o conhecimento é total e tem como horizonte a totalidade universal de que fala Wigner ou a totalidade indivisa de que fala Bohm. Mas sendo total, é também local. Constitui-se em redor de temas que em dado momento são adoptados por grupos sociais concretos como projectos de vida locais (SANTOS, 2009, p. 76)

Dentro do novo modelo, a própria linguagem científica assume novas características, ganhando uma liberdade que se estende até mesmo à escritura da produção científica:

A transgressão metodológica repercute-se nos estilos e gêneros literários que presidem à escrita científica. A ciência pós-moderna não segue um estilo unidimensional, facilmente identificável, o seu estilo é uma configuração de estilos construída segundo o critério e a imaginação pessoal do cientista. A tolerância discursiva é outro lado da pluralidade metodológica. Na fase de transição em que nos encontramos são visíveis fortes sinais deste processo

de fusão de estilos, de interpenetrações entre cânones de escrita. (SANTOS, 2009, p. 78/79).

Importante observar como a proposta de Santos para o texto científico se alinha com os próprios movimentos literários ocorridos no século XX, e que puseram fim aos modelos mais tradicionalistas de literatura, amparados em regras e formas restritas. À maneira da literatura, a ciência, na visão de Santos, passa a ser marcada pela pluralidade de ideias e estilos, formando uma ruptura com as suas manifestações mais ortodoxas.

Vale ressaltar que a ruptura com o tradicionalismo literário é resultado de uma outra crise paradigmática, a das humanidades, provocada fundamentalmente pelo enfraquecimento da concepção iluminista do sujeito, a qual via na razão o elemento-chave de sua atividade. Contudo, as análises de Marx, Nietzsche e Freud (TOURRAINE, 2009) colocaram em suspenso essa visão, conduzindo a uma certa desconfiança quanto às potencialidades racionalistas do homem. Literariamente, o processo desembocou nos movimentos literários ocorridos no início do século XX, nos quais, segundo Otto Maria Carpeaux (2010):

A primeira tendência dominante é o irracionalismo. É irracionalista o fundo de todos os modernismos, de todos os primitivismos e do Surrealismo, do Realismo ‘mágico’, do Existencialismo; irracionalista até o Neorrealismo que se entrega de todo à realidade, isto é, um fenômeno que não pode ser completamente analisado com os recursos da *ratio* (p. 19)

O que provocou o advento de uma literatura menos obediente e mais subversiva, sem compromisso com uma ordem estética unívoca. Assim, as ciências, em sua busca por novas formas de organização, encontram nas humanidades e na literatura elementos que lhe servem de antecedente para seu processo de transformação.

Contudo, neste caso, trata-se de uma revolução lenta, e que, embora conte com defensores já há bastante tempo, somente em fins do último século ganhou maior visibilidade e relevância. Obviamente, este é um acontecimento que decorre da resistência engajada dos militantes do paradigma positivista.

Rumando para o caminho dessa militância encontra-se Thomas Kuhn (2009), que trabalha o conhecimento a partir do que ele denomina Ciência Normal, que “significa a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas” (p. 29), as

quais formam o paradigma necessário para a constituição de um campo de investigação científica. Só é possível haver ciência mediante a consolidação de determinados modelos, e as revoluções científicas ocorrem somente na transição de um paradigma ao outro.

Kuhn defende que o trabalho principal do cientista consiste em aprofundar o conhecimento já adquirido, construindo uma ciência cada vez mais especializada e esotérica, o que, embora problemático, não deixar de trazer mais vantagens do que malefícios à ciência:

Talvez essas características sejam defeitos. As áreas investigadas pela ciência normal são certamente minúsculas. Ela restringe drasticamente a visão do cientista. Mas essas restrições, nascidas da confiança no paradigma, revelaram-se essenciais para o desenvolvimento da ciência. Ao concentrar a atenção numa faixa de problemas relativamente esotéricos, o paradigma força os cientistas a investigar alguma parcela da natureza com uma profundidade e de uma maneira tão detalhada que de outro modo seria inimaginável (KUHN, 2009, p. 45)

Desse modo, ele se enquadra na categoria dos defensores ativos do método e do rigor epistêmicos, pois enxerga na hermetização da ciência um mecanismo fundamental para aprimorar e desenvolver o conhecimento, ao mesmo tempo em que considera a norma científica um elemento primordial na sua formação e que não impede o advento das revoluções.

Numa linha semelhante, embora por bases distintas, encontra-se Karl Popper, epistemólogo alemão que foi ativo – embora crítico – defensor do modelo clássico da ciência, que, a seu ver, está pautado, sobretudo, no poder da racionalidade humana de produzir conhecimento.

Em *O mito do contexto*, Popper (2009) expõe em detalhes sua posição contrária ao que ele denomina O mito do contexto, que é definido por ele da seguinte forma:

a existência de uma discussão racional e produtiva é impossível, a menos que os participantes partilhem um contexto comum de pressupostos básicos ou, pelo menos, tenham acordado em semelhante contexto em vista da discussão (p. 69).

Na sua análise, trata-se de uma visão pouco produtiva da discussão em torno do conhecimento, pois considera que somente dentro de uma determinada perspectiva o diálogo em torno de um problema pode ser levado a termo. Assim, todo debate só poderia ser proveitoso se partisse de um determinado conjunto de pressupostos já definidos entre seus partícipes.

O que advém dessa posição, para Popper, é um certo relativismo amparado na noção de que qualquer conhecimento tem valor somente quando inserido em um determinado contexto, o qual é incapaz de colocar-se em relação com outros, tornando impossível a imposição de uma razão que os avalie e estabeleça uma verdade que se lhes sobreponha objetivamente. Como resultado, a ciência, do mesmo modo que os demais tipos de saber, tem validade dentro de uma realidade específica, que não pode confrontar-se com as demais.

Popper combate o argumento afirmando que não há motivo para pensar que a comunicação e o entendimento entre posições surgidas de pressupostos diferentes seja impossível. Sem negar as dificuldades que o empreendimento pode suscitar, ele afirma que uma conversa sob tais condições pode ser difícil, porém bastante produtiva. Nesse ponto, Popper inverte o raciocínio de que um eventual diálogo desse tipo não seja proveitoso, assumindo uma atitude absolutamente oposta:

E quanto a ser proveitosa? Ao formular o mito, afirmei tratar-se de uma discussão *proveitosa*, que se declara ser impossível. Irei defender uma tese perfeitamente contrária: uma discussão entre pessoas que compartilham várias opiniões tem poucas probabilidades de vir a ser proveitosa, ainda que possa ser agradável; enquanto uma discussão entre contextos bastante díspares pode ser extremamente proveitosa, ainda que, por vezes, possa ser muito difícil (POPPER, 2009, p.71)

Uma conversa agradável, feita com base em conceitos comuns, para Popper, está longe de ser uma conversa proveitosa, da qual os seus partícipes possam extrair novos conhecimentos. Na verdade, quando todos estão de acordo, o máximo que pode ocorrer é que cada um reafirme aquilo em que já acredita, o que torna o exercício muito prazeroso, só que pouco produtivo. Já numa discussão entre antípodas, é provável que a condução do debate seja espinhosa. Contudo, a possibilidade de que dali saiam novas ideias e pensamentos é muito maior.

Popper defende que o embate envolvendo opositores seja estimulado, e não inibido. Para que o conhecimento avance, devem-se superar as dificuldades existentes e buscar o entendimento, o que deve ser feito a partir de um critério objetivo, que esteja acima das particularidades de cada contexto.

Esse método é o da discussão crítica, que, na sua visão, “torna possível transcendermos não só o que adquirimos culturalmente como também os nossos quadros de referência inatos” (p. 109). É através do exercício crítico que somos capazes de encontrar um ponto comum por meio do qual uma discussão entre indivíduos que partam de pressupostos diferentes possam chegar a um acordo. Obviamente, nem sempre haverá um bom resultado, mas isso não invalida a afirmação de que se trata do melhor método para o progresso científico, tampouco é capaz de apagar os bons frutos decorrentes do seu uso.

É claro que é possível contrapor-se a essa visão argumentando que o estabelecimento da concepção crítica também não passa de um contexto que busca impor-se aos demais. Contra isso, o filósofo não hesita em dizer que o método crítico está acima de contexto, pois não toma as ideias e os conceitos debatidos em suas singularidades, mas coloca-os sob o exame dos princípios gerais da lógica e da razão, para, a partir daí, extrair suas conclusões. É uma regra neutra, imparcial, e que independe de quaisquer pressuposições.

O que Popper está defendendo é o poder da racionalidade – e como consequência disso, da ciência – para a construção de valores e critérios a serem adotados para a produção de conhecimento. É uma apologia do cânone, bastante oposta às linhas epistemológicas de Feysabend ou de Santos, que pretendem um modelo científico com muito mais aberturas.

Outros teóricos uniram-se a Popper na defesa de uma ciência canônica, criando uma resistência que explica as razões por que os métodos científicos permanecem tão fixos. São os paladinos do formalismo, da logicidade, mas acima de tudo, da crença na universalidade desses princípios, das normas generalizantes em detrimento das especificidades locais, da tradição hegemônica frente ao novo e à iconoclastia.

No campo das artes, as tensões entre localismos e universalidades seguem pelo mesmo caminho do debate epistêmico, porém tendo complicadores ainda maiores. Se, para a ciência, existem meios bastante claros de atestar a validade ou não de um conhecimento, seja ele obtido pelos métodos consagrados de cientificidade ou não, na atividade artística, tal critério não pode ser definido facilmente, o que dificulta o diálogo, em especial no que diz respeito ao discurso em favor das estéticas não dominantes, posto que estas não podem

reclamar sua legitimidade, uma vez que os critérios pelos quais elas se justificariam não estão estabelecidos.

Contudo, a apologia de uma arte contextual, pluralista e descentrada é operada por diversos teóricos, que ressaltam o caráter opressor dos modelos artísticos eurocêntricos, os quais, em última instância, não passam de apenas um dentre vários outros sistemas artísticos, com funções culturais e sociais bem definidas, mas que, por razões extraestéticas, ascendeu à condição de paradigma mundial.

A esse respeito, Marshall Sahlins (2013), antropólogo estadunidense, resalta, com certa ironia, a localidade dos movimentos culturais e artísticos surgidos na Europa:

Pois deu-se que, nos séculos XV e XVI, um punhado de intelectuais e artistas nativos europeus reuniu-se e pôs-se a inventar suas tradições, e a si mesmos, tentando revitalizar o saber de uma antiga cultura que consideravam ter sido obra de seus ancestrais, mas que não compreendiam plenamente, pois essa cultura estava perdida há muitos séculos, e suas línguas (latim e grego) andavam corrompidas ou esquecidas. Muitos séculos antes, igualmente, esses europeus tinham-se convertido ao cristianismo: mas isso não os impedia agora de clamar pela restauração de sua herança pagã: voltariam a praticar as virtudes clássicas, chegariam mesmo a invocar os deuses pagãos. Seja lá como for (e como foi), nessas circunstâncias – as de uma enorme distância a separar esses intelectuais aculturados de um passado efetivamente irrecuperável – a nostalgia já não era o que costumava ser. Os textos e monumentos que esses intelectuais construíram eram, o mais das vezes, meros simulacros servis de modelos clássicos. Criaram assim uma tradição consciente de cânones fixos e essencializados; escreveram história no estilo de Lívio, poesia em um latim amaneirado, tragédia ao modo de Sêneca e comédia conforme Terêncio; decoraram igrejas cristãs com fachadas de templos clássicos e seguiram, de modo geral, os preceitos da arquitetura romana estabelecidos por Vitrúvio – sem se darem conta de que esses preceitos eram gregos. Tudo isso veio a ser chamado, na história européia, de Renascimento, pois deu à luz a ‘civilização moderna’” (p. 12/13).

Os valores elevados da cultura renascentista, seu humanismo, e a universalidade advinda deste, na concepção de Sahlins, não são mais que o resultado de um processo local,

iniciado por um grupo de intelectuais europeus que, invocando as pretensas raízes de sua formação, voltam-se para o passado e criam uma tradição, agora apresentada como alternativa ao projeto da cultura cristã, que, assim como sua sucessora, também pretendia tornar-se universal.

Sahlins prossegue sua exposição, afirmando que o direito à universalização, feito à base da reafirmação de seus traços mais intrínsecos, é algo exclusivamente europeu, sendo completamente vedado a outros povos:

O que mais se pode dizer disso, senão que algumas pessoas tiram a sorte grande histórica? Quando são os europeus que inventam suas tradições – com os turcos às portas –, trata-se de um renascimento cultural genuíno, o início de um futuro de progresso. Quando outros povos o fazem, é um signo de decadência cultural, uma recuperação factícia, que não pode produzir senão simulacros de um passado morto. (p.13)

A tese levantada pelo antropólogo vai ao encontro da posição adotada por Santos. A história cultural europeia se assemelha à de diversas outras populações, com a diferença de que os europeus procuraram a todo custo tornar suas particularidades normas autênticas e gerais. Assim, na visão eurocêntrica, reafirmar a cultura tradicional europeia é ratificar os grandes valores gerais humanos, ao passo que o mesmo processo, quando realizado por outras nações, caracteriza-se como provincianismo e isolamento, numa ação que demonstra claramente as intenções hegemônicas dos povos que se definem como centro.

Vê-se, então, conforme aponta Sahlins, que a grande tradição da cultura universal também é resultado de uma particularidade, de um conjunto de normas típico de uma determinada região que ascendeu e procurou sua onipresença, ao passo que obliterava em outros lugares as tentativas de realizar seus próprios movimentos, sob a alegação curiosa de que se tratava de um excessivo gosto ultrapassado e retrógrado, um passadismo inútil, e que somente poderia conduzir ao isolamento.

A arte, como parte integrante e significativa da cultura, está inserida nesse conjunto de reflexões. Não poucos são os estudos que apontam as teorias estéticas e artísticas como amplamente influenciadas pelo discurso de poder vigente na relação entre universal e local, o que faz com que a visão da arte universalista e canônica como resultado de um localismo hegemônico seja uma ideia bastante difundida.

Clifford Geertz (2012), outro renomado antropólogo estadunidense, escreve sobre a arte e seu elo com a localidade, afirmando veementemente que o sentido da obra artística somente pode ser definido quando se está diante de uma determinada perspectiva, que é a adotada pelos povos que produziram a obra, e que os critérios para sua classificação de nenhum modo estão vinculados exclusivamente a seus atributos formais ou estéticos:

Em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intraestética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente intraestética. O maior problema que surge com a mera presença do fenômeno do poder estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possa ser universal. A variedade, que os antropólogos já aprenderam a esperar, de crenças espirituais, de sistemas de classificação, ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos, e não só em suas formas mais imediatas, mas também na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças. (GEERTZ, 2012, p. 100/101)

Segundo Geertz, não há qualidade objetiva, concreta, ainda que esta possa ser universal, que garanta o estatuto artístico da obra. Ela só se constitui desse modo quando está inserida dentro de um certo horizonte cultural, o qual sempre remete a um lugar específico. Assim, ele recusa terminantemente a categorização da obra de arte a partir de um paradigma estético generalizante. Esta, onde quer que tenha sido produzida e quaisquer que tenham sido os mecanismos formais de sua confecção, sempre terá sua origem e seu significado no local, sendo portanto imanentemente oposta a todo tipo de padronização.

As proposições de Sahlins e Geertz atuam como fortes argumentos para a desconstrução de uma arte fundamentalmente eurocêntrica e também para a busca de um maior entendimento dos sistemas culturais e estéticos situados fora dos modelos europeus, os

quais, quando analisados à margem das abordagens preconceituosas e hierarquizantes que lhes recaem costumeiramente, apresentam, à maneira dos modelos consagrados, suas próprias regras e formas de significação.

É bastante válido considerar as contribuições dessas teorias na desarticulação das estruturas de poder que operam na hierarquização do conhecimento e das manifestações culturais, desvelando os interesses obscuros vigentes nessas classificações e demonstrando a relatividade das pretensas regras universais do fazer artístico. Entretanto, ao nos voltarmos para estudos mais específicos, como da narrativa romanesca, há um aspecto que de nenhum modo pode ser ignorado: embora amplamente difundido, o romance, assim como outras formas literárias, é produto de uma tradição, e precisa ser compreendido dentro desta.

Disso decorre que as análises multiculturalistas que procuram equiparar as diversas produções narrativas do gênero não conseguem operar de forma plena, pois o que está em discussão não é a validade de uma determinada obra em um contexto de produção, mas sim dentro de características estritas, as quais definem o romance e são aceitas por quem o pratica.

Assim, para entender os processos de centralização e universalização romanesca, é preciso inserir-se na tradição em que o romance se encontra instituído, para daí tentar verificar os meios a partir dos quais essas conceituações foram construídas e estabeleceram-se como pressupostos estéticos.

Para tanto, são bastante significativas as análises do sociólogo francês Pierre Bourdieu, cujos estudos apontam para um entendimento do processo de formação e manifestação das diversas formas artísticas nos âmbitos institucionalizados.

Para Bourdieu, existem relações de poder subliminares, ocultas, e que são estabelecidas por determinadas comunidades com o objetivo de estabelecer uma estrutura e uma ordem para o funcionamento das diversas instituições, como a linguagem, a religião e a arte. Contudo, tais relações não se consolidam de forma independente, mas sim com a “cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2012, p. 8), ou seja, elas são legitimadas tanto por dominantes quanto por dominados.

O conjunto de tais relações, segundo Bourdieu, acaba por formar o que ele chama de poder simbólico, o qual é instituído por um determinado grupo ou por meio da luta entre diferentes grupos objetivando impor “a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses” (p. 11), trabalho este que é feito diretamente ou por meio “da luta travada entre os especialistas da produção simbólica” (p. 11), formando com isso um processo intenso de

hierarquização dos valores e das ideologias, já que aqueles que manipulam esse poder colocam suas convicções e interesses numa escala mais elevada de valoração.

No campo da cultura(arte), as consequências do exercício do poder simbólico se revelam já na própria definição de um objeto enquanto obra de arte, uma vez que esta só é dada a partir da perspectiva de um determinado grupo legitimado socialmente. Logo, na visão de Bourdieu, a inserção de um certo produto, dentro do campo cultural, na classe de artístico depende fundamentalmente daquilo que é acordado socialmente e validado por uma comunidade específica, que julga o valor da obra segundo sua conformidade com os paradigmas estéticos estabelecidos por eles próprios como artísticos ou elevados. Por conseguinte, qualquer indivíduo que tenha a intenção de apreciar um trabalho de arte, deve antes doutrinar o olhar a fim de conformar-se com as normas estabelecidas por essa comunidade, para a partir daí tornar-se apto a fruir a experiência estética proporcionada pelas obras que essa mesma comunidade determinou como dignas de apreciação artística:

A apreensão e a apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística. (BOURDIEU, 2011, p. 271).

Bourdieu apresenta uma visão da arte institucional, delimitada e definida por um certo grupo de indivíduos, cuja legitimidade é concedida e aceita graças às instâncias simbólicas que permitem sua ascensão por meio do reconhecimento de sua autoridade, ainda que esta não esteja fundada em princípios lógicos e objetivos.

A visão de Bourdieu parece ser bastante significativa para o estudo do uso dos conceitos de universalismo e regionalismo nas artes cujos parâmetros estão sujeitos de alguma forma a ações institucionais – o que é o caso da literatura -, pois nos leva a observá-lo como elaborações feitas tendo por finalidade instituir uma hierarquia de valores dentro do meio, em que um certo grupo – que também possui a hegemonia econômica – sai favorecido, posto que seus critérios estéticos recebem a denominação mais valiosa, amplamente melhor aceita, enquanto os demais são relegados a um segundo plano, o que também acarreta uma perpetuação desses valores, já que, para alcançarem a aceitação de que gozam seus antípodas, acabam assimilando e assumindo as normas convencionadas por eles.

Todas essas teorias formam importantes horizontes para a elaboração e também para o entendimento das noções de universalismo e regionalismo literários, atuando de forma expressiva, em maior ou menor medida, nas diversas tentativas de validação ou destituição das mesmas.

Na literatura produzida no Amazonas, podemos constatar muito bem a repercussão das reflexões em torno de universal e regional, em especial quanto ao regionalismo, conceito cuja aplicação recai sobre ela constantemente, tornando-se, desse modo, o ponto de partida para o entendimento de seu diálogo com a noção de universalidade.

1.2 A sombra regionalista

A discussão sobre o regionalismo assumiu feições divergentes conforme a ótica dos estudiosos que se dedicaram a refletir sobre ela. Contudo, também não deixou de manter seus traços fundamentais, o que faz com que seja possível verificar as raízes do conceito.

Para Afrânio Coutinho, o regionalismo, tal como se moldou no Brasil, é resultado da busca contínua pela identidade nacional, e que se converteu numa literatura que pudesse ser representativa das cores do país. Trata-se, na posição de Coutinho, de um procedimento legítimo para o entendimento da realidade nacional:

É afirmativo o nosso nacionalismo, procura compreender e interpretar o país, para afirmá-lo, tal como é. Nisso, parece que os brasileiros estão todos unidos, pensando igualmente. É inútil, pois, qualquer tentativa de ridicularizá-lo em nome de um falso cosmopolitismo cultural (2008, p.42).

Coutinho adverte que essa busca pelo espírito nacional não deve se constituir numa postura isolacionista: “Nenhuma cultura se constrói no isolamento”, afirma Coutinho (2008, p.46), e que os aspectos locais não necessariamente se opõem ao caráter universal de uma obra: “Ninguém mais inglês do que Shakespeare. Em nenhuma figura de sua história os ingleses mais se sentem refletidos. Todavia, ninguém mais universal” (COUTINHO, 2008, p. 46).

Com base nesses pressupostos, e também partindo das reflexões de George Stewart, um toponimista estado-unidense, Coutinho define a ideia de uma literatura regionalista que, para ele, está além da mera determinação de um espaço específico para a obra, já que, nesse

sentido, todo texto poderia ser regionalista. Segundo ele, para poder enquadrar-se nos moldes do regionalismo,

uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico (COUTINHO, 1986, p. 235).

A essa postura vigorosa, Coutinho contrapõe o provincianismo, que, longe de manifestar-se como uma densa representação de um aspecto específico, como as idiossincrasias das sociedades humanas que habitam uma determinada localidade, está embasado “naquele espírito regionalista mesquinho e estreito, acima referido, feito de auto-suficiência, de isolacionismo, de complacência e orgulho com os aspectos inferiores e medíocres da região” (COUTINHO, 1986, p.236)

Alaor Batista, outro estudioso do tema, considera que a oposição entre o universal e o regional não é de nenhum modo válida, sendo que o oposto do regional é o urbano, ou seja, a localidade é que define a literatura regionalista:

A regionalidade da obra de Machado de Assis, de Selma Lagerlöf, de Thomas Hardy e de William Faulkner e de John Steinbeck e de Guy de Maupassant e de Homero e de Dante e de Cervantes, não lhes obstou serem universais. Um dos escritores mais universais do Brasil foi o mais radicalmente regionalista: João Guimarães Rosa. Um outro caso de regionalismo universal é Camilo Castelo Branco. Esta é uma verificação fecunda em ilações, uma delas, a de que o oposto do regionalismo não é, como tende o nosso espírito a pensar, a universalidade. O oposto de regionalismo talvez seja urbanismo, ou urbanidade. Desse ponto-de-vista é que se impõe afirmar que Machado de Assis, um autor de narrativas urbanas, não pode ser considerado regionalista. A menos que o qualifiquemos: regionalismo urbano (BATISTA, 2006, p. 27).

Batista e Coutinho propõem o regionalismo como uma expressão necessária e inevitável, que ajuda a compreender os mais específicos projetos nacionais e que de nenhum

modo omite as potencialidades universalistas da trama, sendo portanto uma marca que de nenhum modo deve ser deslegitimada.

Mas há posições menos complacentes. Em um artigo publicado na Revista Veja – aqui, o meio de comunicação é importante, uma vez que se trata de uma publicação de grande circulação nacional e com notáveis afinidades aos valores mais dogmáticos do centro – o crítico Jerônimo Teixeira afirma que o regionalismo literário, embora já tenha sido um elemento expressivo da literatura brasileira, converteu-se em um estilo estereotipado, que, mesmo negado pelos escritores contemporâneos, é usado por eles justamente para aproveitar-se da tradição aberta pelos grandes romancistas do passado, porém sem a densidade própria desses. Assim, segundo Teixeira, por mais,

Relativo que o termo seja, o regionalismo ainda tem sua utilidade para designar certos valores literários. Pelo modo como descem a minudências na descrição dos dados locais e às vezes incorporam certos maneirismos de linguagem (TEIXEIRA, 2009, p. 98)

A leitura de Teixeira é que os atuais ficcionistas utilizam o regionalismo para tornar suas tramas mais exóticas e, com isso, arrebatam um certo público de leitores, evocando uma linha de continuidade com autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, porém não passando da emulação mal-sucedida de suas problemáticas e estilo.

A esse tipo de posição, os romancistas respondem com uma negação bastante clara do regionalismo, ou ao menos de sua presença em seus textos, como no caso de Márcio Souza, que afirma que:

O regionalismo, por exemplo, é uma invenção nordestina, um rótulo geográfico e ideológico que os nordestinos - que nunca inventaram a ideia de uma cultura do latifúndio, embora certas manifestações da literatura daquela região tenham um caráter tipicamente latifundiário – fomentaram para se contrapor ao esforço vanguardista do modernismo paulista (SOUZA, 2014, p. 26).

E de Milton Hatoum, que, ao ser perguntando acerca do regionalismo em suas obras, responde que a relação delas com este é:

Nenhuma. Não apenas os amazonenses, como também os que escreveram sobre o Amazonas, como o Euclides da Cunha ou o próprio Ferreira de Castro. A Selva é um romance com muitos problemas, inclusive de racismo. Não gosto dessa literatura regionalista amazonense, paraense. Quero distância dela (HATOUM, 2009)

As proposições aqui mostradas, do mesmo modo que outras, ainda que apresentem diferenças importantes, partem de um ponto, que é a exposição literária dos caracteres próprios de uma comunidade não urbana. A discórdia surge não por conta desse acontecimento dentro das tramas, mas do uso do termo regionalismo para identificá-lo e do que exatamente ele quer designar. Para seus opositores, apesar das tentativas de relativizá-lo, é uma classificação que por si só rotula e diminui o *status* qualitativo das obras, uma vez que presume a crença por parte dos artistas de que a simples representação desses grupos humanos é suficiente para se fazer literatura, o que torna o regionalismo uma classificação maliciosa e de forte fundo ideológico.

Pensando de modo conceitual, o que se percebe é que as reverberações em torno do regionalismo definem uma causa, mas não avaliam seus reais efeitos sobre as obras. Para entender seus verdadeiros resultados literários, é preciso ir além da mera ideia de reprodução artística de um certo *lócus* e seus costumes, e verificar o que de fato faz juz ao termo, ou seja, o que determina uma convicção inabalável – conforme indica o sufixo “ismo” – no poder da regionalidade.

Quintino Cunha, poeta cearense com passagem pelo Amazonas, escreveu, ao longo de sua obra, poemas voltados para a região, dentre os quais é possível assinalar o intitulado *Encontro das águas (Rios Negro e Solimões)*(2006, p. 65/66),

Vê bem, Maria, aqui se cruzam: este
É o rio Negro, aquele é o Solimões.
Vê bem como este contra aquele investe
Como as saudades com as recordações.

Vê como se separam duas águas,
Que se querem reunir, mas visualmente;
É um coração que quer reunir as mágoas
De um passado, às venturas de um presente.

É um simulacro só, que as águas donas
Desta terra não seguem curso adverso.
Todas convergem para o Amazonas,
O real rei dos rios do Universo;

Para o velho Amazonas, Soberano
Que, no solo brasílio, tem o Paço;
Para o Amazonas, que nasceu humano,
Porque afinal é filho de um abraço!

Olha esta água, que é negra como tinta
Posta nas mãos, é alva que faz gosto;
Dá por visto o nanquim com que se pinta,
Nos olhos, a paisagem de um desgosto.

Aquela outra parece amarelaça,
Muito, no entanto, é também limpa, engana;
É direito a virtude quando passa
Pela flexível porta da choupana.

Que profundez extraordinária, imensa,
Que profundez mais que desconforme!
Este navio é uma estrela, suspensa
Neste céu d'água, brutalmente enorme.

Se estes dois rios fôssemos, Maria,
Todas as vezes que nos encontramos,
Que Amazonas de amor não sairia
De mim, de ti, de nós que nos amamos!...

Trata-se de um poema cujo tema central – os rios do Amazonas, ou, mais especificamente, o Encontro das Águas - é recorrente na literatura amazonense, assim como a postura do eu-lírico, dotada de um absoluto encantamento perante a magnanimidade do fenômeno. A isso, vem somar-se de forma harmônica a evocação de um amor grandioso, ideal, puro e perfeito.

Agora, atentemos para os versos de *O Rio comanda a vida* (2006 p. 247/249), escritos por Aldisio Filgueiras, poeta nascido em Manaus e cuja obra tem um forte comprometimento com sua cidade natal e também com o ambiente amazônico:

ímpetos sexuais
aríete
de coisas diluídas

o rio traz nos dentes
as rédeas
de nossas vidas

e sob o tropel
de seus ásperos cascos

liquefeita
em cópias
de figuras trágicas

a presença inócua
e dúbia
de nossos corpos o rio des-governa
quase impossível
regime
de forças hidráulicas

apenas usadas
por lisos cardumes
de peixes argutos
em ciranda elétrica

o rio põe e dispõe
que
manhas e tramas
tem esse rio

e orgulho de senhor

por exemplo

risca funda fronteira

e aliena

seu feudo do mundo

em líquido

estado de sítio

e pênis raivando

de ímpetos sexuais

– aríete

de coisas diluídas –

o rio traz nos dentes

as rédeas

de nossas vidas

Nesses versos, temos os mesmos elementos que compõem o poema de Quintino Cunha, porém sob uma ótica diferenciada. O rio não é mais um mero objeto de contemplação e êxtase, tampouco o sentimento amoroso está convertido numa forma sublime e quimérica. Nas palavras de Filgueiras, tais temas recebem aspectos inusitados, muito mais intensos, distanciando o eu-lírico da condição de espectador exultante, e colocando-o como alguém que não apenas observa cuidadosamente, mas que também participa da dinâmica desses fenômenos.

Pensando em termos de regionalismo, não seria difícil tomar a obra de Cunha como sendo localizada, enquanto que, no caso de Filgueiras, a associação provavelmente ofereceria maiores dificuldades, e é provável que fosse possível apenas mediante o acesso ao contexto de produção e à biografia do poeta.

De que resulta essa diferença? Obviamente, há aspectos peculiares a serem considerados na produção de ambos os poetas, como o contexto e a matriz estética a que estão filiados, e que influenciam nas obras de que são autores. Mas, isolando-se esses elementos, e analisando os versos em sua constituição objetiva, podem-se estabelecer outras razões que expliquem tais nuances. Se no que diz respeito aos motivos não há nenhum traço significativo para diferenciá-los quanto a essa classificação, o que resta é voltar-se novamente

para o conteúdo dos dois poemas, que, embora seja, em linhas gerais, o mesmo, possui abordagens inteiramente diferenciadas. O Rio de Filgueiras apresenta-se a nós de modo bem menos óbvio, menos claro, e com um significado que somente após um grande esforço de interpretação podemos decifrar. No universo do eu-lírico, o rio em que seus versos estão imersos não é o que se oferece a uma contemplação imediata – uma bela paisagem amazônica – mas aquele de águas obscuras e vívidas, cujo mistério suas metáforas procuram elucidar. É um rio que tarda em seu reconhecimento.

Em Cunha, temos exatamente o oposto. Não há mistério no rio. A visão é totalmente superficial, sendo uma mera conversão de um fenômeno natural em idealização cívica e amorosa.

Nesses exemplos, tem-se um importante indicativo a respeito da natureza e do lugar da manifestação regionalista. Esta emerge com maior evidência em “Encontro das Águas”, posto que ali as imagens surgem de modo linear e unívoco, sem aberturas que possam permitir olhares multifacetados ou complexos. Disso decorre uma certa especificidade no poema, da qual se pode inferir a seguinte proposição: o regionalismo está presente sempre que a localidade da obra não for problematizada.

Por problematização, pode-se entender uma exposição não estereotipada e homogênea da localidade, e que não recorre a imagens simplificadas, mas que evidencia suas contradições, suas nuances e sua complexidade, revelando com isso diversos pontos a serem explorados e discutidos, o que não significa que daí resultará uma expressão sempre negativa do meio; em verdade, numa literatura que foge aos modelos regionalistas, muito dificilmente se encontrará um paraíso perdido ou um inferno verde absolutos, posto que nessas representações extremadas residem as marcas de um exotismo exacerbado e reducionista.

No poema de Filgueiras, como é corrente na poesia, a problematização se dá na forma de estranhamento, no processo de tornar desconhecido aquilo que antes surgia como familiar. O mesmo não se repete no poema de Cunha, onde a localidade está pronta para ser reconhecida, daí sua maior aproximação do meramente regional.

É possível questionar a validade do exemplo acima mencionado, alegando que o poema de Cunha está ligado ao regionalismo somente por conter nomações e marcadores espaciais mais explícitos – os nomes dos rios e do lugar em que se encontram -, porém estes são consequências e não causas: porque o poema é regionalista, os lugares estão ali determinados, enquanto que na obra de Filgueiras este é um procedimento desnecessário e que nada acrescentaria à compreensão geral do poema.

Nessa breve comparação, pode-se observar um elemento característico da produção literária amazonense, que é a sua proximidade com o local, porém resultando em formas heterogêneas de discurso. Ele pode estar mais ou menos atrelado ao regionalismo, ter uma problematização maior ou menor do meio, sem no entanto sair do horizonte mostrado por este. A recusa ao regionalismo se dá, assim, internamente, sem que seja necessário buscar representações alheias ao universo que se pretende retratar. A abordagem regionalista, portanto, acaba sendo não uma questão de lugar, e sim de perspectiva.

Tal significa que é a abordagem que define a regionalização de uma obra, independentemente de seus elementos. Se estes forem colocados numa posição problematizadora, o regional torna-se um componente válido para a exploração estética, constituindo-se num componente criativo e de relevantes implicações literárias.

Os mesmos processos se repetem na prosa amazonense, onde o questionamento do meio aparece como uma contraposição às elaborações harmônicas e cristalizadas. A cena elaborada por Milton Hatoum em *Relato de um certo oriente* atua de forma exemplar:

Na parte mais elevada da praça em declive, e bem em frente da porta da igreja, uma cena rompeu o torpor do meio-dia. O homem surgiu não sei de onde. Ao observá-lo de longe, tinha a aparência de um fauno. Era algo tão estranho naquele mormaço que decidi dar alguns passos em sua direção. Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jiboia: em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanados com a presença da cobra, pululavam cachos de saguis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e no pescoço do homem (HATOUM, 2002, p. 125/126).

O fragmento traz uma recusa peremptória e clara a uma literatura amazônica estereotipada e de apelo exótica. O estranhamento da personagem diante da figura repleta de elementos típicos da região, sua analogia com o fauno – figura da mitologia europeia – dão o tom exato do movimento empreendido pela narrativa em direção contrária aos moldes representatórios estabelecidos acerca da região, os quais, quando aparecem no romance, são objeto de questionamento.

O somatório dessas fugas e enfrentamentos com o regionalismo ajuda a formar o amplo panorama da literatura feita no Amazonas, que, embora possua temáticas e motivos

comuns, ligados aos assuntos locais, não os apresenta uniformemente, resultando daí a complexidade necessária para sua compreensão.

Contudo, essa complexidade é costumeiramente ignorada, e o que se oferece, seguindo as considerações acima expostas em torno do regionalismo, é uma rotulação prévia dos escritores do Amazonas – assim como de outras regiões não centrais - como regionalistas, o que confere a eles um inexistente ar de uniformidade, sendo que os que ultrapassam essa barreira o fazem muitas vezes sem que se tenha definido um critério claro para essa distinção.

Por conseguinte, tem-se uma redução do campo de experimentação de autores que não conseguem, por razões diversas, desfazer os bloqueios impostos pelos processos regionalizantes. Sua literatura finda, portanto, ignorada por boa parte do público. Por outro lado, os autores que alcançam uma maior projeção não são necessariamente aqueles que aderiram aos paradigmas do cânone, tornando difícil a compreensão dos critérios seletivos para sua composição.

Um caso peculiar é o do poeta Luiz Bacellar, cuja obra inicial, *Frauta de barro*, recebeu, em 1959, o Prêmio Olavo Bilac, ofertado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, o que parecia indicar o início de uma carreira de dimensões nacionais. No entanto, ao contrário do que era previsível, ele não imerge na cultura cosmopolita do Rio e São Paulo, e volta para Manaus, num movimento que também pode ser percebido em seus poemas. A esse respeito, o professor Gabriel Albuquerque, em seu ensaio *Brasil, Brasis: insulamento e produção literária no Amazonas* (2011), destaca a ligação entre os trabalhos do poeta e as discussões em torno do diálogo do homem com a Amazônia e o mundo, no qual o contexto pode ser extraído da própria trajetória existencial de Bacellar:

Há um lugar para o homem na poesia de Bacellar, esse lugar é o de um homem desenraizado em *Frauta de Barro* e o do homem integrado ao mundo que o cerca em *Sol de Feira*. A Amazônia comporta esses dois homens porque são frutos dos processos históricos que matam e criam culturas, que impõem uma língua e exterminam os falantes de outras, que fazem de cada um de nós criaturas nascidas das contradições e que devem fazer suas escolhas. (ALBUQUERQUE, 2011, p.60)

O poeta desenraizado de que fala Albuquerque corresponde ao Bacellar estudante de Ciências Sociais no Rio de Janeiro, enquanto que o homem integrado é o que retorna a Manaus, e busca travar uma relação prolífica e conciliada com seu meio, mas que de nenhum

modo é óbvia ou homogênea; o olhar do poeta não é o de quem se conforma com uma paisagem fixa, e sim o de quem se vê continuamente envolvido com o movimento daquilo que o cerca. É o que se percebe, entre outras obras, nas epifânicas páginas de *Sol de Feira*.

A diversidade estética de Bacellar muito pouco provavelmente seria assumida, numa análise mais aguda, como regionalismo. No entanto, em seu conjunto, seu trabalho foi confinado aos limites do Norte, o que aponta para a inconsistência dos processos pelos quais os autores são direcionados a certas categorizações.

A síntese dessas contradições está justamente no que o regionalismo representa para o cânone literário brasileiro: é uma categorização arbitrária, usada ora para limitar a amplitude de uma produção literária, ora para torná-la mais atrativa aos que se interessam pelo exótico, mas sem nunca promover uma investigação autêntica dos princípios que regem o conceito.

Disso decorre a definição de que o regionalismo atua como um forte mecanismo elaborado pelos grandes centros para manter sua hegemonia cultural, concedendo estatuto artístico aos padrões estéticos de campos de cultura dominantes – que são os seus próprios – e diminuindo os demais, por meio de classificações preconceituosas, falsamente objetivas e cujo direito ao uso lhes pertence exclusivamente. Somente o olhar cosmopolita pode dizer o que é ou não regionalismo.

Contudo, para tentar escapar a esses processos, não basta apenas apontar para as argumentações feitas em torno do regionalismo. No que diz respeito às estruturas de hierarquização e domínio cultural, tais observações têm certa clareza, e pouco contribuem para a desarticulação do discurso sob o qual as práticas de dominação se perpetuam. Em um plano mais abrangente, o regionalismo se iguala -não quanto a sua natureza, mas no que diz respeito à função do termo utilizado -, à literatura marginal, de consumo, ou quaisquer outras classificações que resultem na mera exclusão de determinados conjuntos de obras. A fim de que se ofereça um debate efetivo acerca desses problemas, é preciso ultrapassar as discussões localizadas e atingir as verdadeiras forças conceituais que sustentam tais manipulações, e que o fazem de modo livre, uma vez que possuem, como diz Bourdieu, a cumplicidade tanto dos que lhes estão sujeitos quanto dos que as exercem. Assim, uma investigação dessa natureza é um empreendimento que só tem sentido se tiver como cerne a ideia de universalidade.

1.3 Um conceito invisível

Se na discussão sobre o regionalismo constata-se a presença de elementos pontuais e palpáveis que permitem traçar um horizonte para sua definição, a chamada literatura universal constitui-se de forma muito mais vaga e evanescente, sendo adotada como uma noção tácita, cuja compreensão se dá de imediato e dispensa questionamentos. No entanto, a suposta simplicidade do conceito oculta diversas das suas nuances e contradições internas.

São no mínimo três as perguntas fundamentais que podem ser feitas quando aplicamos a universalidade à literatura: o que é uma literatura universal? Que elementos objetivos garantem a universalidade de uma obra? O que dizemos quando afirmamos que uma obra é universal?

Talvez a ideia que melhor se aproxime daquilo que se tem como literatura universal resida na noção de clássico, termo sempre presente no momento em que se procuram destacar os textos amplamente lidos. Obviamente, a analogia não é perfeita. Pode-se denominar uma obra universal sem que ela seja considerada um clássico. No entanto, é bastante improvável que alguém diga que um clássico não é uma obra universal, o que conduz à afirmação de que uma obra, para ser um clássico, precisa ter a qualidade de universal, e é nesse sentido que nos é permitido olhar para o clássico a fim de encontrar uma definição para a universalidade literária.

Em *Por que ler os clássicos* (2011), o ensaísta e romancista Italo Calvino argumenta em favor da necessidade de ler os trabalhos considerados clássicos na literatura, iniciando com um estudo sobre as diversas definições possíveis do termo, a começar pela que leva em conta a notoriedade dos livros que recebem esse título: “os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘estou lendo’” (p. 9), “toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura” (p. 11) e ainda por sua perenidade “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (p. 11).

Mais adiante, ele nos remete à tradição, lembrando que o clássico é formado através de uma série de elucubrações e interpretações traçadas ao seu redor:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 2011, p. 11).

A leitura de um clássico constitui um diálogo com sua tradição, com o que foi discutido e associado a ele ao longo do tempo. Sendo assim, é de certo modo correto afirmar que um clássico pode somente estabelecer-se como tal após um longo período que permite formar-se alguma repercussão em torno do mundo criado pelo texto.

Contudo, Calvino alerta para a relação do clássico com a crítica, que deve ter em vista a primazia do texto estudado sobre o trabalho do crítico, que, na sua visão, procura costumeiramente inverter essa lógica. Comentários, ensaios e interpretações jamais devem substituir o clássico em questão, pois a obra oferecerá sempre algo além do que está presente nas abordagens sobre ela. Daí surge mais uma de suas definições: “Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe” (p . 12).

Sua definição seguinte considera a universalidade do clássico, a qual reside na sua função de atuar como chave para a interpretação da totalidade do cosmos, posto que os acontecimentos do mundo encontram invariavelmente nele o seu exemplo: “chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs” (p . 13).

Entretanto, Calvino observa que não é toda vez que temos uma relação tão positiva com o clássico. É possível apreciar sumamente um livro sem que concordemos com muito do que ele afirma. É uma constatação que o conduz a mais uma proposta conceitual: “o ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele” (p. 13).

Por fim, Calvino encerra com definições que estabelecem o lugar do clássico na cronologia literária: “Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele reconhece logo o seu lugar na genealogia” (p.14). “É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo” (p.15) “É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (p. 15).

Desse modo, o autor situa os pontos cardeais que direcionam as investigações em torno da ideia de clássico, podendo ser aplicados ao conceito de literatura universal, os quais se permitem ser reduzidos a algumas características: ser consagrado pela tradição; permitir um número indefinido de interpretações; ser atemporal; ser inapreensível em sua totalidade, a ponto de não caber em nenhuma crítica ou análise.

São observações bem realizadas, com as quais não é difícil estar de acordo. Entretanto, ao contrário do que ocorre com o regionalismo, todas elas determinam os clássicos por seus efeitos, e não por aquilo que os causa. Ao final, são considerações subjetivas, pois se baseiam na recepção da obra por um sujeito ou por uma comunidade deles, mas sem dizer o que exatamente produz tais percepções.

É provável que seja de fato um traço específico do clássico não ser definido por nenhuma marca evidente, e sim apenas por aquilo que provoca. Este é o caminho adotado por muitos estudiosos, como o poeta estadunidense Ezra Pound, que, em seu *Abc da literatura*, afirma categoricamente que:

Um clássico é clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprimível. (POUND, 2013, p. 21).

Pound é bem direto ao excluir a perspectiva formal ou mesmo a conceitual para se encontrar o clássico. Novamente, o clássico é percebido apenas por meio daquilo que provoca e é sentido pelos leitores – no caso de Pound, o seu espírito de novidade indelével.

Na concepção de clássico, vemos que a literatura universal pode ser associada a uma extemporaneidade, um desprendimento quanto a épocas e períodos históricos e, conseqüentemente, lugares. Contudo, não conseguimos perceber o que é preciso para que se alcance esse resultado.

Mas, se o elemento objetivo universalizante na literatura não está evidenciado no clássico, nele a universalidade encontra-se ao menos sugerida, o que, aliado a outras teorizações que tangenciam o problema, permite formar um horizonte de investigação sobre o assunto.

Seguindo essa linha, depreende-se que a proposição mais aceita para identificar a universalidade literária está no tema. Em geral, compreende-se como literatura universal aquela que trata de temas universais. Os grandes empreendimentos literários trazem consigo discussões que transcendem o tempo e o lugar, e dizem respeito a cada ser humano de qualquer época.

Na *Poética*, Aristóteles expõe suas ideias acerca da superioridade e universalidade da poesia em relação à história, afirmando que:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa - pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 2012, p. 42)

A universalidade poética – ou literária-, para Aristóteles, não pode advir de suas características formais, uma vez que elas podem ser imitadas por outros gêneros. Ela surge da capacidade da obra de transpor circunstâncias particulares e indivíduos e apontar para os fundamentos e para a essência dos homens e suas ações, evocando um debate que ultrapassa, por exemplo, a questão de se uma personagem é boa ou má, passando a perguntar-se sobre a natureza da bondade e da maldade. Assim, sai-se dos indivíduos e passa-se às ideias, aos conceitos, aos temas que dizem respeito à humanidade como um todo. E é isso que torna a poesia universal.

Ora, Aristóteles está falando da diferença entre poesia e história, e de uma perspectiva filosófica, em que esta é colocada como a forma mais elevada de conhecimento. Sua preocupação, ao menos nesse momento de sua abordagem, não está voltada para uma hierarquização interna da poesia. O que ele quer afirmar é que, num sentido *lato*, a poesia supera a história por ser universal, e essa universalidade é concedida pelos temas gerais que evoca.

Entretanto, a posição do filósofo foi também aplicada à literatura intrinsecamente, daí aparecendo a divisão entre uma literatura de temas universais de um lado, e de particularidades do outro, sendo aquela, em conformidade com Aristóteles, a de maior relevância.

É uma definição controversa, já que os temas não parecem ser causa necessária nem suficiente para estabelecer a universalidade literária. A presença de um grande tema dentro da obra não é indispensável para que ela seja vista como universal. Muitos textos podem ser assim classificados por suas características formais – o que, de certo modo, é o lema da

literatura chamada moderna ou pós-moderna - ou mesmo por ir a fundo na exploração das problemáticas de uma localidade – cujo exemplo maior talvez esteja no romance russo, em que a preocupação com as particularidades gerou alguns dos maiores monumentos literários. É curioso pensar que mesmo as intensas angústias existenciais dos romances de Dostoiévski só são possíveis devido ao estado da sociedade russa do século XIX, rodeado de mazelas e convulsões sociais. Na iluminada Paris, o assassinato cometido por Raskólnikov soaria como uma excentricidade inverossímil.

Além disso, a presença de certos temas não garante a universalidade de uma obra em particular. De um modo geral, qualquer texto ficcional apresenta ao menos uma das temáticas ditas universais – amor, morte, poder, condição humana e outras – sem que esse fato o converta diretamente em obra universal. E, ainda que disséssemos que os graus de exploração desses temas determinam a universalidade, continuaríamos a não ter uma medida segura, pois uma obra pode investigar profundamente um deles sem se afirmar como literatura universal, enquanto outra que o faz apenas de modo raso pode ascender a essa categorização.

É preciso pensar ainda que tais temas não são uma exclusividade literária. Ao contrário, eles são mais próprios da atividade filosófica. Logo, a hipótese do tema como paradigma da universalidade em literatura, se levada a uma reflexão mais literal, poderia levar a crer que o universalismo em literatura depende da inserção de um elemento extraliterário, o que seria um contrassenso, ou conduzir a uma confusão entre literatura e filosofia, confusão essa que, na realidade, revela-se inexistente.

Por fim, cabe ressaltar que a própria universalidade dos temas é algo variável, instável e sujeito a mudanças. Mesmo a noção de tema universal é questionável, já que a relevância de muitos deles pode ser vista apenas como resultado de determinados contextos, podendo vir a desaparecer junto com estes, como pode ser inferido das observações do filósofo Adorno em sua *Teoria estética*:

Nos nossos dias, não estão mortas apenas as formas, mas inumeráveis temas: a literatura sobre o adultério, que enche o período vitoriano do século XIX e o princípio do século XX, já não é imediatamente reutilizável após a dissolução da célula familiar da burguesia no seu apogeu e o afrouxamento da monogamia (ADORNO, 2012, p. 3692)

O valor geral dos temas tem sentido somente quando há circunstâncias que permitem sua discussão. A rigor, nenhuma temática está livre desse fator condicionante, e o que é

universal em uma época pode muito bem tornar-se completamente restrito e datado em um outro momento.

Assim, a perspectiva aberta pelos temas não se mostra como um objeto válido para determinar a universalidade em literatura. Não há nada de objetivo neles que torne a obra universal ou que permita que a leiamos com uma atualidade perene. Ao final, a hipótese temática acaba por ser muito pouco consistente.

Por outro lado, a tese formal parece naufragar logo de início, pelos mesmos motivos elencados a partir da visão de Adorno: não existem formas estáveis, universais; elas também são produto de uma época e, como tal, podem desaparecer, ou variar indefinidamente. Um poema camoniano é perfeitamente capaz de despertar de imediato uma experiência estética significativa em um leitor, mas sua forma certamente não o fará, a menos que se esteja envolvido na análise dos modelos literários preponderantes em sua época. A forma, do mesmo modo que o tema, tem voz apenas sob determinados contextos.

Isso pode ser bem percebido na análise histórica da literatura, que conduz ao estudo dos estilos de época. Em cada um deles, há uma série de preceitos formais que são tomados como indispensáveis em seu tempo, para serem recusados peremptoriamente no movimento seguinte. Desse modo, a forma revela-se subordinada à história, e sua relevância depende daquilo que é preconizado estritamente em um certo período.

O saldo dessas reflexões parece apontar de modo claro para uma proposição: não existe literatura universal. Nenhum dado objetivo tem força suficiente para legitimar seu conceito. Logo, sua aplicação não obedece a nenhum critério verificável e preciso.

Mas isso não impede que se o utilize. Ao contrário, mesmo inconsistente, a ideia de universalidade na literatura tem sido amplamente usada e difundida, e é de se imaginar que, quando o termo é referido, ele remeta a algum conteúdo, o que conduz à terceira questão colocada acima, sobre o que dizemos quando afirmamos ser uma obra dotada de universalidade.

Chamar um texto universal é, primeiramente, elogiá-lo. A obra universal, o clássico, é vista como a máxima expressão literária, a referência da qual não se pode escapar. É o livro que se considera que qualquer indivíduo de qualquer lugar ou época deve ler, pois a experiência estética fornecida por ele transcende toda contextualização. Diante disso, os termos objetivos da classificação não possuem grande relevância. Assim, é muito pouco ou mesmo nada o que se diz sobre que elementos formam essa universalidade, ou mesmo acerca da diferença do que é universal para o que não é. As diversas denominações que designam

classificações literárias também se tornam problemas sem importância no momento em que a obra ascende à condição de universal, posto que aí é mais forte o seu poder de falar a um público muito além do circunscrito a esses gêneros.

O uso do termo literatura universal é, portanto, um juízo de gosto. É a forma como nos referimos aos livros que apreciamos e queremos que sejam apreciados por todos, o que segue de forma estrita as concepções kantianas acerca desse tipo de juízo – que o filósofo associa invariavelmente ao estético e põe como principal questão o belo -, as quais destacam nele dois aspectos fundamentais, a subjetividade e a pretensão de universalidade:

Pois aquilo, a respeito de cuja complacência alguém é consciente de que ela é nele próprio independente de todo interesse, isso ele não pode ajuizar de outro modo, senão de que tenha de conter um fundamento da complacência para qualquer um. Pois, visto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que o julgante sente-se inteiramente livre com respeito à complacência que ele dedica ao objeto; assim, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência à qual, unicamente, seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo outro. Consequentemente, ele tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante. Ele falará pois, do belo como se a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico (...) conquanto ele somente estético e contenha simplesmente uma referência da representação do objeto ao pressupor a sua validade para qualquer um. Mas de conceitos essa universalidade tampouco pode surgir. Pois conceitos não oferecem nenhuma passagem ao sentimento de prazer ou desprazer (...). Consequentemente, se tem que atribuir ao juízo de gosto, com a consciência da separação nele de todo interesse, uma reivindicação de validade para qualquer um, sem universalidade fundada sobre objetos. Isto é, uma reivindicação de universalidade subjetiva tem que estar ligada a esse juízo. (KANT, 2012, p. 123)

O juízo de gosto advém de nosso julgamento pessoal, o qual, por não estar baseado em nenhum interesse particular, é considerado como tendo valor a todo indivíduo. No entanto, este não possui nenhum objeto ou conceito, ou seja, nenhum elemento externo que justifique

essa validade, sendo, portanto, algo a que apenas damos assentimento universal, porém sem comprová-lo objetivamente.

É o caso exatamente da literatura universal. Ela não pode ser justificada por fatores externos observáveis, no entanto, nós a fazemos aparecer a cada vez que encontramos um livro que nos agrada grandemente, pois queremos que a humanidade concorde conosco, o que nos leva ainda a tentar justificar nosso ponto de vista por meio de argumentações, mas essas não encontram amparo consistente em dados reais ou lógicos. Dentre outras coisas, isso explica porque a noção de clássico é trabalhada somente por meio de sua recepção.

No entanto, é ingênuo pensar que a utilização do termo é feita livremente e com igual peso por todo indivíduo. A própria discussão aqui ensejada só tem sentido porque o uso da expressão literatura universal possui sérias consequências para a constituição do lugar de cada obra dentro do que se convencionou chamar cânone literário, hierarquizando os textos segundo uma ordem de grandeza, cujos critérios, uma vez que não estão assentados em princípios objetivos e lógicos, são resultado do arbítrio de certos grupos e instituições.

O direito à universalização não é inerente a todo leitor. Na verdade, poucos são os que efetivamente podem fazê-lo, pois na maioria desses a ação de universalizar a obra não tem qualquer efetividade, não altera nada, pois não modifica a maneira como é observada. Somente alguns privilegiados têm autorização para realizar essa mudança, mais exatamente os altos integrantes do que foi denominado pelo filósofo estadunidense Arthur Danto como *Mundo da arte*.

O *Mundo da arte* está ligado à teoria da arte como instituição, a qual defende, segundo a filósofa Maria E. Reicher, que “um objeto x é uma obra de arte exatamente quando x é tratado como obra de arte no âmbito do mundo da arte” (Reicher, 2009, p.179), ou seja, a arte corresponde exatamente àquilo que o mundo da arte determina como tal.

Danto considera que o estatuto artístico de alguns objetos é dado pelos olhos de determinados sujeitos providos de uma iniciação artística. Assim, uma obra de arte é tão só definida quando vista dessa forma por pessoas habilitadas e à luz de teorias estéticas consagradas:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de que é diferente da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como

arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística. (DANTO, 2012, p. 331).

É na perspectiva histórica e teórica que a arte é instituída. A condição artística é conferida ao objeto não por conta de suas qualidades, e sim mediante uma certa tradição, que, uma vez usada por seus devidos representantes, os quais detêm autoridade sobre ela, permite discernir entre o que é artístico e o que não é, garantindo-lhe ou não a entrada no *mundo da arte*.

Se um grupo especializado tem o poder de converter qualquer coisa em arte, é de se esperar que também possa classificar as obras qualitativamente. As teorias que abordam as diversas produções não as observam do ponto de vista único do que é arte e do que não é. Elas estabelecem, segundo seus critérios, aquilo que é elevado e o que está aquém disso, daí surgindo classificações como belas-artes, clássicos, beletrismo ou literatura universal. Logo, embora todos possam usar livremente os termos, apenas os membros mais gabaritados podem verdadeiramente imprimir esses rótulos às obras.

Desse modo, pensar os valores literários é também sair das ideias puras e das reflexões estéticas para debruçar-se sobre os processos de construção das instituições que regulam, não de modo aberto e evidente, mas com grande efetividade e anuência de opressores e oprimidos, as instâncias literárias, determinando a posição de cada autor no panorama geral da literatura.

Em *A república mundial das letras*, Pascale Casanova deslinda os processos de constituição desse *Mundo* no âmbito literário. Para ela, o universo da literatura possui um dinamismo próprio, com suas normas e relações de poder independentemente instituídas, onde figura uma organização política centralizada e dominadora:

Sua geografia constitui-se a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital. Por fim, dotou-se de instâncias de consagração específicas, únicas autoridades legítimas em matéria de reconhecimento literário, e encarregadas de legislar literariamente (CASANOVA, 2002, p. 26)

O mundo literário é regido por leis rigorosas e opressoras, determinadas a partir de um centro, e que visam precipuamente à manutenção da hegemonia das potências literárias,

contrapondo-se às manifestações de localidades não centrais. Segundo Casanova, trata-se de uma realidade latente e constantemente escamoteada por um discurso que oculta essas desigualdades, favorecendo a perpetuação dessas relações:

Porém, esse imenso edifício, esse território percorrido muitas vezes e sempre ignorado, permaneceu invisível por repousar em uma ficção aceita por todos os protagonistas do jogo: a fábula de um universo encantado, reino da criação pura, melhor dos mundos onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universo literário. Foi até mesmo essa ficção, credo fundador proclamado no mundo inteiro, que ocultou até hoje a realidade das estruturas do universo literário. O espaço literário, centralizado, recusa-se a confessar sua situação de ‘intercâmbio desigual’, para usarmos os termos de Fernand Braudel, e da literatura declarada pura, livre e universal. Ora, as obras vindas de regiões menos dotadas literariamente também são as mais improváveis, as mais difíceis de impor; conseguem quase milagrosamente emergir e ser reconhecidas. Esse modelo de uma República Internacional das Letras opõe-se à representação pacificada do mundo, em toda parte designada como globalização. A história (assim como a economia) da literatura, tal como a entenderemos aqui, é, ao contrário, a história das rivalidades que têm a literatura como objeto de disputa e que fizeram – com recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios, movimentos literários – a literatura mundial. (CASANOVA, 2002, p. 26)

O mundo da literatura é um lugar de conflitos, de embates violentos cujas fundamentações não estão nas apreciações estéticas, mas nas relações de poder que os permeiam. A disputa literária tem como objeto a autoridade sobre o discurso artístico, a qual implica a livre manipulação das normas de centralidade e marginalização, sendo na verdade pura e simplesmente uma luta pelo poder.

Casanova traça um inventário das instituições que formam a *República das Letras*, evidenciando seu processo de desprendimento frente à grande política e a instituição de seus paradigmas culturais, geográficos e econômicos particulares. A capital da *República* é Paris, a “cidade-literatura” (p. 40), falsamente desnacionalizada, de onde emanam os princípios reguladores das mais elevadas expressões literárias, e cujo reconhecimento se dá não só pelos ocupantes do centro, mas também pelos membros das regiões periféricas, que veem nela um

oásis de consumação de suas ambições estéticas, sem atentar para as nuances históricas e políticas que subjazem essa representação.

Nesse mundo de embates tão intensos, os conceitos aparecem como instrumentos de dominação, e dentre estes, o mais amplamente difundido é o de universalidade, que, para a autora,

É uma das invenções mais diabólicas do centro: em nome de uma negação da estrutura antagonista e hierárquica do mundo, sob o pretexto de igualdade de todos em literatura, os detentores do monopólio do universal convocam a humanidade inteira a se dobrar à sua lei. O universal é o que declaram adquirido e acessível a todos, contanto que se pareça com eles. (p. 194)

A análise de Casanova tem o grande mérito de desnudar a verdadeira forma como se constitui e se utiliza o discurso da universalidade. Uma vez tomado pela *República das Letras*, ele assume um papel preponderante na propagação dos valores estéticos dos centros literários, pois o vazio objetivo do conceito é preenchido com as normas de identificação com a literatura do centro, fazendo com que a margem aceite passivamente tais ditames, transformando esses princípios estéticos locais em regra geral literária. Com isso, o *status quo* permanece immanentemente mantido.

A prova da eficácia de tais procedimentos pode ser observada, por exemplo, nas investigações em torno do regionalismo, como as de Batista e Coutinho, que em nenhum momento contestam a ideia de universalidade; ao contrário, esforçam-se por conciliá-la as suas proposições acerca do regional.

Dentro dessas condições, a resistência se deve justamente a alguns autores de nações periféricas, a quem cabe a tarefa de identificação dos problemas:

O caráter irremediável e a violência da ruptura entre o mundo literário legítimo e seus subúrbios só são perceptíveis para os escritores das periferias que, tendo de lutar muito concretamente para ‘encontrar a porta de entrada’, como diz Octavio Paz, e para ser reconhecidos pelo (ou pelos) centro (s) são mais lúcidos a respeito da natureza e da forma das relações de força literárias. (CASANOVA, 21002, p. 64)

E, paralelamente, de tentativas de ruptura:

A partir do final do século XVIII, época da maior hegemonia francesa, surgiram, nas regiões mais desprovidas do espaço literário, formas radicais de contestação da ordem literária do mundo que moldaram e modificaram duravelmente a estrutura do espaço mundial, ou seja, as próprias formas da literatura. (p. 64)

Casanova afirma que é preciso criar um modelo literário realmente universal, que leve em conta as diversas peculiaridades e a literatura produzida sob elas. Para tanto, é preciso que os traços delineadores de uma cultura do centro sejam revelados, a fim de que essas estruturas sejam desmontadas e se dê lugar também aos escritores excêntricos, cujo projeto estético não está comprometido com as temáticas e formas centrais. As obras literárias, ao final, têm sua origem em alguma historicidade e condições específicas, e querer negá-la em nome de um único referencial é retirar da literatura características fundamentais, como a pluralidade e o constante espírito de renovação. Assim, procurar a universalidade é mergulhar em sua subjetividade: “só compreendendo o extremo particularismo de um projeto literário é possível ter acesso ao verdadeiro princípio de sua universalidade” (p. 424)

As posições adotadas por ela rumam num sentido contrário ao consagrado cânone literário universal, pois assinalam que a universalidade evocada sobre essas obras é resultado de diversos preconceitos cometidos pelos críticos, que as interpretam como não tendo qualquer viés histórico ou contextual. Nesse momento, Casanova insere na pesquisa sociológica um questionamento que é também estético, pois, ainda que pensemos o cânone como fruto de um jogo de forças e interesses, a pergunta por sua validade ou legitimidade continua sendo alvo de uma investigação que transcende as discussões de cunho estritamente social. Afirmar, como tendem as investigações que levam em conta as especificidades de cada cultura, que o universal pode surgir do local por meio do intenso questionamento de certas realidades sociais é de novo remeter a universalidade ao tema, hipótese que já se mostrou pouco efetiva. Logo, não é na pesquisa social que encontramos a última palavra no que diz respeito ao porquê de termos invariavelmente uma literatura canônica – a própria Casanova, ao longo de seu texto, elaborou uma – e se há algum aspecto racional que legitime seus integrantes.

Em o *Cânone ocidental*, o crítico literário Harold Bloom defende a primazia do estético sobre as preferências literárias. Em uma defesa bastante persuasiva do cânone, ele argumenta inicialmente que este é de todo modo necessário, pois “quem lê tem de escolher,

pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso” (BLOOM, 2010, p. 27). A escolha de livros é inevitável, e é ela que constitui e forma os cânones.

Bloom não ignora os reclames das teorias multiculturalistas que apontam para o caráter ideológico dos modelos literários, e traz para o seu texto esses posicionamentos:

Os que se opõem ao Cânone insistem em que sempre há uma ideologia envolvida na formação de um cânone; na verdade, vão ainda mais longe e falam de uma ideologia *de* formação do cânone, sugerindo que estabelecer (ou perpetuar) um cânone é um ato ideológico *em si*. (p. 36)

No entanto, ele nega que esses aspectos sejam preponderantes e se sobreponham ao estético. Ainda que haja elementos sociais e históricos envolvidos na escolha das grandes obras, não reside aí o motivo de sua perenidade, sendo esta resultado de seu potencial literário:

O movimento de dentro da tradição não pode ser ideológico nem colocar-se a serviço de quaisquer objetivos sociais, por mais moralmente admiráveis que sejam. A gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante. (BLOOM, 2010, p. 44).

Seguindo essa linha, Bloom desconsidera qualquer tipo de influência ideológica nas suas escolhas como crítico, alegando que,

O *esprit de corps* do profissionalismo, tão curiosamente caro a muitos sumo sacerdotes dos anticanonizadores, não me interessa de modo algum, e eu repudiaria qualquer ‘continuidade histórica ininterrupta’ com o mundo acadêmico ocidental. Desejo e afirmo uma continuidade com um punhado de críticos de antes deste século e outro punhado das três últimas gerações. Quanto a uma ‘qualificação especial’, a minha, ao contrário do que diz Gramsci, é puramente pessoal. Mesmo que o ‘grupo social dominante’ fosse identificado com a Yale Corporation, ou os tutores da Universidade de Nova York, ou as universidades americanas em geral, não consigo localizar

nenhuma ligação interna entre qualquer grupo social e as formas específicas como passei a vida lendo, lembrando, julgando e interpretando o que antes chamávamos de ‘literatura de imaginação’. Para descobrir críticos a serviço de uma ideologia social, só temos de olhar os que desejam desmistificar ou abrir o Cânone, ou seus adversários que caíram na armadilha de tornar-se aquilo que viam. Mas nenhum desses grupos é realmente *literário*. (p. 36/37)

Bloom considera que o cânone é resultado de conflitos, mas não de ordem social. Ele surge do embate entre diversas opiniões e críticas, da batalha entre os próprios textos. Na sua visão, “os grandes inimigos dos padrões estéticos e cognitivos são pretensos defensores que matraqueiam para nós sobre valores morais e políticos na literatura” (p. 59), mas isso não tem nada a ver com literatura. A literatura não tem fundo moral, senão acidentalmente. As obras que compõem o cânone ali estão por revelarem uma determinada verdade artística, e não de outra ordem.

Ademais, Bloom afirma que “todos os cânones, incluindo nossos atuais contracânones da moda, são elitistas, e como nenhum cânone secular jamais se fecha, o que hoje se aclama como ‘abrir o cânone’ é uma operação estritamente redundante” (p. 55). Mesmo aqueles que tentam construir uma literatura descentrada acabam por elitizá-la, pois precisam fazer escolhas, ao passo que até no mais reservado dos cânones existe uma abertura para o novo, que se ratifica, obviamente – e aí Bloom parece estar de acordo com Casanova – não sem conflito, porém cujos louros da vitória cabem inevitavelmente aos seus atributos estéticos.

O cânone é um acontecimento inevitável e legítimo na literatura. Sua elaboração assenta na necessidade permanente de distinguir, no imenso universo das obras literárias, aquelas que preferencialmente devem ser lidas, e isto pouco ou nada tem a ver com as ideologizações traçadas em torno delas. O grande problema, e esse é o ponto que afeta a apologia canônica, consiste em passar de um juízo preponderantemente de gosto “essa é uma grande obra literária” para uma conceituação pretensamente pautada em dados objetivos “isto é literatura universal”. Os textos mais admirados, ressalta Bloom, são os que apresentam em alto nível qualidades extremamente apreciáveis em literatura – originalidade, figuração, poeticidade e outras – porém não há nada que garanta previamente no texto a presença desses elementos, nem que indique a melhor medida de sua aparição. Que exista essa confusão entre um juízo estético e um conceito objetivo, é muito provavelmente resultado de interesses

culturais hegemônicos, mas que não chegam a invalidar o trabalho de construção e de seleção de preferências literárias.

O grande prejuízo de pensar a literatura em termos de regionalismo e universalismo está justamente em limitar suas possibilidades de leitura. Vista como regional, uma obra nunca será vista além de seu contexto; quando tomada por universal, deixam-se de perceber subjetividades que podem enriquecer sua abordagem. De uma forma ou de outra, a atividade do leitor e, em especial, do crítico, sai comprometida. Somente uma leitura desprovida desses paradigmas pode revelar interpretações autênticas acerca de uma obra, pois permite ao leitor estar diante daquilo que de fato ela tem a oferecer.

Parafraseando Oscar Wilde (2001), que afirma não existirem livros morais ou imorais, é possível dizer que não há livros regionais nem universais. Eles são apenas bem ou mal escritos. Pelo lado da crítica, cabe a tarefa de ressaltar as boas ou más qualidades neles percebidas, ou ainda – e essa é uma outra face dos estudos em literatura – mapeá-los de modo a captar a natureza íntima dos diversos projetos literários, a fim de traçar o panorama geral dessa manifestação artística, porém sem nunca confiná-los a esses dois conceitos – salvo nos casos em que há uma evidente intenção exótica -, cujo caráter é costumeiramente ideologizante. Com isso, a literatura pode ser observada em suas diversas aberturas, revelando a multiplicidade de suas experiências.

1.4 Os romancistas excêntricos

Gênero dos mais difundidos e praticados na contemporaneidade, o romance é um acontecimento literário até certo ponto recente, cuja consolidação ocorreu somente em meados da era moderna.

Em *A ascensão do romance* (2010), o crítico estadunidense Ian Watt promove um dos mais incisivos e esclarecedores estudos sobre o tema, expondo os processos de constituição do romance a partir das condições estéticas, culturais e materiais que permitiram essa formação.

Para Watt, o romance, nos moldes gerais em que o conhecemos, teve origem na Inglaterra do século XVIII, e deveu sua popularização a um conjunto de fatores sociais e econômicos, em especial ao aumento do número de integrantes de uma classe social

intermediária que, por força de suas condições financeiras, acabou se tornando o grande público leitor dessas obras:

Esses leitores menos endinheirados não podiam adquirir as epopeias francesas, geralmente editadas em fólhos muito caros. Mas – significativamente – os romances custavam um preço médio. (...) apesar de módico em comparação com obras maiores, o preço do romance só estava ao alcance dos mais abastados: *Tom Jones*, por exemplo, custava mais do que um trabalhador ganhava em média por semana. Com certeza o público leitor de romances não pertencia à camada mais representativa da sociedade – ao contrário, por exemplo, do que ocorreu com as plateias do teatro elisabetano. (WATT, 2010, p. 44)

A alta literatura era impressa em livros caros, de difícil acesso, enquanto que romances não eram tão baratos a ponto de permitirem o acesso de todos a sua leitura. Assim, o romance se solidificou como literatura da classe média, que, no início, não era tão numerosa, mas foi ganhando, com o desenrolar dos acontecimentos econômicos, cada vez mais membros, até que ela pôde ser colocada “como um todo numa posição predominante” (p. 50).

Outro aspecto social importante foi o surgimento da figura do livreiro, o comerciante responsável pela venda e circulação de livros. Watt considera que este pouco fez para que o romance viesse a lume. No entanto, percebe em sua atuação a causa indireta de algumas significativas mudanças de natureza estética:

Se os livreiros pouco ou nada fizeram para promover o surgimento do romance, há alguns indícios de que, ao retirar a literatura da tutela dos mecenas e colocá-las sob o controle das leis de mercado, eles indiretamente contribuíram para o desenvolvimento de uma das inovações técnicas características da nova forma (WATT, 2010, p. 59)

A literatura sob os moldes do mecenato cultuava os valores clássicos, enquanto que os livreiros, buscando expandir seus mercados, queriam tornar a literatura mais acessível ao grande público, o qual não era iniciado nos pressupostos estéticos da arte elevada. Assim, de um certo modo, os livreiros acabaram fomentando uma produção literária produzida através de outros parâmetros, que serviram para determinar as qualidades do romance.

Num plano epistêmico, Watt vê como condições favoráveis as posições filosóficas de Descartes, com sua filosofia eminentemente individualista, centrada num sujeito que deve por si próprio chegar a suas verdades, e dos empiristas ingleses, que privilegiavam a observação cuidadosa dos fenômenos da realidade para a obtenção do conhecimento, deixando de lado sobretudo as especulações metafísicas. Para o crítico, essas visões se alinharam em grande medida com as propostas inaugurais dos primeiros romancistas: “O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então” (p. 19), que se opuseram significativamente aos ideais da literatura clássica, fundados na ideia de universais e na concepção platônica segundo a qual “as Formas ou Ideias eram as realidades definitivas por trás dos objetos concretos” (p.22), de que resultava uma representação de personagens e coisas de forma vaga, a fim de ressaltar neles os aspectos generalizantes, omitindo as singularidades.

Com somatório desses eventos, o romance se delineia a partir de uma característica fundamental, o realismo, que se manifesta por meio da utilização de diversos recursos dentro das narrativas: o emprego de nomes completos e de uso comum em sua época, a inserção da trama em uma perspectiva temporal e histórica, a utilização de lugares bem definidos e descritos; todos esses elementos reunidos para dar ao romance a qualidade de literatura pautada no concreto e na cotidianidade, buscando retratar a vida tal como se apresenta às pessoas em seu dia a dia.

Um traço bastante relevante do gênero acaba sendo o seu localismo. O romance não se constrói por meio da expressão de elementos gerais e abrangentes, mas de uma intensa exploração de certos dados particulares. A própria elaboração do enredo, assinala Watt, não tem mais uma configuração genérica, seguindo parâmetros bastante diferenciados, afirmando com isso “a primazia da experiência individual no romance” (p. 15), sem se preocupar com a definição de normas gerais. Desse modo, o romance pode ser visto como a literatura antiuniversal por excelência, uma vez que se apresenta de forma deliberadamente oposta às noções generalizantes e defende o estudo dos acontecimentos particulares, além de guardar em seus princípios de formação as marcas indistintas de uma individualidade ressaltada intensamente.

Numa outra perspectiva, embora não necessariamente destoante, o crítico húngaro Georg Lukács propõe uma abordagem do romance que está bastante alinhada com a tradição literária, colocando-o como uma ressonância de gêneros anteriores.

Para Lukács, o romance surge como uma continuidade da narrativa épica, realizando o papel que esta desempenhava anteriormente, porém modificado pelas demandas históricas ascendentes:

Epopéia e romance, ambas objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática. (LUKÁCS, 2000, p. 55).

O romance difere da epopeia pelo mundo que retrata. Neste, não há mais uma unidade harmoniosa em que tudo se encontra organizado, e o sentido da existência não se dá de forma evidente, o que leva a uma desestruturação das formas organizadas e comuns dos destinos humanos, fazendo com que cada indivíduo procure por si os valores que o orientam. É algo bastante diverso da Epopeia, na qual o herói,

Nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, para a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se com interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. A onipotência da ética, que põe cada alma como única e incomparável, permanece alheia e afastada desse mundo. (p. 67)

Assim, a verdade do romance está em apontar para um mundo de valores fragmentados, desvelando a condição do indivíduo perante esse estado de coisas:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autorreconhecimento. (p. 82).

Com isso, o romance se constitui, para Lukács, na narrativa de um herói que parte em busca de um sentido para si e sua existência; ele é “a epopeia do mundo abandonado por Deus” (p. 89) em que os paradigmas mitológicos e religiosos não são mais seguros. Desse modo, a narrativa romanesca deve retratar, sobretudo, a jornada pessoal do indivíduo à procura de si numa exterioridade desorientada, o que, em certo sentido, vai ao encontro da individualidade característica apontada por Watt, porém com um significado muito mais metafísico.

Nas narrativas excêntricas, o fato destas serem realizadas à margem da centralidade faz com que necessariamente se voltem para questões menos etéreas e generalizantes, compondo tramas que tratam de indivíduos específicos e de suas vivências num mundo dessacralizado e regido por uma ordem difusa, que não é mais a instituída pela divindade e pelo destino. No âmbito da literatura romanesca amazonense, essas características também aparecem, porém acrescidas das particularidades próprias de sua produção.

A ficção dos autores amazonenses, ou dos que escreveram sob uma estética similar à dos escritores da região, qualquer que seja a sua abordagem, pode ser vista como herdeira das características apontadas tanto por Watt quanto por Lukács como pertencentes ao quadro dos elementos essenciais do romance, inserindo-se plenamente numa tradição romanesca.

Desde suas primeiras elaborações, os romancistas locais voltaram-se para uma observação arguta da realidade que os circunda, criando representações ora lineares – e esses são os que fizeram uma prosa que se aproxima de uma categorização regionalista – ora complexas, ao passo que constituíam a imagem de um indivíduo com caracteres épicos, num embate recorrente contra as adversidades do meio, buscando ordenar um mundo fragmentado e desiludido, onde as esperanças humanistas, e mesmo teológicas, se diluíam nos rigores da existência em um ambiente inóspito, marcado por conflitos contra a natureza e o próprio homem.

Entretanto, apesar da obediência aos modelos originais de romance, os prosadores do Amazonas, salvo algumas exceções, foram relegados ao limbo literário e amontoados sob o conceito de regionalismo, que não os distingue uns dos outros, tampouco suas qualidades. A complexidade de sua produção foi obliterada em nome de uma classificação eminentemente discriminatória, e que os põe em segundo plano por força de decisões arbitrárias e hegemônicas. Os romancistas do Amazonas não são do centro, porque não estão no centro.

Contraditoriamente, isso se agrava ainda mais por conta de sua fidelidade às linhas fundamentais do romance. Como realistas que são, falam do lugar em que coletaram suas experiências, que também não é centro, e cujos temas fogem em parte aos problemas que ocupam as mentes dos que estão no centro. Desse modo, eles são necessariamente romancistas excêntricos.

Não se trata aqui de reclamar um lugar para esses autores no templo dos grandes escritores nacionais. Esta é uma discussão que cabe a outro tipo de crítica. O que se questiona é a invisibilidade que é dada para as obras por eles produzidas, a sua exclusão injustificada do quadro da historiografia literária nacional, como se o estudo das narrativas nada tivesse a acrescentar à compreensão das manifestações literárias no país, ou que isso se desse apenas na forma de análises sobre a regionalidade.

Nesse quadro de categorizações inconsistentes, uma das consequências é a disparidade entre as obras que possuem ou não essa visibilidade. Muitas delas, por estarem vinculadas a autores do centro, quaisquer que sejam seus atributos estéticos ou temáticos, estão presentes nos estudos literários nacionais, enquanto outras, por serem produzidas por excêntricos, embora com similar relevância dentro das problemáticas levantadas por alguns escritores centrais, são ignoradas. Ora, para quem procura analisar e descrever os processos literários no país com alguma objetividade e solidez, ignorar dados significativos como essas obras, que adicionam olhares expressivos sobre questões de grande repercussão literária e em outros campos do conhecimento, é, no mínimo, do ponto de vista epistêmico, constrangedor.

Um dos exemplos dessa disparidade é o romance *Simá* (2011), escrito por Lourenço da Silva Araújo Amazonas, e considerado, por sua elaboração e ambientação, o primeiro romance amazônico.

O romance conta a história da personagem-título, fruto de uma relação não consentida entre sua mãe e Régis, figura ícone do colonizador oportunista. Acompanhando sua trajetória, surgem diversos temas bastante caros à compreensão dos processos de formação da sociedade brasileira: a violência da ocupação europeia, a miscigenação entre brancos e índios, o acultramento dos povos autóctones e a condição triplamente inferiorizada da mulher indígena e objeto da colonização.

É inevitável traçar um paralelo entre a obra de Amazonas e *Iracema*, de José de Alencar, uma vez que ambas as narrativas, além de terem vindo a público com uma pequena diferença temporal – as obras foram lançadas em 1857 e 1865, respectivamente - trazem

elementos semelhantes, com personagens femininas na função de protagonistas e o mesmo repertório de temas. No entanto, essas obras seguiram trajetórias bem distintas.

Enquanto *Simá* permaneceu encoberto pelo pano do regionalismo, o romance de José de Alencar foi recebido como transcendente a essa classificação, por tratar-se de um texto de fundação nacional, um caminho incontornável para a interpretação literária do povo que aqui vive, o que o elevou à condição de partícipe da centralidade da literatura brasileira.

É possível ponderar, tomando por base a argumentação exposta acima de Harold Bloom, que a razão pela qual Alencar ascendeu e Amazonas não é puramente estética, e se dá em vista das elevadas qualidades artísticas de *Iracema*, em detrimento de *Simá*. Contudo, historicamente, isso não se confirma. Mesmo quando a estética à qual Alencar é filiado deixou de ser apreciada, e, por conseguinte, sua obra, a ponto dessa não ser vista como canônica – como o são, por exemplo, as de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos – ela continuou central, exatamente por ser entendida como uma expressão romanesca altamente significativa quanto ao processo de formação dos habitantes do país.

Mas há ainda outro ponto a ser analisado nessa disparidade, e que merece especial atenção. Para tanto, observemos a descrição da personagem principal no romance de Amazonas:

Assomou fora do tijupá da igarité uma bela menina mameluca, de idade de nove anos, vestida de ponto em branco, trazendo na cabeça preso a uma capela de flores brancas um véu da mesma cor: do que pouco custa concluir, que vinha fazer sua primeira comunhão (...) a menina encaminhou-se para o missionário a beijar-lhe a mão, ao que ele correspondeu beijando-a na testa, após o que tomou-a em seus braços para depô-la em terra. Era tocante na verdade o contato daquelas duas coroas: uma, que importava o cilício de cabelos brancos, e tão luzentes, que se diriam de prata na cabeça do velho sacerdote, com a qual coroava o tempo a vítima que preparava ao sacerdócio da morte, outra, de flores brancas na cabeça da menina, com que a vida enfeitava a vítima, que destinava às suas decepções (AMAZONAS, 2011, p. 47/48)

E, agora, nas páginas escritas por Alencar:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara.

O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

Um dia, ao pino do Sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste. (ALENCAR, 2012, p. 99/100)

Se analisarmos os fragmentos, bem como toda a forma de construção das narrativas das quais eles servem de exemplo, constatamos que *Simá* está muito mais próximo daquilo que Watt e Lukács asseveram como sendo os traços próprios do romance. A história contada por Amazonas é visceralmente mais realista, e vai a fundo na abordagem das questões relativas àquela sociedade e seu momento histórico. A violência do homem branco contra os índios, a exploração sexual da mulher, a frouxidão moral de alguns indígenas, que prejudicavam os seus em nome de vantagens individuais, as revoltas, o embate com a natureza e os processos políticos que circundavam esses acontecimentos: nada escapa ao olhar do narrador. Tudo isso de acordo com os princípios formais evidenciados por Watt, com marcações de datas e acontecimentos bem definidos e o uso de nomes menos genéricos e próximos daqueles usados comumente.

Já em Alencar, o que se tem é uma expressão mitológico-poética que busca conceber uma narrativa exemplar em torno da miscigenação de raças e formação do povo brasileiro, numa versão que harmoniza os aspectos conflitantes, com amplo favorecimento dos valores

da cultura europeia, transformando o mundo novamente num todo organizado com seu sentido pré-figurado, e, de todo modo, distanciando-se do real.

O que resulta daí é um importante paradoxo, que confirma as antinomias que regem a centralidade literária: o regionalista *Simá* é muito mais fiel aos princípios gerais que regem a constituição do romance, ele é mais universalmente romanesco, uma vez que segue fielmente as características pelas quais o gênero se firmou e generalizou, enquanto *Iracema* permanece ligado a um estilo mais distante das raízes fundamentais da ficção romanesca.

Um último defensor da centralidade literária ainda pode insistir que a prosa de Alencar, numa comparação estrita, é superior à de Amazonas, e que seu estilo está plenamente de acordo com os paradigmas do romantismo, movimento no qual se insere. Mas a pretensa superioridade literária do escritor radicado no Rio de Janeiro só se efetiva mediante um modelo literário que não é o do romance, pois, dentro desta perspectiva, o cuidado poético é bem menos significativo. A rigor, Alencar também poderia ser visto como esteticamente maior que Dostoievski ou Kafka, dois autores cuja escrita se afasta sobremaneira do lírico e da poeticidade, mas, devido à recusa do romance a uma linguagem estetizada, ambos estão em perfeita consonância com seus valores, enquanto obras como *Iracema* são tomadas como menos adequadas.

Quanto ao romantismo, isso só reforça a ideia de que para pertencer às altas esferas literárias é preciso, dentre outras coisas, condicionar-se aos seus preceitos, ainda que estes atentem contra as regras gerais do gênero em que se produz, ou seja, é preciso aderir a uma localidade dominante. Além disso, é um argumento que poderia explicar a inserção da obra de José de Alencar, mas não justifica a invisibilidade à qual Lourenço Amazonas foi relegado. Esta continua sendo uma grande incongruência, e que se explica somente a partir do projeto de uma centralização literária que busca a todo custo preservar o *status* daqueles que a ela pertencem.

Os romancistas do Amazonas, por seu confinamento histórico, geográfico e literário, figuram immanentemente na condição de excentricidade. Para romper com isso, não basta que tomem parte em discussões temáticas e artísticas das culturas dominantes. A menos que se dispam suficientemente, não apenas em termos estéticos – e talvez esse não seja o ponto mais importante –, mas também sociais, políticos e mesmo existenciais, dos elementos que os ligam à região, não terão direito ao campo de visibilidade literária, sendo encobertos pela visão do regionalismo, que nada mais é nesse nível que um mecanismo de exclusão e de proteção dos valores culturais de um grupo hegemônico.

Por conseguinte, o regionalismo não pode ser entendido em seu uso senão pelo conteúdo ideológico. E, por ser uma das produções mais afetadas pelos mecanismos de centralização, o romance amazonense acaba se tornando um campo profícuo de análise desses procedimentos, oferecendo as evidências que denunciam sua artificialidade, abrindo caminho para a desmistificação. É uma das literaturas em que a tensão entre as noções de universal e regional se revela de modo bastante visível, o que a torna um componente especial na investigação acerca desses paradigmas.

Mais que isso: ao desvelar as contradições dos conceitos vigentes, o estudo dos romancistas do Amazonas aponta para um outro meio de entendimento dos aspectos gerais e particulares do romance, que, à margem do universalismo e do regionalismo, oferece formas mais significativas de se pensar o diálogo que envolve esses dois planos da narrativa.

Mas existe de fato um romance amazonense? É possível observar a produção desses autores de forma minimamente homogênea e uniforme? E, em caso afirmativo, que pontos permitem essa unidade?

O crítico literário Antônio Cândido considera que é aceitável falar em um sistema literário quando existem denominadores comuns, que são,

Além das características internas (língua, temas, imagens) certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CÂNDIDO, 2012, p. 25)

Quando o sistema recebe a contribuição da atividade de certo grupo de escritores, Cândido afirma que surge a “continuidade literária” (p. 25), necessária à constituição do

caminho que permite formar uma tradição, que define e impõe determinados padrões a serem seguidos.

Apesar das dificuldades em fixar um público mais amplo e de construir uma linha de continuidade histórica, os romancistas do Amazonas, no âmbito mais estrito de suas obras, estão ligados por uma série de problemáticas e temas comuns, além de adotarem o realismo quase como estilo único, traçando um percurso que permite analisá-los sob um prisma de unidade.

Esses elementos recorrentes formam uma determinada estética que atua de forma relevante sobre qualquer obra realizada no Amazonas. Mesmo os autores mais desenraizados, como Hatoum e Souza, não deixam de dialogar com ela. A floresta, a cultura, o homem do Norte são pontos que as obras desses autores não conseguem omitir. Por mais que o *Relato* queira falar sobre um indivíduo fragmentado em busca de sentido num mundo que já não mais o permite, ou que a narrativa de *Galvez* remonte aos imbricados processos políticos nacionais que incidiram sobre a região, a força dos temas próprios da literatura amazonense não permite que as narrativas sejam conduzidas sem antes lhes dar a devida atenção.

Uma das consequências que evidenciam essa ligação é a classificação de regionalista que lhes é atribuída e facilmente aceita. É justamente por tratar de questões recorrentes que se torna bastante simples esconder a complexidade dos romancistas por meio de um rótulo discriminatório, numa categorização que, à primeira vista, parece adequada, e que apenas mediante um certo esforço interpretativo pode ser desfeita. De todo modo, ela ajuda a confirmar a ideia de unidade estabelecida entre esses autores, o que permite que usemos, ainda que com ressalvas, a expressão “romance amazonense”, a qual aparecerá aqui, juntamente com outras, para referir-se à produção de autores vinculados à região.

Nos termos em que aparece, o romance amazonense concretiza uma tradição singular, dotada de caracteres específicos. Mas isso não é algo que lhe pertence exclusivamente, nem privilégio das literaturas ditas regionais. Em todo lugar onde haja uma tradição, existe também essa dimensão subjetiva, que, aliada à outra, mais geral, determina o romance. Desse modo, praticamente nenhuma obra escapa a essa bidimensionalidade. No caso amazonense, a diferença está em que sua subjetividade parece aflorar de modo mais bem delineado e distinto.

Assim, para depois do discurso evasivo do regionalismo e universalismo em literatura, existe uma possibilidade de compreensão das obras romanescas que considera as experiências subjetivadoras e universalizantes que estas evocam, e que tanto influenciam na

sua constituição. Dentro dessa perspectiva de estudo, as narrativas amazônicas despontam como um objeto particularmente atrativo, posto estarem nelas encerradas diversas das questões relativas a essa visão, a começar pelos seus aspectos intrínsecos, que formam uma subjetividade altamente reveladora das sociedades por elas representadas.

CAPÍTULO 2

2. ROMANCE E SUBJETIVIDADE

2.1 A *mimese* nos processos de constituição de uma narratividade subjetiva.

Um dos mais importantes constituintes da obra literária, a *mimese* foi uma das primeiras características distintivas a serem identificadas na manifestação artística. Contudo, seu caminho inicial não foi dos mais promissores.

É notória a objeção de Platão em *A República* (2004) quanto ao procedimento mimético, e que orienta, de algum modo, toda a reflexão seguinte sobre arte. Sua crítica tem um especial efeito sobre a literatura, já que direciona as mais vorazes de suas objeções aos poetas imitadores, que não praticam seu ofício com seriedade.

Os argumentos contrários a eles são de duas ordens, uma moral e a outra metafísica, e ambas se amparam na imitação. Esta, afirma o filósofo, não é exclusiva da atividade estética, porém nela ganha aspectos peculiares e perniciosos.

No âmbito da moralidade, Platão observa que o poeta é acima de tudo um imitador, cujas atuações são determinadas pela pluralidade dessas imitações. Para quem pretende construir um universo estável de verdades fixas e imutáveis, que é o propósito explicitado em *A República*, trata-se de comportamento condenável, uma vez que exerce uma influência altamente perigosa sobre os indivíduos, pois estes, ao verem um só fazer a imitação de muitos, sentem-se tentados a agir da mesma forma, o que acaba impedindo-os de exercerem a função para a qual foram destinados, já que não podem trabalhar competentemente em mais de um ofício, como no caso dos guardiões:

Consequentemente, se nos ativermos ao nosso primeiro princípio, de que os nossos guardiões, eximidos de quaisquer outros ofícios, devem se dedicar a defender a independência da cidade e desprezar o que estiver fora disso, é necessário que não façam nem imitem outras coisas, se imitarem, que imitem as virtudes que lhes convém adquirir desde a infância: a coragem, a sensatez, a pureza, a liberalidade e as outras virtudes da mesma espécie. Porém, não devem imitar a baixeza nem ser capazes de imitá-la, igualmente a nenhum dos outros vícios, pelo perigo de que, a partir da imitação, usufruam o prazer da liberdade. Tu não percebeste que quando se cultiva a imitação desde a

infância, ela se transforma em hábito e natureza para o corpo, a voz e a mente? (PLATÃO, 2004, p. 87)

Aqui, vemos ainda outro ponto importante da advertência platônica. Na sua visão, os poetas não ensinam apenas a pluralidade, mas também valores altamente depreciáveis, posto que imitam igualmente dos homens a superioridade e a baixeza. Desse modo, eles não só não ajudam a construir uma identidade imóvel, como também disseminam valores prejudiciais ao povo.

A presença do poeta na cidade idealizada por Platão é insustentável. Logo, este não hesita em tomá-lo como incompatível com a República, o que evidencia em seu texto, num dos momentos mais incisivos e execradores da arte na história da filosofia:

Assim, pois, se um homem perito na arte de tudo imitar viesse à nossa cidade para exibir-se com os seus poemas, nós o saudaríamos como a um ser sagrado, extraordinário, agradável; porém, lhe diríamos que não existe homem como ele na nossa cidade e que não pode existir; em seguida mandá-lo-íamos para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra na cabeça e o termos coroadado com fitas. Por nossa conta, visando à utilidade, recorreremos ao poeta e ao narrador mais austero e menos agradável, que imitará para nós o tom do homem honrado e obedecerá, na sua linguagem, às regras que estabelecemos logo de início, quando empreendíamos a educação dos nossos guerreiros. (PLATÃO, 2004, p. 90)

Resta ainda destituir a arte no plano da Filosofia Primeira. É o que o filósofo faz, de acordo com suas posições acerca do mundo sensível e inteligível, no livro X, quando aponta um problema na natureza da obra artística, que se encontra no terceiro grau da verdade, posto ser ela uma cópia do mundo físico, o qual, por sua vez, já é a imitação de um outro mundo verdadeiro. Com isso, prender-se à arte é afastar-se imensamente da essência do universo.

E não é só isso. Mais do que imitar o real, o artista tende a desprender-se dele, superando-o. Por conseguinte, sua obra adquire uma independência perante aquilo que está representando, o que finda por desligá-la completamente do caminho para o verdadeiro conhecimento das coisas:

Sendo assim, a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra. Diremos, por exemplo, que o pintor nos representará um sapateiro, um carpinteiro ou qualquer outro artesão, sem ter o mínimo conhecimento do seu ofício. Contudo, se for bom pintor, tendo representado um carpinteiro e mostrando-o de longe, enganará as crianças e os homens tolos, porque terá dado à sua pintura a aparência de um carpinteiro autêntico. (PLATÃO, 2004, p. 325)

Na censura de Platão, está implícito um elogio à arte por meio do reconhecimento de seu poder autônomo e de sua capacidade de conduzir o homem, através de seu encantamento, para um mundo próprio, substitutivo do real, o que comprova o vigor da atividade artística, como observou o professor Fernando Muniz:

Uma posição que faça mais justiça a Platão e sua visão da arte deve reconhecer que ele não deixou de perceber a força do fenômeno estético, as emoções que ela desencadeia, o prazer intenso que ela fornece. Platão entendeu perfeitamente que esse prazer disputa com a razão a função de medida para a vida (MUNIZ, 2010, p. 37)

Entretanto, no pensar do filósofo, era uma fuga perigosa à humanidade.

Diferente de Platão era a posição de Aristóteles. Sua aceção rumava para um caminho que escapava às depreciações de seu mestre acerca da atividade artística, embora também tivesse como ponto de partida para o estudo da arte a reflexão sobre a *mimese*. Contudo, não reserva a ela nenhum caráter nocivo, afirmando que a imitação constitui-se em algo próprio e distintivo do ser humano “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 2012, p. 35).

Assim, o pensamento aristotélico situava a imitação numa das operações fundamentais do homem, num processo que poderia se manifestar em diversas das suas ações, dentre elas, a arte. Nesse ponto, é bom lembrar a distinção que perseverava no mundo grego entre *poiesis* e *tékhnē*, na qual o segundo termo reunia objetos que hoje são tidos como artísticos, como a pintura, mas que à época eram vistos apenas como um saber fazer, uma técnica e não um exercício criativo, de modo que estes eram iguados a atividades como

agricultura e medicina. Desse modo, o trabalho do filósofo, no que diz respeito à estética, não abrangia essas outras artes, voltando-se somente para o que ele considerava ser o produto de uma certa inventividade, a qual ele via no gênero poético.

Na poética, o trabalho do filósofo consiste exatamente em deslindar o gênero e suas classificações internas, em que ele destaca a Comédia e a Tragédia, que se encontram ali conceituadas, sendo que “a Comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores” (ARISTÓTELES, 2012, p. 36), enquanto a tragédia se define pela:

Imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’ (ARISTÓTELES, 2012, p. 37)

Muitos são os elementos que o filósofo atribui ao trágico, porém um aparece como fundamental na sua separação da Comédia, que é a imitação dos homens superiores em oposição aos ignóbeis imitados pelos comediantes. Com isso, ele também ratifica a *mimese* como estando no cerne das criações poéticas.

Ao encontro dessa posição está o trabalho de Erich Auerbach, que, em *Mimesis* (2004), faz um denso apanhado do percurso percorrido pela *mimese* dentro das narrativas produzidas pelo Ocidente.

Em seus estudos, Auerbach mostra que, desde Homero, a representação do real foi um problema que esteve dentro das questões pertinentes à estética das diversas narrativas. Contudo, somente com o surgimento do romance moderno e seu conseqüente realismo foi que esses aspectos ascenderam e se tornaram protagonistas na construção das tramas:

Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade quotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante.

Completaram, assim, uma evolução que vinha se preparando fazia tempo (AUERBACH, 2004, p. 500)

O romance representa um novo momento da *mimese*, pois a imitação do real, ou dos homens comuns e até dos inferiores, como falou Aristóteles, passou a receber outro trato por parte dos artistas, que não mais viam tal procedimento como esteticamente menor, e sim como função primordial da literatura. Com isso, o mimetismo literário pautado no cotidiano tornou-se um princípio não apenas defendido como também a finalidade de toda narrativa.

Uma proposta de entendimento da *mimese* com maior abrangência sobre o real está presente em René Girard, pensador francês cujas principais formulações giram em torno de sua *Teoria Mimética*.

Para Girard, o homem, e também outros animais, desenvolve-se a partir de processos miméticos, decorrendo essencialmente deles e de seu estudo toda aprendizagem e compreensão da conduta humana:

Não há nada, ou quase nada, nos comportamentos humanos, que não seja aprendido, e qualquer aprendizagem remete-se à imitação. Se os homens, de repente, parassem de imitar, todas as formas culturais se dissipariam. Os neurologistas estão sempre nos lembrando que o cérebro humano é uma enorme máquina de imitar. (GIRARD, 2008, p.27)

É uma característica que acompanha o indivíduo ao longo de toda sua existência. No entanto, segundo Girard, os aspectos imitativos dos humanos costumam ser ocultos quando estes são estudados em sua fase adulta:

Vocês dirão que no caso das crianças – como no dos animais – os pesquisadores reconhecem a existência dessa imitação aquisitiva. É um fato. Ela é suscetível de verificação experimental. Coloquem certo número de brinquedos, todos idênticos, num cômodo vazio, em companhia do mesmo número de crianças: há fortes chances de que a distribuição não se faça sem querelas.

Raramente se vê entre adultos o equivalente da cena que imaginamos aqui. Isso não quer dizer que a rivalidade mimética não exista entre eles; talvez exista mais do que nunca, mas os adultos, assim como os macacos, aprenderam a desconfiar dela, e a reprimir, senão todas as suas modalidades,

pelo menos as mais grosseiras e manifestas, aquelas que o entorno de imediato reconheceria. (GIRARD, 2008, p. 29).

O resultado dessa ocultação, aponta Girard, é que se finda por não reconhecer a força do mimetismo no instante em que ele se torna mais significativo para a elaboração dos empreendimentos humanos, deixando-se então de entender não só seu papel construtivo na sociedade mas também como fonte dos simples aos mais graves conflitos.

Ao perceber o problema, Girard começa a desenvolver sua *Teoria*, onde observa a presença de um componente fundamental para a determinação do caráter próprio das relações humanas: o *Desejo Mimético*.

Segundo ele, é errônea a visão de que os conflitos humanos são gerados quando há a convergência dos desejos de dois indivíduos em direção ao mesmo objeto. O desejo, aponta Girard, tem uma natureza mimética, está calcado na imitação, e possui seu centro sempre no desejo do outro: “o *sujeito deseja o objeto porque o próprio rival o deseja*” (GIRARD, 2008, p. 184). Desse modo, o rival constitui-se no modelo do outro, que passa a querer aquilo que ele próprio almeja, a fim de igualá-lo.

Essa característica do desejo, seu traço mimético, acaba por ser a origem dos embates humanos, uma vez que coloca os homens em disputa um contra o outro, tendo como objeto aparente aquilo que é desejado pelo modelo:

Dois desejos que convergem para um mesmo objeto constituem obstáculo recíproco. Qualquer mimese relacionada ao desejo conduz necessariamente ao conflito. Os homens são sempre parcialmente cegos para esta rivalidade. O *mesmo*, o *semelhante*, nas relações humanas, evoca uma ideia de harmonia, temos os mesmos gostos, apreciamos as mesmas coisas, fomos feitos para nos entender. O que acontecerá se tivermos realmente os *mesmos* desejos? Apenas alguns grandes escritores interessaram-se por este tipo de rivalidade (GIRARD, 2008, p. 185).

Aqui, Girard chama atenção ainda para a originalidade de suas posições, que evidenciam algo que em geral é ignorado por outros estudiosos. A natureza mimética dos desejos e sua atuação como fonte de conflitos normalmente é substituída por análises mais amenas do mimetismo, que procuram suavizar seus efeitos. Para Girard, é uma negligência comum tanto no plano epistemológico quanto das relações humanas, onde o mimetismo não é

nunca assumido: “o modelo considera-se superior demais ao discípulo, e este inferior demais ao modelo para que cheguem até mesmo a conceber a ideia de uma rivalidade, ou seja, da identidade de dois desejos.” (GIRARD, 2008, p. 185). Por uma pretensão de autenticidade, a rivalidade mimética nunca é vista claramente, o que impede a sua maior compreensão.

A rivalidade mimética gera a competição, o que pode ser benéfico à humanidade, mas também gera conflitos. Estes, aponta Girard, constituem o principal desencadeador da violência nas diversas sociedades, e podem progredir de forma escalonada até generalizarem-se e tornarem-se uma ameaça à própria sobrevivência do grupo.

Quando isso ocorre, é necessário que se utilize um recurso para desviar a violência de todos uns para com os outros e esta seja canalizada para um ser ou um conjunto em particular, a vítima sacrificial, que:

Simultaneamente substitui e é oferecida a todos os membros da sociedade, por todos os membros da sociedade. É a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germens de desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial. (GIRARD, 2008, p. 19)

Com isso, a violência acaba sendo aplacada, mas apenas provisoriamente. Em um momento posterior, o mesmo processo deve se repetir, e novas vítimas serão sacrificadas, num processo que se perpetua indefinidamente.

Girard chama a atenção para um aspecto desse ciclo de violência, que é a inocência que acompanha aqueles que sofrem o sacrifício. Os perseguidores ingenuamente acreditam na culpa daqueles que oprimem. Segundo o pensador francês, esse é um ponto que faz com que essa violência prossiga sistematicamente.

Os textos e narrativas que abordam o sacrifício evidenciam essa inocência escamoteada. Em todos eles, afirma Girard, a inocência da vítima, do *bode expiatório*, não é questionada. Costuma-se tomar indiscutidamente a vítima como culpado. Para o pensador francês, o caso mais evidente está na tragédia de Édipo, o “mito exemplar” (GIRARD, 2004, p. 34) da ação persecutória, onde a culpabilidade do protagonista é assumida até por ele próprio, cuja punição se torna miraculosamente a salvação de Tebas.

Girard fala da suspeita de Sófocles na formulação literária do mito quanto à inocência de Édipo, que não poderia ser verdadeiramente culpado pelas pragas que assolavam a cidade. No entanto, ele considera que a suspeição é tão somente sugerida, mas não

explicitada. A seu ver, é apenas nos textos bíblicos, mais especificamente nos evangelhos, que a inocência do sacrificado e os mecanismos de violência mimética encontram-se esclarecidos:

Temos, portanto, dois tipos de texto que têm relação com o ‘bode expiatório’. Todos eles falam de vítimas, mas uns não dizem que a vítima é um bode expiatório e nos obrigam a dizer isso por eles – Guillaume de Machaut, por exemplo, e os textos mitológicos. Outros nos dizem eles próprios que a vítima é um bode expiatório: os evangelhos. Não tenho mérito nem dou provas de nenhuma perspicácia quando digo que Jesus é um bode expiatório, pois o texto já o diz, de modo tão explícito quanto possível, ao designar a vítima como o cordeiro de Deus, a pedra rejeitada pelos construtores, aquele que sofre por todos os outros e sobretudo apresentando-nos a distorção persecutória como distorção, *aquilo que não é preciso crer*, em outras palavras (GIRARD, 2004, p. 154/155)

Girard define a narrativa de Cristo como aquela que suspende o círculo da violência mimética. A partir dela, os perseguidores não podem mais ser tidos como ingênuos, posto que a violência injustificada que praticam encontra-se lá, totalmente exposta. Com isso, eles passam a ser carrascos constrangidos, pois sabem que estão sacrificando inocentes, e o término do sacrifício das vítimas surge com uma possibilidade a essa ignomínia.

Em termos literários, Girard considera que a alta literatura sempre se empenhou em revelar a natureza mimética dos desejos humanos, contra toda sua pretensão de originalidade. É essa a tese que o acompanha em *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), obra em que ele trata mais abertamente a questão.

Nesse texto, Girard afirma que o romantismo defende a autenticidade da volição: “o vaidoso romântico quer sempre se convencer de que seu desejo está inscrito na ordem natural das coisas, ou, o que vem a dar na mesma, que ele é a emanção de uma subjetividade serena” (GIRARD, 2009, p. 39), apresentando uma ideia bastante agradável, e por isso, propagada e aceita. Contudo, os grandes escritores, contrariando essa posição, cuidaram de expor em suas obras os argumentos de sua refutação:

Somente os romancistas revelam a natureza imitativa do desejo. Essa natureza é difícil de se perceber em nossos dias pois a mais fervorosa

imitação é a mais vigorosamente negada. Dom Quixote se proclamava discípulo de Amadis e os escritores de sua época se proclamavam discípulos dos Antigos. O vaidoso romântico não se quer mais discípulo de ninguém. Ele se convence de ser infinitamente *original*. Por toda parte, no século XIX, a espontaneidade se torna dogma, destronando a imitação. Não nos deixemos enganar, insiste Stendhal, os individualismos professados com tanto alarde escondem uma nova forma de cópia. Os enfados românticos, o ódio à sociedade, a nostalgia pelo deserto, tanto quanto o espírito gregário, não encobrem, na maioria das vezes, nada mais que um interesse mórbido pelo *Outro*. (GIRARD, 2009, p. 38/39).

O romance é a negação da falsidade e da pretensão romântica, da ilusão dos desejos espontâneos. Para Girard, esse é o grande tema presente nas obras-primas da literatura, das quais ele destaca os trabalhos de Shakespeare, Proust, Flaubert, Cervantes, Stendhal e Dostoievski.

Com isso, ele define sua tarefa e da crítica literária em geral, que é a de desvendar os processos miméticos contidos nas narrativas romanescas, verificando os aspectos multifacetados do mimetismo que estes enunciam.

Nesse momento, a teoria girardiana, na ótica de seus críticos, parece operar de forma bastante restritiva, uma vez que assevera que a análise das relações miméticas presentes nas obras deve constituir-se em objeto principal de atenção por parte dos estudiosos em literatura, ao passo que também define um critério segundo o qual o valor de uma narrativa pode ser mensurado, que está no grau de apresentação dos problemas próprios da *Teoria Mimética*.

Há outros elementos questionáveis na *Teoria*. A natureza prioritariamente imitativa do desejo é algo que pode ser discutido, bem como sua função enquanto formador das diversas sociedades. Uma outra posição dubitável é quanto à exclusividade dos evangelhos no que diz respeito à revelação da inocência da vítima, que mais se assemelha ao resultado de uma escolha pessoal do autor que de uma observação constatada por meio de seus estudos. A mesma mitologia grega, que Girard aborda e onde vê surgirem os mecanismos de ocultação da violência injustificada contra o *bode expiatório*, fornece meios para que, numa leitura mimética, a arbitrariedade dos carrascos fique evidenciada. Para tanto, pode-se olhar atentamente para a narrativa de Prometeu, em que até alguns dos carrascos, como Hefesto, lamentam sua tarefa: “é contra vontade, minha e tua, que vou prender-te a este rochedo deserto com cadeias indissolúveis de bronze” (ÉSQUILO, 2008, p. 34).

Entretanto, as eventuais inconsistências em nada invalidam o entrelaçamento promovido por Girard entre *mimese*, realidade e literatura. A *mimese* está no real, que a transporta para o mundo literário.

Porém, no que diz respeito à compreensão do envolvimento da *mimese* na constituição da obra literária, a *Teoria Mimética* diz muito pouco. Para tanto, é necessário recorrer a um arcabouço teórico que perquirira com mais veemência os meios pelos quais a imitação atua na conversão da realidade em narrativa, o que remete à noção de *Tríplice Mimese* definida por Paul Ricoeur.

Ricoeur considera que a *Tríplice Mimese* é o processo que liga a intriga ou a história à experiência temporal, dando forma à temporalidade humana, construindo assim o elemento necessário para o desenvolvimento de todo ato narrativo.

Ele divide o processo mimético em três momentos, Mimese I, Mimese II, Mimese III, que se organizam não em níveis hierárquicos, mas através da função que cada uma desempenha no processo.

Por Mimese I, Ricoeur entende que esta corresponde aos mecanismos de conexão entre a narração e o possível entendimento do leitor. Uma narrativa, para ser compreendida, requer que haja um pré-entendimento do mundo que garanta a inteligibilidade do processo mimético, o que Ricoeur imagina ser possível por meio de uma pré-compreensão do universo em seus aspectos estrutural, simbólico e temporal. Somente dominando conceitos pré-estabelecidos como agente, meio e fim é que teremos determinado satisfatoriamente a estrutura do campo da ação narrativa. Também é na pré-compreensão dos elementos simbólicos que podemos entender o exato contexto de determinados eventos. E, sem a experiência temporal, a ação fica impedida de se desenvolver.

Portanto, somente dominando esses três pressupostos da análise mimética, é que se torna possível apreender as diversas manifestações da comunicação poética, a qual, como o próprio Ricoeur observa, abre-se não somente para uma experimentação das ações, mas também para os juízos de implicações éticas:

A poética não supõe apenas ‘agentes’, mas caracteres dotados de qualidades éticas que os tornam nobres ou vis. Se a tragédia pode representá-los como “melhores” e a comédia como “piores” que os homens atuais, é porque a compreensão prática que os autores partilham com seu auditório comporta necessariamente uma avaliação de seus caracteres e de sua ação em termos de bem ou de mal (RICOEUR, 1994, p. 94).

Dessa forma, Ricoeur pode definir o sentido de Mimese I, o qual ele expressa da seguinte forma:

imitar ou representar a ação, é primeiro, compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade – é sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (RICOEUR, 1994, p. 101).

Logo, a Mimese I diz respeito às formas essenciais pelas quais se torna possível o entendimento do texto, e que são comuns tanto ao autor quanto a seus leitores. São pré-requisitos básicos para a análise e elaboração da intriga, e que se encontram no indivíduo num estágio anterior ao do exercício hermenêutico do texto.

Já a Mimese II é colocada como um estágio intermediário, não por uma escala de valor, mas por constituir um ponto de mediação entre Mimese I e Mimese III. Segundo Ricoeur, é por meio dela que se abre o mundo do “como-se” (RICOEUR, 1994, p.101), que se diferencia do reino da ficção por não se apresentar como oposto à narrativa histórica.

Nesse estágio, ocorre a reunião dos diversos acontecimentos através do que Ricoeur chama de tessitura da intriga, ou seja, a organização dos eventos de modo a construírem um todo e a história. Desse modo, a intriga irá cumprir uma função mediadora, pois ela “faz mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo” (RICOEUR, 1994, p. 103), sendo então a responsável por estruturar e dar sentido à narrativa.

Sua função, portanto, é transitória, e caminha para a formação de uma intriga ordenada factual e temporalmente. Eis um ponto que Ricoeur acentua em sua análise, afirmando que a intriga:

Faz mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma *história* considerada como um todo. Quanto a isso, pode-se dizer equivalentemente que ela extrai uma história sensata *de* - uma pluralidade de acontecimentos ou de incidentes (os *pragmata* de Aristóteles); ou que transforma os acontecimentos ou incidentes *em* - uma história. As duas relações recíprocas expressas pelo *de* e pelo *em* caracterizam a intriga como

mediação entre acontecimentos e história narrada. Em consequência, um acontecimento deve ser mais que uma ocorrência singular. Ele recebe sua definição de sua contribuição para o desenvolvimento da intriga. Uma história, por outro lado, deve ser mais que uma enumeração de eventos numa ordem serial, deve organizá-los numa totalidade inteligível. De tal sorte que se possa sempre indagar qual é o ‘tema’ da história. Em resumo, a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração (RICOEUR, 1994, p. 103)

Os acontecimentos não se encontram alinhados no tempo nem relacionados. É preciso que haja um esforço para que tal ocorra. A tessitura da intriga é o processo pelo qual isso ocorre, organizando os eventos e dando-lhes uma organização compreensível, além de conferir-lhes um sentido de unidade. Logo, é na Mimese II que a narrativa ganha seus traços definidos.

Contudo, a mera ordenação dos acontecimentos não faz da Mimese II um estágio completo da configuração do texto. Para Ricoeur, esta ainda carecerá de um complemento, que será dado pela Mimese III.

Nesse ponto, ganha especial relevância o ato da leitura. É através dele que se dá a transição da Mimese II para a Mimese III, a qual irá configurar-se como o universo constituído pela intenção do leitor. Segundo Ricoeur, é somente no ato da leitura que texto e leitor se unem e podem dar origem a uma infinidade de criações e possibilidades para a intriga. A obra literária, ainda que arquitetada e ordenada logicamente, só poderá ser concluída pelo leitor, que, em último caso, terá de dar significado à tessitura da intriga quando este não se oferecer claramente no texto. O leitor é, portanto, “o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga” (RICOEUR, 1994, p. 118).

A *Tríplice Mimese* percorre bem um caminho que ajuda no entendimento da formação de uma literatura mais próxima dos elementos próprios de uma localidade, e que transpõe esses elementos para o universo literário.

Isso ocorre no terreno da Mimese I, em que há um mundo de códigos, símbolos e elementos a serem compartilhados por autor e leitor, e onde necessariamente devem aparecer os constituintes comuns a ambos. Do contrário, não é possível fazer o movimento para as duas etapas seguintes da Mimese.

No mundo compartilhado, há elementos simbólicos cuja significação é de conhecimento comum, e permitem obter “um contexto de descrição para ações particulares”

(RICOEUR, 1994, p. 93). Com isso, a legibilidade do texto torna-se possível, e a trama opera dentro de um conjunto de normas e símbolos conhecido, sendo essa uma condição imanente a sua composição, o que a torna condicionada a um contexto em particular.

Disso decorre o desenvolvimento de uma trama atrelada a certos caracteres, conferindo à obra um sentido de localidade, em que as representações simbólicas de um determinado meio ascendem possibilitando a elaboração do estágio inicial da narrativa.

Assim, o romance, em qualquer lugar que seja produzido, enquanto resultado da *Tríplice Mimese*, acaba inexoravelmente marcado por um simbolismo peculiar, perpassado por diversos elementos típicos de uma certa região e que ali se veem mimeticamente transpostos, o que o torna a expressão de uma particularidade.

Tal expressão finda por formar uma dimensão específica, em que não apenas os sistemas simbólicos estão narrativamente representados, como também se inserem no conjunto de manifestações culturais de seu mundo de origem, atuando sobre eles de modo a conferir-lhes novos signos e significações. É o que permite, por exemplo, que se estude uma determinada cultura a partir de suas obras literárias, ou que se considere a literatura como a causa de determinados fenômenos culturais e sociais.

Nos lugares cujas produções literárias não podem ser vistas como centrais, existe uma tendência a intensificar, quando da passagem da Mimese I para a II, a presença dos símbolos pertinentes ao autor e seus leitores, numa ação que acentua esse aspecto da primeira Mimese. É possível que este seja um traço reativo por parte dos escritores que o executam, ou mesmo uma tentativa consciente de dar visibilidade às manifestações próprias de sua cultura, ou ainda, como postulam alguns, o resultado de uma visão provinciana.

Esse último caso só se confirma quando se recusam no texto outros aspectos relevantes em função do exotismo que se busca explicitar. Para além disso, a insistência parece estar muito mais vinculada a uma tentativa de dar voz e vez a grupos humanos que normalmente não as têm, numa ação que, se não escapa para um reducionismo complacente e a acrítico, pode trazer resultados interessantes, inclusive esteticamente.

Como autores excêntricos, os romancistas do Amazonas seguem a tendência de intensificação dos símbolos próprios, formando um conjunto visível de representações recorrentes que compõem a sua dimensão subjetiva, ou subjetivadora, uma vez que influencia também na formação das características singulares dos sujeitos que se notam por ela retratados.

Aqui, tentaremos verificar, em autores do Amazonas, de que maneira esses processos se configuraram no romance por meio de três obras que representam momentos distintos de sua produção: *Beiradão*, de Álvaro Maia, como ícone do realismo naturalista; *Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza, e sua aproximação do modernismo; e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, que se vincula a uma linha mais contemporânea.

A ideia central do percurso escolhido é perceber que, mesmo sob matrizes de movimentos literários diferentes, as obras continuam ligadas por essa dimensão particular, que a cada livro ganha novas configurações, mas sem perder de vista suas linhas essenciais, sendo este um dado comum a toda narrativa literária. No caso amazonense, essas linhas se desdobram em três vias principais: o espaço, o homem e a história.

2.2 A conjugação do lugar

A constituição do espaço entre os romancistas do Amazonas dá-se por meio de uma relação imbricada entre áreas urbanas e não urbanas, a floresta e a cidade, criando ligações que, em suas expressões mais significativas, diferem bastante dos estereótipos clássicos ligados às representações do campo e da cidade, os quais, segundo o crítico Raymond Williams, aparecem normalmente sob um conjunto delimitado de lugares comuns:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica. (WILLIAMS, 2011, p. 11)

Campo e cidade foram sinônimos, em diferentes momentos, de atraso e progresso, de beleza e corrupção. Obviamente, tais visões dificilmente se coadunavam com os objetos reais a que remetiam, sendo sempre idealizações positivas ou negativas destes. Em termos históricos, a mudança de perspectiva sempre se deu por conta de convulsões sociais e econômicas, que tornavam a vida ora mais fácil ora mais difícil em algum dos lugares.

Os romances de Maia, Hatoum e Souza tratam do espaço em uma configuração que rompe em larga medida com as oposições lineares e bem definidas entre áreas de mata e de concreto, traçando um diálogo que em muito pouco lembra essas idealizações, fundando-se em um conjunto de representações diferenciadas.

Nos três romances, o espaço surge como um elemento de grande relevância, a começar pelo título das obras, uma vez que todos trazem referências espaciais: Beiradão, Acre e Oriente, o que de pronto situa o local em que as tramas se realizam. O beiradão, segundo o próprio autor, corresponde à:

margem dos rios principais, onde se fixaram os primeiros desbravadores e permaneceram os seus descendentes. Aí se encontram grandes seringais e castanhais, sem a riqueza e a fartura dos afluentes de águas-pretas, assim como povoados e sedes municipais. Navegável durante o ano inteiro, embora com pedras e baixios de verão, serve para distribuir mercadorias e armazenar a produção, conduzida em gaiolas e motores para os centros importadores. (MAIA, 1999, p. 23)

Já o Acre citado por Souza é uma das unidades federativas do Brasil, uma porção territorial determinada não apenas geográfica, mas também politicamente, o que antecipa as questões levantadas no decorrer da narrativa.

Com o Oriente do título do *Relato*, aponta-se para uma outra conotação, pois este identifica um espaço não físico, mas simbólico. Porém, é ainda dotado de materialidade, pois o “certo Oriente” só se realiza em lugares demarcados e propícios à ascensão de signos híbridos, de um Oriente peculiar.

Nos seringais, na floresta e nos barracões, o romance de Álvaro Maia transcorre; inicialmente, sua visão é sobretudo a de um inimigo a ser vencido. O homem, por sua vez, é o herói que precisa derrotar e dominar a natureza ao seu redor, cercada pelo rio cheio de “riqueza e de morte” (p. 51).

São numerosas as passagens que dão conta de um ambiente hostil. A alusão ao inferno é uma imagem bastante recorrente “Santo Antônio é um vilarejo onde o diabo perdeu as botas” (p. 62). Nesse cenário, a própria convicção religiosa se vê enfraquecida: “vivemos num inferno e vamos para outro inferno. Será pior que este?” (p. 61), pergunta Luís Sucupira, cético, ao que o padre lhe retruca: “se a terra é um inferno, o outro, de Belzebu, não tem

comparação” (p. 61). A resposta do religioso, ainda que restaurasse alguma fé, de nenhum modo amenizava a visão do mundo que se apresenta ao redor deles.

O calor, as doenças, os animais belicosos e a própria animalidade humana envolviam a selva de perigos constantes. Nada ali parecia estar a favor deles. Fábio, personagem central do romance, era um dos que mais se inquietavam com as ameaças prementes, que eram uma companhia costumeira em suas noites:

Fábio lera bastante sobre as noites na selva, sobre a ‘selva adormecida’, e observava que a selva não dorme jamais. Alegrara-se com a luz, mas, na escuridão, vidas diferentes se agitam. Morcegos bolem nas folhas, bichos e aves acendem olhos rubros, farejando as presas.

Ouviam-se urros de onças, seguindo-se-lhe gemidos de cutia, sangrados com sofreguidão. Sucurijus pegajosas preparam os botes nos baixios e bamburrais. Nas noites tenebrantes, escorria sobre criaturas uma harmonia funérea, e os raios das estrelas, perfurando folhagens em lustres verticais, lembravam velórios intermináveis. (MAIA, 1999, p. 51).

A essas imagens vinham somar-se as recordações do Ceará, terra natal dos imigrantes, onde a terra também castigava os homens por meio da seca que assolava suas vidas e a natureza, produzindo misérias que só se acentuavam com a intervenção dos homens do poder: “as secas e os desvarios políticos devastaram os sertões” (p. 55). Com isso, o Amazonas e o estado nordestino se viam tragicamente irmanados pelas exigências da natureza e os desmandos políticos, convertendo-se em manifestações diferenciadas de uma mesma realidade, mas que no nordeste ganhava proporções ainda mais intensas, que os obrigava a ações drásticas de deslocamento:

O vale seco e o vale alagado completavam-se, como se completariam os homens na fusão de energias para a exploração das áreas incultas. O Ceará, naquela hora, era um coração que disparava e, a fim de não estacionar, jorrava o sangue de seus filhos para o Norte e para o Sul. A nação reconheceria, mais tarde, a extensão desse sacrifício e, vencidos os atropelos da seca, continuaria, como uma implacável moenda, a sua moagem para entornar caldos de cultura, que os salvassem do pauperismo e do aniquilamento. (MAIA, 1999, p. 58).

O risco de desaparecer totalmente levou os cearenses a deixar seu lugar de origem em busca de melhores condições. No Norte, depararam-se com uma floresta desafiadora, mas que oferecia meios para subsistir. Sem alternativa, restou-lhes enfrentar as intempéries da mata, na espera de conseguir alcançar não uma vitória plena, mas algum lastro de prosperidade. Muitos morreram a caminho dessas conquistas.

Diante das adversidades impostas pela floresta, a cidade se mostrava a muitos como uma possibilidade de progresso, um lugar em que a humanidade poderia avançar sem empecilhos rumo à consumação de seu projeto civilizatório. Logo, deveria ser expandida ao máximo, a despeito dos prejuízos causados ao meio natural:

-veja você. Uns sujeitos apressados já escreveram que os lenhadores devastaram as matas. Esquecem que as clareiras são necessárias à saúde. O Amazonas não pode permanecer mataria cheia de bichos e carapanãs. Derrubar é civilizar nos primeiros tempos. Quem dera que abrissem campos nestes beiradões para boiadas sucessivas, plantações de mandioca e bananeiras. O porto de lenha é um claro de socialização. Os navios abastecem-se, enquanto aguardam toneladas de borracha. Além do mais, espalham algum dinheiro, inclusive aos comandantes. (MAIA, 1999, p. 79)

Mas essa não é a visão unívoca da narrativa. Há perspectivas concorrentes, que evocam a necessidade de se discutir formas menos predatórias de exploração dos recursos e de manter intactos os lugares onde “as origens da criação pareciam ter parado” (MAIA, 1999, p. 98). Para os imigrantes cearenses, tais demandas vinham de uma experiência prática. Em sua terra natal, a ação do homem uniu-se ao clima inóspito para produzir as mazelas das quais fugiam “você conhece, pelas leituras, o que era o nordeste: rios piscosos, matas cheias de caça. Vá ver o sertão e a serra. Não foram somente as secas e consequências, e sim a devastação do homem” (p. 99). São constatações que conduzem a um discurso de advertência:

A situação daqui é diferente, a natureza é prodigiosa. Continuando-se, entretanto, a desídia e a defesa destes comandantes de praia, as tartarugas emigrarão e desaparecerão. Quando nuclearem populações, estas terão de produzir o próprio abastecimento. Tal qual o nordeste. As reservas desaparecerão com o vandalismo do homem, que nos bandos de queixadas, se diverte a matá-los, pelo simples esporte da pontaria. (MAIA, 1999, p. 100)

A Amazônia construída por Álvaro Maia é um lugar de complexidades, perigos e disputas que só podem ser resolvidas caso haja um intenso diálogo entre as diversas perspectivas que a envolvem. Olhá-la tão somente como uma natureza exuberante e sagrada impede sua humanização. Por outro lado, imaginar a fauna e flora como meros recursos a serem consumidos ou como obstáculos à civilização podem levar ao seu aniquilamento. Desse modo, a alternativa que desponta é a de pensar uma relação dialogante com o meio, em que a natureza e os pretensos ideais civilizatórios encontrem um consenso.

Com isso, a paisagem vislumbrada por Maia ganha a condição de um território a explorar. Não é tão somente o quadro fixo e imutável de uma floresta invencível e intocada, tampouco um retrato a ser substituído por outro, o da cidade construída. Ela é um território dinâmico e em aberto, cujos traços vão sendo delineados pela atuação do homem, que, para seu próprio benefício, deve procurar meios de obter uma relação conciliatória com o ambiente que o cerca.

Pautada pelo olhar de um protagonista aventureiro europeu, o romance de Souza mostra, em um tom fortemente irônico e provocador, as diferenças sentidas pelo estrangeiro do ambiente amazônico com relação ao seu lugar de origem: “a estrada de seringa da Amazônia não tem nada a ver com a estrada que liga Paris a Amsterdã” (SOUZA, 2001, p. 50)

Por conseguinte, há menor complacência e a posição adotada é menos paciente. A selva, para quem vem de longe, não é um desafio, e sim um problema a ser evitado ou deixado de lado. Diante de suas complicações, a condição a ser assumida não é nada produtiva:

Alguém me tinha dito em Belém que a gente fica mudo na frente da paisagem amazônica. Não é verdade. Um homem fica humilhado e há um sabor deslumbrante e decadente de pré-história. Sabor que me trazia irritação. Como filho do mar de Cádiz, eu já havia experimentado esse esmagamento natural. Mas o mar é clássico e sem minúcias. Ali não havia ressacas, nem onda, nem sol sobre o dorso de esmeraldas e espuma. A mata é muçulmana. Eu via no lusco-fusco uma imensa tapeçaria persa. (SOUZA, 2001, p. 86).

E, quando havia traços de presença humana na mata, o juízo do narrador continuava sendo amargo e pouco elogioso. Se ali, diante das edificações construídas por conta da exploração do látex, não se podia mais pensar em pré-história, estava-se ainda longe de vislumbrar ares de modernidade:

O barracão central era um verdadeiro exemplo de arquitetura colonial. No sobrado, as acomodações senhoriais, no térreo, o armazém e os depósitos abarrotados de borracha, couros, castanha-do-pará, piaçava e caucho. A moradia do coronel estava dividida em uma sala de jantar, um escritório, um quarto para o guarda-livros, uma alcova e uma dependência sem uso e destinada aos hóspedes. Esta última sala serviu de quarto para as meninas. Os empregados da casa, capatazes e fiscais, moravam em pequenas taperas, de madeira e palha, logo atrás do barracão, formando uma espécie de povoado medieval em volta de uma praça que tinha também o nome de Versalhes (SOUZA, 2001, p. 162)

O narrador vê a selva, as pequenas vilas e construções interioranas com o fastio desinteressado do europeu cosmopolita, que não recusa à paisagem sua complexidade e sua beleza, mas quer deixar claro que aquilo tudo não lhe interessa em especial, que o mundo pelo qual procura não se encontra ali, abrindo caminho para um inicial desprezo que depois se converte em olhares estereotipados e indiferentes às nuances da região.

Tais estereótipos ganham ressonâncias que se convertem em máximas de ação. Para ser civilizado, é preciso evitar a selva. Isso vale para a literatura, que, diante daquelas imagens, tem dificuldades em prosperar: “Estou prisioneiro de uma paisagem. A praia era a terra de ninguém, e comecei a pensar no desafio que aquela paisagem devia representar para a literatura (...) a preocupação com a natureza elimina a personagem humana” (SOUZA, 2001, p. 85).

Tem-se aí, de maneira muito clara, um pressuposto da estética literária: o espaço não pode estar acima do homem. Nas reflexões tropicais do narrador, é uma tarefa extremamente problemática, pois é quase impossível não sentir-se tentado a explorar a natureza em detrimento dos dramas humanos. A floresta, com sua grandeza, finda por engolir o artista.

Mas o romance de Galvez também visita a cidade. Lá, encontra uma série de lugares inesperados e incoerentes com o verde dominante, que denotavam não apenas traços de civilização, e sim sinais de altas realizações humanas. A discrepância era tão grande que

alguns, como o engenheiro Sir Henry Lust, não acreditavam que o Teatro Amazonas, um dos símbolos da cidade, havia sido construído pelas mãos dos operários da terra, preferindo crer numa tese bem mais extravagante:

‘quando lhe disserem em Manaus’ (...) ‘que o Teatro Amazonas é obra de um obscuro governador, não acredite. Isso é fruto da ignorância dos nativos. Estamos certos, Mister Aria, que os extraterrestres existem e que o Teatro Amazonas é uma de suas marcas. A concepção de que o Teatro Amazonas é um artefato espacial é exclusivamente racional, isto é, a intervenção no meio da *jungle* equatorial é produto de seres inteligentes, mais poderosos do que nós, seres materiais, habitantes do espaço exterior’ (SOUZA, 2001, p. 95).

Os rastros de progresso estendiam-se do Teatro até os cassinos, as pontes de ferro, os palacetes, os bordéis de estilo francês e os cabarés noturnos, lugares onde os ricos “adoravam quebrar recordes” (p. 124), contrastando com outros ambientes menos elegantes como “o infecto porto de catraias da Matriz” (p. 114) ou “uma hospedaria com banho gelado e preço tão módico que garantia pelo menos quinze dias de teto e comida” (p. 114).

No contraste entre as diversas cidades concomitantes, as ideias de esplendor e pobreza, de civilização e barbárie, progresso e atraso não se encontram suficientemente distintas. Todas elas se misturam e ajudam a formar a paisagem, a tal ponto que mesmo nos locais frequentados pelos mais abastados, encontravam-se advertências do tipo: “É PROIBIDO O USO DE REVÓLVERES, ARCOS E FLECHAS E ARMAS BRANCAS NESTE RECINTO” (p. 116).

A síntese da Manaus representada pelo romance pode ser encontrada no breve diálogo entre o jornalista Vaez e Eduardo Ribeiro:

Vaez – O coronel Eduardo Ribeiro é o principal responsável pelas belezas de nossa cidade. Seu governo já está na história. Ele transformou Manaus numa cidade civilizada.

Ribeiro – Deixe de prosa, Thaumaturgo. Vamos pedir uma bebida que é mais interessante... Manaus civilizada, só mesmo um poeta! (SOUZA, 2001, p. 118)

A cidade de Souza recusa a uniformidade de um oásis civilizatório e se oferece para exposição de suas antíteses, que não são resultado dos resquícios da floresta no perímetro urbano, e sim de suas contradições internas. O progresso produz o belo, mas também o feio. No caso de Manaus, traz ainda um efeito cômico, presente na tentativa de obliterar as características típicas do lugar, tidas como incultas, num movimento que acaba por acentuar a artificialidade desses processos, uma vez que ressaltam aquilo que procuram esconder. A frase de Eduardo Ribeiro, ao final, soa como um aforismo de verdades significativas, pois nega veementemente a possibilidade de civilização nos moldes europeus, ao passo que restringe essa ideia a expressões exclusivamente literárias.

No espaço de Souza, vemos desenharem-se novamente as complexidades que envolvem o ambiente amazônico, porém voltadas de maneira mais contundente para uma crítica provocadora e irônica dos ideais de civilização ansiados pelos mandatários da região, que, no seu ímpeto, não constroem o diálogo necessário com o ambiente local, trazendo como consequência, de um lado, a permanência de uma floresta hostil, e de outro, a formação de uma urbanidade vacilante, risível e contraditória.

Seguindo a abordagem intimista característica do romance, a obra de Hatoum volta-se para os espaços interiores, em especial aqueles onde residem as personagens, evidenciando aquilo que se apresenta nos ambientes privados, onde os habitantes constroem seus mundos particulares, e partindo destes para posteriormente alcançar a cidade e a floresta.

Para o filósofo francês Gaston Bachelard, a casa é um reduto privilegiado de lembranças da vida íntima, um centro evocador das mais profundas memórias do indivíduo, capaz de fornecer, ao mesmo tempo, “imagens dispersas e um corpo de imagens” (2003, p.23). Assim, a residência é por definição reveladora, já que reserva em seus aposentos os mais ocultos segredos da vida pessoal.

Porém, retomar a imagem da casa não é apenas lembrar eventos de caráter privativo, e sim voltar a uma espécie de universo elementar, essencial: “porque a casa é o nosso canto do mundo. ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (p. 24). Logo, recuperar a imagem da casa é habitar novamente nesse mundo que é ao mesmo tempo seu mundo e o mundo todo, o universo particular e o cosmos infinito. Desse modo, a casa pode abrigar também esta visão do primeiro cosmos, de toda a diversidade do mundo resumida às paredes e aos muros do lar.

A casa, retomada em seus componentes primordiais, irá remeter à noção de primeiro universo, primeira realidade conhecida. Mas isto não significa que a representação deve

seguir exclusivamente uma ordem histórica, factual. Ao contrário, seu aparecimento é também um triunfo da imaginação, da memória eminentemente criadora:

a casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos (BACHELARD, 2003, p.25).

Aqui, memória e invenção se unem, e dão origem ao novo. A casa ficcionalmente formada não é mais aquela que foi, mas também não difere totalmente da mesma. Ela é um híbrido, uma síntese das lembranças remotas misturadas ao devaneio que, justamente por esse motivo, é reveladora de uma verdade mais íntima e profunda, e que somente por meio da arte pode vir à tona.

O romance de Hatoum entra nas casas. Ali, os espaços aparecem como entidades que desvelam a trajetória existencial das personagens, alternando seus estados, mas mostrando sempre a ligação entre um ambiente pessoal e os traços típicos da região, numa intensa reunião entre o cosmos particular e o universo circundante:

A atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa. Antes de entrar na copa, decidi dar uma olhada nos aposentos do olhar térreo. Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se

aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém. (HATOUM, 2002, p. 10).

A mistura de signos que permeia os espaços na narrativa aparece aqui em sua plenitude. De um lado, notam-se as árvores e frutas amazônicas, que dominam os quintais. Dentro da casa, avolumam-se objetos de origem estrangeira, que dão conta da imbricada junção de culturas que se organizam no seio daquela família de imigrantes. E, numa apreensão pessoal, está o silêncio e o vazio de um lugar que se mostra como ícone da ausência.

Deixando os ambientes fechados, a paisagem nativa surge por meio das recordações do patriarca que, antes de chegar a Manaus, sai de sua cidade natal e vai parar nos “confins da Amazônia” (p. 71), onde “três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores” (p.71). Sua ida foi bastante instigada pelas cartas de seu tio Hanna, que havia chegado anos atrás e, em suas missivas, cedeu às tentações comuns aos viajantes que cruzam os rios amazônicos, relatando “palácios com jardins esplêndidos” (p. 71), e “rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito” (p. 71), além de epidemias devastadoras e confrontos épicos com terríveis homens comedores de gente.

Longe das mirabolantes fabulações do tio, suas impressões reais mostravam uma pequena cidade que “não era maior que muitas aldeias encravadas nas montanhas do meu país” (HATOUM, 2002, p.73), um vilarejo cercado pelo verde, e em grande medida abandonado e esquecido. Nada que justificasse uma visão extremada de paraíso ou inferno.

Sua mudança para a capital amazonense se deu por força de um evento bastante pessoal: a vista da cúpula do Teatro Amazonas, que se assemelhava às que havia no alto das mesquitas de sua terra.

A cidade aparece de uma forma mais efetiva nas observações da narradora, que, já adulta, observa as oposições entre o lugar cristalizado na infância e o que ora se mostra a seus olhos, repleto de variações que não habitavam suas memórias, posto que, ao longo de seus primeiros anos, vivera protegida e impedida de ver essas nuances ocultas.

A reação provocada, quando de seu passeio por Manaus, é de um estranhamento que ela insiste em recusar: “eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui” (p. 123), mas que se instalava definitivamente nela à medida que as imagens que a cercavam não tinham nada de próximas àquilo que suas reminiscências haviam retido. Os fenômenos presentes não se coadunavam com a memória, obrigando-a a construir um novo olhar sobre a concepção de cidade que tinha criado e mantido.

Nesse novo conjunto de representações, não existia mais espaço para uma formulação puramente lírica ou sentimental; as mazelas que marcavam as ruas e os homens ascendiam impetuosamente, trazendo um cenário pouco agradável e com uma carga muito menor de poeticidade:

lodo e água parada, paredes de madeira, tingidas com as cores do arco-íris e recortadas por rasgos verticais e horizontais, que nos permitem observar os recintos: enxames de crianças nuas e sujas, agachadas sob um céu sinuoso de redes coloridas, onde entre nuvens de moscas as mulheres amamentavam os filhos ou abanavam a brasa do carvão, e sempre o odor das frituras, do peixe, do alimento fisgado à beira da casa. (HATOUM, 2002, p. 123)

Diante disso, a narradora constata com estremeamento o desaparecer de suas lembranças, que se viam consumidas por essa paisagem que agora se mostrava estranha:

A distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: cascas de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos. Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; (HATOUM, 2002, p. 125).

Até onde as recordações da narradora eram generosas com o passado, não é possível dizer. Talvez tudo ali estivesse como antes; somente seu olhar que havia se tornado mais aguçado e crítico. Porém, isso não invalida a contundência de suas observações. A cidade, tal como ela observa, longe de constituir-se num horizonte de desenvolvimento, amplifica a pobreza dos que ali vivem, pois permite que os dejetos de um projeto equivocadamente de civilização avancem sobre a natureza, destruindo o que esta produz e colocando em seu lugar apenas a degradação e a sujeira.

Paralelamente a isso, emergem no romance os espaços simbólicos do certo Oriente aludido pelo título. Este se materializa nos objetos, na Loja Parisiense, nas orações do patriarca, nas conversas entre os imigrantes, na língua e nas recordações do Líbano, formando um conjunto de intensas manifestações, que, aliadas aos signos amazônicos, formavam um Oriente inusitado e único.

As espacialidades dos três romances evocam as questões que as frequentam mais comumente. A oposição campo/cidade, clássica em literatura, é substituída pelo binômio cidade/floresta, que apresenta uma relação bastante diferenciada, já que ambas se encontram não em franca contradição, e sim envoltas uma na outra, numa ligação necessária, pois é impossível prescindir de alguma delas para a construção de uma sociedade próspera. Com isso, abre-se o caminho para um diálogo prolífico entre elas, do qual essas obras parecem erigir muitos dos seus pontos fundamentais.

2.3 A humanidade em construção

De pronto, há um dado que chama a atenção nas ficções de Hatoum, Souza e Maia quando se observam os indivíduos ali representados: as três obras são narrativas de imigrantes, e relatam a experiência de viver no Amazonas tendo vindo de uma localidade distante.

É a demonstração da força dos processos migratórios ocorridos na região, e que, somados à presença indígena, implicaram a formação dos povos amazônicos, marcados pela intersecção de diversas culturas.

Em *Beiradão*, percebemos as marcas da migração nordestina, trazendo levas de homens fugidos das inclemências do ambiente, e procurando no Norte uma nova vida:

A açudagem era incompleta, e o sul não oferecia maiores possibilidades aos retirantes. Só a Amazônia, ilusória e misteriosa, entreabrindo os boqueirões aos trabalhadores. Centenas morriam, milhares se salvavam, carregando o Brasil nos ombros magros (MAIA, 1999, p. 43)

Fica claro que os sonhos desses homens simples se despedaçavam facilmente já nos primeiros contatos com a nova morada. Mais do que as rigores da natureza, oprimiam-nos a ganância e a exploração dos homens, que lhes impunham um regime de privações e pobreza moral.

Mas nem todos eram objeto de um destino tão rigoroso. Outros, com melhores recursos e sorte, acabavam por desembarcar em condições mais favoráveis, que lhes permitiam vislumbrar horizontes bastante ambiciosos.

Com boa formação, Segadais chegou ao Amazonas com o intuito exclusivo de adquirir fortuna. Seguindo seu objetivo, ingressou na densa floresta, e teve de abrir mão de diversos de seus princípios, a fim de aliar-se àqueles que poderiam trazer-lhe maiores vantagens:

Sim, diabo de vida! Teria de fingir uma falsa personalidade, um Segadais número dois, envergar uma capa furta-cor para poder vencer: igrejeiro de sacristia, sem ser bom católico, defensor do partido oficial, sem ser conservador, adepto do matrimônio, sendo divorcista. Em contrário, não abiscoitaria uma causa, nem de réu miserável da prefeitura (MAIA, 1999, p. 29)

O jovem advogado, na sua procura por sucesso, aliou-se à ideologia dos poderosos. No entanto, acabou traído por seus próprios desejos, sendo por isso punido severamente. Apaixonado pela esposa de um dos homens fortes da região, foi duramente espancado por seus capangas, mas sobreviveu e foi em frente, alcançando até mesmo um certo êxito, que lhe permitiu deixar os beiradões e viver tranquilamente a velhice com seu filho.

Diferentemente de Segadais, Fábio não procurou no beiradão uma maneira de adquirir lucro para uma vida de conforto. Ex-seminarista, apesar da pouca força física, envolveu-se na selva e lá construiu uma pequena comunidade fundada em preceitos abertos e sobretudo refratários à violência praticada pelos senhores da região. Apesar de sua formação religiosa, sua retidão moral não se refletiu na criação de um *ethos* opressor, e sim numa tentativa de diálogo com os hábitos daqueles com quem convivia. Como resultado, viu sua comunidade prosperar, assim como um certo ideal de união entre os grupos que ali viviam:

Fábio cravou os olhos à distância: cumprira o seu dever e poderia repousar, naquele recanto do Amazonas, cearenizado pela ação e pela coragem. Brabos e estrangeiros afluíam de todos os quadrantes – e encontrariam a gleba fecundada pelo suor caboclo e nordestino. E ele fora um soldado obscuro, que nunca abandonara a vanguarda. Quando a vanguarda abriu um flanco, permaneceu nas trincheiras.

Brotava uma geração socializada e galvanizada pelo sofrimento: sentia-se feliz e tranqüilo, vencera a vida, sem ambições desmesuradas (MAIA. 1999. P. 377/378)

A trajetória de Fábio surge como a possibilidade de integração entre imigrantes e os indivíduos nascidos na região, além de apontar para o uso de uma racionalidade humanista que preconiza a figura humana em detrimento da lógica exclusiva do lucro e do progresso, grande produtora de miséria e depredadora implacável dos recursos naturais. Ao final, a narrativa ressalta a personagem como o modelo a ser seguido para a construção de uma sociedade mais justa e duradoura.

O processo de adaptação e miscigenação cultural também aparece em *Relato de um certo Oriente*, em que os viajantes saídos do Líbano distante encontram na Amazônia um lugar propício para constituir novas formas de organização de sua vida e costumes.

É o que demonstram o patriarca e Emilie, que, vindos de lugares extremamente distantes, conseguiram, de certa maneira e conforme suas intenções, organizar-se e fincar raízes em Manaus, integrando-se aos hábitos locais, acrescentando a eles muitas das tradições do Oriente. Aos olhos do patriarca, a adequação a uma outra cultura não parecia ser um grande desafio, tampouco o incomodava que o Amazonas não fosse o Eldorado sonhado pelos viajantes: “O paraíso neste mundo se encontra no dorso dos alazões, nas páginas de alguns livros e entre os seios de uma mulher” (HATOUM, 2002, p. 70).

Conciliados com a nova morada, os primeiros imigrantes do *Relato* vão dar origem a uma nova linhagem de descendentes, que precisam conviver sob duas matrizes culturais, inaugurando perspectivas inusitadas para a compreensão da ideia de homem amazônico, formando um cenário de intensas discussões éticas e identitárias, que se evidenciam no romance por meio do contraste entre a conduta rigorosa do patriarca e as ignomínias praticadas por seus filhos inominados, que, dentre outros atos reprováveis, foram capazes de renegar os próprios rebentos, os quais muitas vezes foram concebidos através de relações não consentidas com as mães que posteriormente foram deixadas à própria sorte.

Os imigrantes de Hatoum e Maia se contrapõem aos estrangeiros encontrados em Souza, que a rigor não podem ser vistos no país como imigrados, posto estarem numa condição em que a permanência de nenhum modo é uma alternativa inevitável ou ambicionada. Assim, eles estão muito mais para viajantes ou aventureiros, que vieram a esta terra por curiosidade ou cobiça. Bem nascidos ou com carreiras bem sucedidas, pertenciam em sua grande maioria a uma elite do país, amparada pelos cargos políticos e diplomáticos

que ocupavam, ou por seu vínculo com os poderosos da região. Em vista disso, tiveram pouco ou nenhum contato com a grande parcela da população, ficando ligados à parte mais abastada dos habitantes do Norte.

No seu repertório, estão sedimentados diversos preconceitos, que o autor demonstra num tom assumidamente provocador: “Sir Henry não concebia que o Teatro Amazonas fosse obra de seres humanos. Muito menos do semicivilizados nativos, notórios por sua inferioridade racial e total falta de capacidade para o raciocínio lógico.”(SOUZA, 2001, p. 96) e que insinuavam a convicção na completa incapacidade intelectual dos habitantes locais:

Segundo o carmelita Montserrat, em sua *Maravilhosa Narrativa pelo rio das Amazonas na Guerra Justa do Marañon*, escrita em 1665, um nativo que se havia alfabetizado morrera em convulsões cerebrais ao tentar ler a Summa de Tomás de Aquino (SOUZA, 2001, p. 96)

A narrativa de Souza expõe sem meias palavras a visão do imigrante estrangeiro das classes elevadas, que, desobrigado de integrar-se à parte mais densa da sociedade que frequenta, julga-a somente a partir da sua ótica, que, no caso, é a do europeu, que observa tudo por meio da oposição entre civilização e barbárie, ou quando muito, sob a perspectiva do exótico e do fantástico. De qualquer modo, o resultado é uma representação caricaturada dos indivíduos e de sua organização social, e que se baseia apenas nas impressões iniciais do estranhamento, sem nunca ir a fundo na análise da realidade que se apresenta.

Tal posição se acentua ainda mais quando se observa a forma como surgem os nativos no romance. Sem o menor constrangimento, o narrador os aponta como figuras primitivas, cujas práticas incluíam a violência e o canibalismo:

As vítimas foram amarradas em troncos, por uma corda longa que permitia o movimento. Os religiosos aproveitaram essa folga para ajoelharem-se. Depois, os selvagens ofereceram tacapes para que pudessem se defender. Não aceitaram, e foi com indignação que fizeram saltar os santos miolos em golpes de mestre. Os corpos foram imediatamente despidos e desmembrados. Sem nenhum tempero visível, foram colocados para assar. (SOUZA, 2001, p. 88)

Tais relatos, por seus excessos, foram objeto de intervenção do organizador da narrativa de Galvez, que, pelo bem da verdade, julgou necessário inserir uma observação acerca do que disse o espanhol sobre a sua estada entre os índios:

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícia de cenas de antropofagia na região. Nenhum branco, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou em Santarém (SOUZA, 2001, p. 89)

Histórias como as de Galvez ou do tio do patriarca do *Relato*, quando não comparadas com os acontecimentos reais, ajudam a construir o imaginário comum a respeito do ambiente amazônico, que pouco tem a ver com o mundo concreto, ao passo que disseminam a ideia de que na Amazônia vive uma sociedade de indivíduos brutos e animais, cuja rotina consiste em devorarem-se uns aos outros e os estranhos que desafortunadamente ali aparecem.

Contra isso, as narrativas, especialmente *Relato* e *Beiradão*, apresentam uma visão mais ampla, que confronta os delírios dos aventureiros com outros registros, como os depoimentos ficcionais de personagens que escapam às narrativas fantasiosas, e que revelam, dentro da sociedade dos homens nativos da região, uma humanidade ainda pouco compreendida.

Em *Beiradão*, há um forte tom de advertência quanto à brutalidade e ao processo de animalização do homem, exposto na coletânea de diversos episódios que ilustram a vida dos que ali se encontram desprovidos de qualquer ajuda. São histórias de assassinatos, suicídios, incestos, estupros, pedofilia, que deixam claro que diante de uma condição extrema, o ser humano é capaz de fazer vir à tona o seu pior. Assim, o romance não aponta os indígenas como sendo modelos de selvageria. Ao contrário: uma vez que estão mais integrados ao meio, acabam tendo uma organização social muito mais harmônica, em que a violência, embora presente, está sob certo controle, e só é assumida plenamente pela comunidade em situações excepcionais, como no contato com estranhos.

Mas isso não acalmou o ímpeto dos seringalistas, que patrocinavam expedições com o objetivo de exterminar os selvagens, que mesmo acuados e refugiados em lugares longínquos, continuavam a ser perseguidos até que não deixassem qualquer rastro de sua

presença, numa sede homicida que inquietava até mesmo alguns dos perseguidores, como Caboclo Euzébio, que chefiou algumas dessas chacinas:

Caboclo Euzébio perdeu a alegria. Depois dessas expedições caiu em tristeza, pensando em cunhãs estripadas e quicés, índios degolados, depois de mortos. Igual aos cristãos como dizia o padre, embora mais infelizes. Entregou-se a pescarias e afirmava que, na primeira expedição contra os Parintintins, ficaria ao seu lado contra os civilizados, se é que eram civilizados homens acostumados à matança de inocentes. (MAIA, 1999, p. 129)

Tendo reconhecido a humanidade dos perseguidos, o romance indica a possibilidade de um contato que, embora difícil, implica uma relação menos conflituosa, permitindo alguns esboços de aproximação entre ambos:

Os parintintins invadiam as casas, mexiam nas panelas, admirados do sistema de vida, diferente do seu. Convidados a ficar, deram uma risada de escárnio, aquilo não valia um tapiri da maloca. Os antigos exploradores preconizavam o fuzilamento sumário da indiada: bem andaram os portugueses, ingleses e espanhóis, liquidando-os nos entreveros. Mas, estendendo linhas telegráficas para segurarem o oeste, persistia Rondon, pregando a paz. (MAIA, 1999, p. 368).

No *Relato*, a aproximação entre índios e não índios se dá no ambiente urbano, e se evidencia principalmente na figura de Lobato Naturidade. Homem de passado pouco conhecido e admirado por Emilie, era conhecido como vidente e curandeiro, tendo sido responsável pelo resgate de diversos desaparecidos e curas de enfermos.

Mas isso não impediu que fosse marginalizado e visto com desconfiança. Suas origens e seu mutismo provocavam a repulsa e o medo nas pessoas, que depreciavam suas práticas medicinais:

De boca em boca espalhavam que o curandeiro já tinha envenenado e cegado uns enfermos miseráveis. Derramando-lhes nos olhos inflamados um líquido vermelho extraído dos galhos de uma palmeira; falavam também de rituais

diabólicos para atrair o espírito do Mal e penetrar nas entranhas da vítima. (HATOUM, 2002, p. 96)

E, mais ainda, o seu modo de vida:

O que mais irritava as pessoas era a vida errante de Lobato, a inexistência de uma morada fixa. Cercado de urubus, viam-no ingressar na carcaça de um barco meio soterrado no mar de dejetos à beira de um igarapé; outros juravam que ele freqüentava sórdidas palafitas, cujas paredes estavam cobertas de imagens de santos estranhos, com olhares não se sabe de embriaguez ou loucura; num recanto próximo ao casebre, um círculo de pontos luminosos brotava do breu da noite e aclarava garrafas de cachaça e galinhas mortas entre montículos de medalhas profanas. Esses atributos infames, vitupérios dirigidos a um homem pacato e quase invisível, eram lancetadas dirigidas também contra uma tradição ainda viva, que pulsava no coração dos bairros da periferia, no interior de habitações suspensas, açoitadas pelas chuvas (HATOUM, 2002, p. 96)

Na execração pública de Lobato Naturidade, mostram-se os preceitos discriminatórios da sociedade dominante, que, no caso manauara, marginaliza a cultura indígena, considerando-a ora perigosa e maligna, ora fruto de ignorância e superstição. Juntamente com seus hábitos, marginalizam-se também os indivíduos: deixados de lado pelo poder, os índios vão somar-se à grande camada dos pobres da cidade, cuja situação de miséria é defendida como justa, posto que se correlaciona com sua condição humana inferior.

Mais do que isso, incomodava o silêncio de Lobato, que chegava aos outros como uma declaração de insolência, de insubordinação perante as classes mais altas, como se lhes dissesse que a ele não poderiam subjugar, e que seus valores e normas não mereciam qualquer atenção. Em sua discricção, ele reclamava para si o direito de ser como quisesse, de agir conforme sua própria ordem, ignorando as determinações do opressor, o que, obviamente, não era bem aceito.

Muito mais flexível era Anastácia Socorro. Vivendo num regime quase escravo na casa de Emilie, aceitava sem resistência as condições de trabalho e o tratamento degradante que lhe eram impostos, numa relação que foi amenizada apenas quando descoberto seu parentesco com Lobato.

Contudo, mesmo gozando de certas regalias na casa, permaneceu objeto de humilhação e desprezo, principalmente por parte dos filhos da matriarca, que “nunca suportaram de bom grado que uma índia passasse a comer na mesa da sala, usando os mesmos talheres e pratos” (HATOUM, 2002. P. 97), considerando a convivência igualitária com ela uma infâmia. Em Anastácia, não havia espaço para uma dignidade plena.

A galeria de personagens dos romances revela a diversidade do cenário do processo de formação das comunidades humanas no Amazonas. Longe de configurar-se a partir de uma ou duas matrizes, ela se mostra como a intersecção da presença de várias localidades, que juntas, compõem uma sociedade que não pode ser definida homogeneamente. A escolha por buscar faces menos evidentes dos fluxos migratórios que incidem no norte, concentrando suas atenções em grupos menores – árabes, cearenses, espanhóis, ingleses – apontam para uma ideia de Amazônia bem mais multiforme, e que precisa ser compreendida em sua variedade.

Por outro lado, as narrativas parecem ser unânimes ao retratar a vida dos moradores originais da região. Marcados pelo olhar da ignorância e do estranhamento do outro, foram atacados e reduzidos à quase extinção. Aos que restaram, sobrou-lhes o abandono ou a opressão de serem inferiorizados na cidade e colocados sob um intenso regime de aculturação, devendo, sob pena de não se tornarem civilizados e aptos a conviver socialmente, obliterar suas raízes culturais. Como se não fosse o bastante, existe ainda a exploração abusiva de sua força de trabalho, que, justificada pela condição subumana como são vistas essas pessoas, impõe a eles horas quase ininterruptas de ofício.

Na reunião das perspectivas, o homem que emerge nos romances é na verdade uma síntese inacabada, cuja definição é algo que pertence ao porvir. Da mistura de povos e raças, não existe ainda um ponto que determine claramente que traços caracterizam o indivíduo dali resultante, mas tão somente caminhos que podem ser seguidos: o humanismo conciliador de Fábio, a integração serena do patriarca do *Relato*.

Contudo, as dificuldades do percurso também estão expostas. Da intensa busca da narradora do *Relato*, da evasão das personagens de *Galvez* e da violência de *Beiradão*, surgem, com as características próprias dos momentos retratados, indícios de que o homem amazônico não pode ser construído uniformemente, de que não é possível reunir as complexidades em uma unidade e impô-la indistintamente a todos, e a identidade dos que vivem no Amazonas não pode ser elaborada mediante a consolidação plena de seus hábitos e culturas.

Permaneço-se então numa zona obscura, que, recorrente nos romances, remete à ideia de que o objetivo das obras é realmente apontar as imprecisões do processo, as dificuldades permanentes de se elaborar um sentido identitário num ambiente marcado por tantas influências e contraposições.

É uma representação humana dada a contrapelo, oposta às versões consagradas pela tradição oficial, e que refuta os estereótipos de uma terra dominada pelos costumes indígenas – os quais sofreram deformações quando relatados por estrangeiros – ou de um território de luta entre civilização e barbárie, em que a primeira procura arduamente estabelecer-se nos homens para conduzir a comunidade à iluminação do progresso. Sob a ótica das personagens, todas essas concepções caem por terra.

Resta então um homem menos metafísico e muito mais histórico, que se realiza na experiência, nos conflitos e relações consigo e com os outros, somados à desestabilização dos modelos identitários provocada pela saída da terra natal para uma terra estranha ou pela entrada de novos elementos em matrizes de valores já fixadas. Seu mundo, seus princípios, sua forma de situar-se perante a realidade se organizam por meio de um esforço pessoal, que dá ordem a um universo difuso de referências de início inconciliáveis entre si.

É o que mostram os romances. Numa opção notadamente consciente, nenhum deles procura ratificar o contrário desses movimentos, o que demonstra a intenção de expor com clareza, nos diversos momentos históricos retratados, a necessidade de um novo olhar sobre o homem amazônico, que não o veja mais como o simples produto de determinadas circunstâncias uniformemente postas a ele, mas como alguém que se move num terreno de verdades instáveis e opostas, e que precisa, a fim de equilibrar-se no meio, dialogar com todas elas, ao mesmo tempo em que deve ainda resolver os impasses decorrentes dessas ligações. Assim, não há outra alternativa senão apresentar um homem ainda em aberto, cuja definição cabe a ele próprio construir.

2.4 Entre memória e esquecimento

Romance e história possuem, em muitos casos, relações bastante estreitas. Unidos pela narratividade, em muitas obras eles aparecem profundamente entrelaçados. Não raras são as obras que sustentam seus enredos em acontecimentos historicamente determinados. E o

contrário também ocorre. Na elaboração de narrativas historiográficas, vários são os autores que buscam aproximar o relato de eventos reais das exigências estéticas dos textos literários.

Conforme assinalou György Lukács (2011), em seu sentido mais estrito, é possível definir o romance de matriz histórica, ou o romance histórico, como tendo sua origem no século XIX, em especial com Walter Scott. Até então, afirma ele, embora a temática histórica já se fizesse presente, o gênero ainda não estava plenamente configurado, uma vez que,

os chamados romances históricos do século XVII (Scudéry, Calpenède etc.) são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor (LUKÁCS, 2011, p. 33)

Para que o romance histórico se defina, é necessário que ele obedeça a certos fundamentos, dentre os quais o pensador húngaro destaca fundamentalmente a reconstituição do período retratado, não somente quanto aos aspectos gerais de acontecimentos e hábitos sociais, mas também na forma de pensamento e conduta adotada pelas personagens, sem o que a representação histórica permanece apenas num terreno superficial, sem voltar-se verdadeiramente para os eventos que tenciona explorar.

A partir daí, surgem elementos estéticos mais específicos: “o amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo no romance” (LUKÁCS, 2011, p. 47), que, na visão do autor, foram inseridos na narrativa épica por Scott.

Numa acepção mais rigorosa, o *Relato* não pode ser entendido como um romance histórico, pois, embora se ocupe de eventos passados, falta-lhe – e isso não faz parte do projeto estético da obra - o compromisso com o registro fiel de acontecimentos e de costumes de época.

Já *Beiradão e Galvez* possuem traços que os remetem ao gênero, embora não sigam os procedimentos típicos que consagraram o romance histórico. Se no primeiro não encontramos uma preocupação exaustiva com os fatos marcantes do período, preferindo ater-se à vida cotidiana do seringais, no romance de Souza, há uma irreverência que minimiza o histórico e o torna objeto de uma apreciação bem menos dramática ou épica, relatando-o com uma certa criticidade cômica.

Os três romances se unem ao apontar não para a reconstituição de fatos, mas para a consciência de um sentido de história, de que esta precisa ser pensada e compreendida

amplamente, num movimento cujas consequências atuam não apenas na constituição da sociedade e da cultura, mas também na existência dos indivíduos.

Desse modo, as narrativas se abrem para uma história não-oficial, que escapa àquela contada e difundida canonicamente, e busca relatar justamente o que esta propositadamente esqueceu, voltando-se para a análise da vida de pessoas cujas trajetórias não frequentam os registros oficiais.

É, portanto, um embate contra uma determinada historicidade, que busca evitar que se apaguem completamente os relatos das vidas de pessoas que, ainda que ignoradas, ajudaram a construir a humanidade como se conhece e com uma participação mais ativa que muitas das figuras consagradas, pois sobre eles recaíram os mais pesados fardos na edificação dessas sociedades.

É um trabalho que exige grande esforço de rememoração pessoal, ainda mais porque esta não se encontra amparada por boa parte da historiografia. Com isso, a memória torna-se o agente principal para o caminhar da trama e de sua reconstituição dos acontecimentos.

Entretanto, esse exercício da memória revela também uma relação importante com o esquecimento, que, apesar de aparentemente mostrar-se como sendo um obstáculo até mesmo óbvio para a construção de um projeto mnemônico, finda por ser um elemento fundamental na sua constituição, uma vez que sua presença revela-se como parte imprescindível do processo.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur destaca o importante papel do esquecimento na construção das memórias, mostrando que, de início, estas são construídas com seu uso:

De fato, antes do abuso, há o uso, a saber, o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva (RICOEUR, 2007, p. 454)

A memória é seletiva, e ainda que quisesse, não poderia guardar tudo. A narrativa, de forma geral, é lapidada pelo esquecimento, que retira dela aquilo que é de menor importância ou que não interessa contar. Logo, é no esquecimento que o texto histórico encontra os limites que lhe permitem adquirir uma forma ordenada e definida.

O esquecimento é importante e inevitavelmente faz parte da história. O problema está não no seu uso, mas nos abusos que são cometidos por sua utilização, os quais muitas

vezes são praticados deliberadamente pelos poderes constituídos, visando a seu favorecimento, em detrimento da grande maioria dos indivíduos cujas histórias são obscurecidas por uma versão que é forçosamente imposta a eles:

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam os nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou sedução, de medo ou de lisonja (RICOEUR, 2007, p. 455)

A história oficial constitui um esquecimento dirigido, não acidental, voltado para o objetivo claro de instituir uma historicidade opressora, que diminua a participação de uma maior comunidade de indivíduos, por meio do apagamento de suas lembranças, tornando-se propriedade de poucos, ao passo que ainda sedimenta ideologias favoráveis ao *status quo*, que invariavelmente consolidam a posição dos vencedores. É, portanto, uma história artificial, feita para celebrar o esquecimento da trajetória de muitos e conduzi-los a uma passividade tranquilizadora para os que permanecem no poder.

Uma das formas institucionais de esquecimento mais utilizadas segundo Ricoeur é a anistia, que consiste num perdão concedido a todas as partes envolvidas em um conflito ou acontecimento excepcional. Para o filósofo, é um procedimento que traz relevantes implicações no trato dado à memória pela comunidade:

É obviamente útil – é a palavra justa – lembrar que todo o mundo cometeu crimes, pôr um limite à revanche dos vencedores e evitar acrescentar os excessos da justiça aos do combate. Mais que tudo, é útil, como no tempo dos gregos e dos romanos, reafirmar a unidade nacional por uma cerimônia de linguagem, prolongada pelo cerimonial dos hinos e das celebrações públicas. Mas o defeito dessa unidade imaginária não seria o de apagar da memória oficial os exemplos de crimes suscetíveis de proteger o futuro das faltas do passado e, ao privar a opinião pública dos benefícios do *dissensus*, de condenar as memórias concorrentes a uma vida subterrânea malsã? (RICOEUR, 2007, p. 462)

Ao mesmo tempo em que cria as condições necessárias para a harmonia social, a anistia impede que questões importantes relativas aos embates ocorridos venham à tona, que sejam discutidas amplamente, e que as consequências da discussão venham a contribuir para impedir a repetição de erros passados. Desse modo, o esquecimento comandado, como diz Ricoeur, contribui para estipular uma memória oficial cuja absoluta uniformidade impossibilita a sociedade de refletir sobre a sua própria história, fazendo com que esta desconheça seus erros ou passe a interpretá-los como grandes acertos.

Eis aí um dos casos do que Ricoeur denomina abuso de esquecimento: uma tentativa artificial de impor aos indivíduos uma memória premeditadamente seletiva, que exclui eventos desfavoráveis a um grupo dominante, relegando uma quantidade expressiva de memória a um plano subterrâneo, sem que esta possa se manifestar ou tornar-se objeto de qualquer debate em grande escala.

No Brasil, é bastante conhecida a anistia dada aos envolvidos nos acontecimentos agudos da ditadura militar, a qual permitiu que refugiados políticos e perseguidos retornassem ao país, mas que também eximiu de qualquer culpa os responsáveis por atos criminosos cometidos no período, em especial os representantes do poder, que puderam repousar tranquilamente sob a tutela do esquecimento.

O lembrar e o esquecer são, assim, feições importantes do jogo da reconstituição histórica, e obedecem muitas vezes a critérios que não são os estabelecidos pelas condições de apuração dos fatos e dos acontecimentos, mas por força de motivos individuais e políticos, criando narrativas marcadas por excessos de memória ou esquecimento, em que certas nuances são deliberadamente destacadas e outras omitidas.

A literatura, e em especial o romance, tem sido um importante componente na retomada de uma história contestadora, que ponha em dúvida o parâmetro histórico estabelecido oficialmente, apresentando versões que ressaltam a contraditoriedade dessa exposição consagrada de eventos.

Obviamente, isto não se apresenta na totalidade das narrativas históricas. Muitos são os que não se mostram interessados no confronto com uma historiografia consagrada, tampouco no questionamento das implicações políticas que dela decorrem: “os clássicos do romance histórico eram política e socialmente mais conservadores (...) não havia neles – nem podia haver – nenhuma ligação apaixonada com a mudança revolucionária da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 344). A preocupação em organizar um enredo que contemplasse a

história a partir das demandas populares é algo que surge gradualmente, e depende muito do engajamento do autor:

Nos humanistas antifascistas, o *páthos* da atração pelo povo é muito mais intenso que nos últimos clássicos. Essa paixão é um sinal de que a melhor parte da intelectualidade democrata, influenciada pelos terríveis e grandiosos acontecimentos dos últimos anos, está decidida a romper seu isolamento em relação à vida do povo (...) o romance histórico moderno desses escritores é uma expressão elevada dessa decisão (LUKÁCS, 2011, p. 345)

Motivado por eventos extremos, o escritor volta-se para a realidade da vida do povo, analisando de que forma os fatos históricos incidiram sobre sua existência, o que abre caminho para uma nova relação entre romance e história.

Os romances de Hatoum, Souza e Maia situam-se na linha das obras que procuram opor-se ao excesso e abuso de esquecimento, recuperando ficcionalmente, cada qual a sua maneira, a trajetória de muitos que, embora ignorados pelos livros oficiais, participaram efetivamente da construção de diversos fatos históricos. Com isso, tem-se em vista pôr em diálogo as perspectivas históricas marginais e oficiais, que, conforme defende Michael Pollack, apresentam cada qual um conjunto de problemas para sua afirmação.

O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do ‘não-dito’ à contestação e à reivindicação; o problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização. Para que emerja nos discursos políticos um fundo comum de referências que possam constituir uma memória nacional, um intenso trabalho de organização é indispensável para superar a simples montagem ideológica, por definição precária e frágil. (POLLACK, 1989, p. 9)

O momento para emersão da memória clandestina, no caso, são os romances, que, ao mesmo tempo em que fazem a transposição do não-dito para o dito, iluminando os discursos esquecidos, dão maior substância à história oficial, uma vez que esta é reorganizada a partir da aproximação com as diversas vozes silenciadas e destoantes. Desse modo, pode-se vislumbrar uma memória coletiva mais unificada.

A verossimilhança e o comprometimento com a realidade é uma preocupação que ocupa o autor de *Beiradão* desde o início do romance. Já em seu prólogo, o autor faz questão de indicar que a narrativa parte de relatos coletados de uma fonte externa, e não de sua imaginação: “reais foram os lances aqui relatados, ou, pelo menos, reais na retentiva popular. Velhos pioneiros ainda existem, como Zé Antônio, veterano do machado” (MAIA, 1999, p. 23)

Mais adiante, ele ressalta as conquistas dos desbravadores das regiões distantes, e observa que os mesmos processos presentes em sua narrativa ocorreram em várias outras localidades:

Repetiram-se, no período da conquista, os mesmos dramas comuns a todos os rios longínquos. Basta consultar os arquivos comerciais, judiciários, paroquiais no Purus, no Juruá, no Solimões, e ler, às vezes ponteadas de sangue, idênticas páginas de sacrifício e heroísmo. (MAIA, 1999, p. 24)

O que demonstra que o que está reunido em seu romance é uma amostra bastante confiável dos eventos ocorridos na região ao longo do período, cujos registros encontram-se em diversos documentos da época.

O momento retratado é o do apogeu e declínio da borracha, estendendo-se até as consequências da queda da economia gomífera. Trata-se de um período histórico importante para o Amazonas e para o país, e que, nas mãos do autor, é analisado não por meio dos grandes fatos e das personagens mais conhecidas, mas da empreitada dos imigrantes e de outros homens simples, que na maioria das vezes foram os que mais sofreram não apenas com a decadência, mas também com o auge dos grandes seringais, uma vez que sempre se defrontaram com a dura realidade da vida às margens do Rio Madeira, independente da condição favorável ou difícil dos empresários do látex.

No decorrer da narrativa, aparece a preocupação em fazer escapar ao esquecimento a existência de homens bravos que venceram as imposições da selva e ajudaram o país a ter os contornos que o definem, atuando de forma efetiva em fronteiras que antes só eram conhecidas nos mapas:

Fábio Moura admirava os pioneiros do desbravamento, que se tornaram proprietários pelos capitais do próprio suor, sem assistência oficial, vagando pelo estuário verde. Modelara o espírito nos anos de seminário, curvando à

leitura dos conquistadores de mares e países, em todos os tempos. No Brasil, os limites foram fixados pelos convênios, após as incursões bandeirantes. Assistiu, escrito nas florestas virgens, ao desdobramento dos novos capítulos, dominando, por trabalho e sangue, áreas imensas. Não teriam, possivelmente, quem lhes contasse a história, desaparecidos num estirão de rio: não restaria uma cruz, arrancada pelos temporais, ou roída pelos cupins (MAIA, 1999, p. 49)

Muitos foram os homens abandonados às margens dos rios e da história. Contra isso, o romance não apenas toma esses indivíduos como protagonistas, evidenciando a intenção de retirá-los do limbo, como também adverte diretamente os estudiosos quanto à necessidade de inclusão desses esquecidos: “os historiadores futuros, quando descreverem os trabalhos dos religiosos, seringalistas, não poderão esquecer os Euzébios, que são as patrulhas e as vanguardas da conquista” (p. 139).

É o que faz a narrativa. Ela volta-se para a rotina de muitos Euzébios, de sua vida entre as matas e também dos inúmeros casos que relatavam, os quais, verdadeiros ou não, serviam para compor o cenário de seu cotidiano, repleto de agruras e violências, mas também de uma persistência tenaz.

Esse dia-a-dia cruzava-se com a história consagrada, que não só era formada em seu arcabouço pela ação desses indivíduos, como também os afetava com seus atos, tornando-os muitas vezes os mais atingidos pelos acontecimentos, em especial pelos erros e desmandos do governo, que oprimiam os mais pobres e sempre buscavam formas de contornar os problemas dos poderosos, ainda que isso custasse o bem-estar de uma imensa parcela da população. As medidas tomadas pelas autoridades em ajuda aos mais pobres eram sempre tardias e paliativas, e nunca implicavam uma real preocupação em construir no Norte uma sociedade mais justa e com melhores condições de vida para todos.

O ano da queda é o de 1907, em que o valor da borracha desceu a níveis insustentáveis para a economia local:

notícias da Capital preconizavam o abalo do arcabouço econômico da Amazônia, alicerçado à própria incorporação das maiores áreas tropicais do mundo à nação. Abalo e, talvez, ruína por muitos anos. Os quilos baixavam, mês a mês, enquanto as mercadorias se elevavam (MAIA, 1999, p. 222)

E desvela a forma irresponsável como os seringalistas sempre encararam suas atividades na região, sem se envolver com seu real desenvolvimento: “os grandes seringalistas não se haviam preocupado com a lavoura e a pecuária: importavam sempre, porque a borracha dava para tudo” (p. 223), o que, em tempos de crise, agravou ainda mais rapidamente sua situação, já que o custo de vida passou a ser sentido por eles violentamente à medida que os recursos financeiros foram tornando-se cada vez mais escassos.

O declínio econômico rompeu o já tênue equilíbrio que sustentava as relações existentes entre indivíduos da região. Houve uma escalada de violência, em especial por conta das revoltas dos trabalhadores. Um intenso êxodo esvaziou os seringais, e mesmo os grandes proprietários não ficaram imunes à crise, e viram ruir seus pequenos impérios. Boa parte deles abandonou o negócio. Inexplicavelmente, o funcionalismo público resistia, apesar dos salários atrasados. Ainda assim, a cena geral era de completo abandono.

Contrariando essa tendência, havia Fábio, que, devido a sua parcimônia, jamais criara hábitos de ostentação e de grandeza, o que lhe permitiu não sofrer grandes privações quando veio a queda, posto que vivia com pouco. Por outro lado, seu trabalho não estava fundado exclusivamente na borracha, o que fez com que o enfraquecimento do comércio do produto lhe causasse dificuldades, mas não o desprovesse de tudo. Assim, não viu motivo que o impossibilitasse de seguir em frente, e foi o que fez. Via um potencial grande na região, repleta de fartura e riquezas naturais, à espera de que o trabalho as fizesse multiplicar. Encararia, portanto, a tarefa de mostrar que “sem borracha, o mundo não estava perdido” (p. 289). E nisso alcançou êxito.

Voltado para a vida dos que mais diretamente lidaram com o trabalho da indústria do látex, o romance de Maia explora os meandros de um ciclo que deixou rastros que vão muito além de manuais e monumentos históricos, mas determinou o destino e as ações de diversos indivíduos, aos quais a narrativa procurou dar visibilidade.

Em *Galvez*, embora de maneira bem menos séria, existe também a preocupação do narrador em dar conta da veracidade dos acontecimentos, não apenas por meio de suas intervenções, mas pela indicação de registros documentais que atestam a verdade do que foi narrado:

O nosso herói existiu realmente e pelo norte do Brasil exercitou sua fidalguia. Comandou uma das revoluções acreanas, e quem duvidar que procure um livro sério que confirme nossa afirmação. Os lances picarescos de Luiz Galvez formam um todo com o *vaudeville* político do ciclo da

borracha. No livro do escritor Veiga Simões, *Daquem & Dalem Mar*, editado em Manaus, no ano de 1917, pela livraria Palais Royal, há a seguinte descrição do herói (SOUZA, 2001, p. 219)

Os acontecimentos contados remetem ao processo que culminou na anexação do Estado do Acre ao território brasileiro, consumada por meio do Tratado de Petrópolis, em 1903, e concentram-se em uma das tentativas de torná-lo independente do governo boliviano, a qual, segundo apontam os documentos aludidos, teria sido comandada pelo intrépido herói do romance.

No decurso da trama, fatos e personagens conhecidos vão sendo elencados e entrecruzam-se com a jornada da personagem principal, formando o fio a partir do qual a história se desenvolve, o que revela a intenção de dialogar com as altas esferas do poder e os eventos que as envolvem.

No entanto, o que inicialmente pareceria um relato solene e cheio de reverência, mostra-se uma autêntica demonstração subversiva que expõe com clareza as hilariantes contradições desses indivíduos que, ainda que frequentassem cargos e instituições da mais alta responsabilidade, e integrassem a parte mais densa da chamada boa sociedade, pouco ou quase nada tinham de respeitável em suas ações, assumindo na maioria das vezes uma postura incompetente e leviana.

Festas, reuniões noturnas animadas em cabarés e bares e orgias são uma constante na vida dessas autoridades. Decisões políticas importantes são tomadas em meio a farras e bebedeiras. A administração pública assemelha-se menos a um assunto de gabinete que a um jogo de azar.

O que resulta disso é uma política protagonizada por comediantes pomposos, que procuram transmitir o máximo de seriedade aos atos que praticam, mas que conseguem no máximo ampliar sua comicidade por meio da disparidade entre o real e o discurso que proferem. Os fatos, mesmo os históricos, em sua verdade, têm muito pouca relação com aquilo que é declamado pelo discurso institucional. A tomada do Acre, liderada por Galvez e fruto de uma trapaça que visava à anexação do território ao Brasil em detrimento do governo boliviano, é um bom exemplo dessa contradição:

A população estava totalmente nas ruas, despertada pela batalha, atravancando a praça com crianças de colo, doentes e animais de estimação. Ordenei a descida da bandeira boliviana e, entre versos de uma canção de

Aída, para dar um tom solene, foi içada a bandeira acreana. A tropa de Vaez abriu um clareira em torno do mastro, contendo a multidão. Entramos na praça, montados em tristes pangarés ornamentados para as Folias de Reis juninas, numa improvisação coreográfica de Blangis. Cavalgavam ao meu lado os generais Pedro Paixão e Thaumaturgo Vaez. Logo fomos cercados pela massa e comecei a observar aqueles homens maltrapilhos, aquelas mulheres maltratadas, grávidas e velhas. Meus súditos me desanimavam. Do alto do mastro pendia a bandeira revolucionária (SOUZA, 2001, p. 181)

Como suposta testemunha ocular, Galvez acaba por ser o inusitado cronista que descortina a natureza dos eventos que envolvem a história oficial. Longe de serem a expressão do heroísmo e da determinação dos homens que a fizeram, ela se mostra como sendo o produto de uma série de interesses mesquinhos e inescrupulosos, lances de sorte e anedotas do acaso, que findaram pondo certos indivíduos em condições de escrevê-la, muitas vezes até mesmo sem se darem por isso. O próprio Galvez, ao final, vê a si somente como um aventureiro, alguém que por força de uma sucessão de peripécias inesperadas foi colocado diante de ações cuja relevância estava acima dele e de qualquer outro dos que estavam ao seu lado. Desse modo, não havia meio de contar isso senão como uma grande comédia.

Em sua abordagem introspectiva, *Relato de um certo Oriente* não se atém aos elementos gerais da história, e constrói uma narrativa que se organiza através de um olhar um tanto distante desta, à procura de voltar-se para os fatos mais pessoais das personagens.

Mas, se não há nele uma aproximação mais evidente com os eventos históricos, o sentido de história, e de como esta deve ser edificada, faz-se presente, e é um dos pontos importantes da composição da trama.

É o que se percebe na justificativa do relato empreendido pela narradora, que, segundo ela, visa a atender a uma solicitação do irmão, ao saber de seu retorno a Manaus: “Se algo inusitado acontecer por lá, disse que todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissegador de cetáceos” (HATOUM, 2002, p. 165). Obviamente, o pedido não dizia respeito apenas aos acontecimentos presentes, mas sobretudo ao passado, àquilo que fora perdido e que se almejava recuperar.

No pedido do irmão e na tentativa de cumpri-lo, o que se evocou e se procurou realizar foi justamente o trabalho que a história busca efetuar: dissecar eventos, apreendê-los, reter e compartilhar aquilo que a memória conseguiu capturar. E, quando esta não consegue

alcançar o passado, perseguir os vestígios deixados pelos acontecimentos, as marcas que permitem reconfigurá-los.

O *Relato*, por sua exposição do processo de organização do tempo e da memória, é, paralelamente à tentativa de alcançar a reconstituição da trajetória familiar e pessoal, uma reflexão sobre o próprio fazer histórico. Ele apresenta, ao longo de suas páginas, os elementos a partir dos quais este se constitui, ao passo que demonstra ainda, por meio da narrativa que encerra, o modo de realizá-lo, bem como a impossibilidade do êxito absoluto, uma vez que a dissecação total intentada está limitada pelo jogo entre esquecimento e memorização.

Na tentativa de empreender uma historicidade, a vida das personagens é retratada em seus grandes momentos, construindo os fatos relevantes do relato. Nesses, a grande história aparece somente em ecos, cuja ressonância é sutilmente percebida em seus atos ou em sua condição, como no caso do fotógrafo alemão Dorner, que costumeiramente falava sobre: “a guerra e os alemães perseguidos e humilhados até mesmo em Manaus” (HATOUM, 2002, p. 133), o que muito provavelmente foi um dos motivos de seu isolamento.

Assim, o romance de Hatoum empreende um movimento contrário ao que é habitualmente realizado, utilizando a vida das personagens como cerne de sua construção histórica, e conferindo aos fatos mais gerais uma função tangencial. Diferentemente de Souza e Maia, o autor não se preocupa em pôr os indivíduos sob a égide dos grandes acontecimentos, mas numa relação em que estes aparecem como um componente a mais, porém não determinante. A historicidade de Hatoum é dada pelos indivíduos e pelo núcleo familiar que frequentam; são eles os geradores dos fatos históricos significativos da trama, os quais, num plano mais amplo, dialogam em total igualdade ou até superioridade com eventos históricos mais conhecidos.

Mas, se de um lado temos a diferença de perspectiva, por outro, as narrativas se unem por explorar a necessidade de constituição de uma história que se aproxime mais dos indivíduos, que os mostre mais de perto, revelando com maior clareza suas contradições e conflitos, e acima de tudo, dê visibilidade a uma legião de anônimos que foram deliberadamente silenciados por um discurso hegemônico que privilegia as versões mais adequadas à ideologia dominante.

É o que fazem os autores, e, ao fazerem, não edificam uma nova história: diferentemente do que faz a história oficial, eles a olham por dentro, com maior profundidade, deslindando nuances inesperadas e ocultas, que muitas vezes obrigam a uma revisão das versões consagradas, tornando a história algo denso e multifacetado.

A representação do espaço, dos grupos humanos e o sentido de história são pontos de ligação entre as obras que, mesmo separadas por épocas e estilos literários, encontram objetos e preocupações comuns, os quais formam uma certa unidade e permitem vê-las como narrativas pertencentes a uma determinada tradição, que se desenvolve com maior ou menor intensidade no conjunto de questões relativas a esses três temas, que são os que despontam como os de maior relevância no âmbito desse paradigma.

Para além do campo estritamente estético-literário, há ainda outros importantes aspectos pertinentes a sua dimensão subjetiva e subjetivadora. Os homens e mulheres representados nas obras, ao verem expostos os códigos pelos quais se caracterizam e distinguem, têm reforçados os elementos próprios de sua identidade, reconhecendo nos textos esses traços que são particulares a eles e que também os particularizam, tornando a narrativa não somente um reprodutor, mas também um centro irradiador de processos de identificação.

Obviamente, a literatura não pode sobreviver presa exclusivamente a esses preceitos. Para que se insira numa tradição literária mais ampla, é preciso que a obra dialogue com outras dimensões que contemplem um contato direto com aquilo que permite observá-la como legítima integrante do universo literário, o que, no caso do romance, remete à investigação de sua narratividade.

CAPÍTULO 3

3. TEMPO E NARRATIVIDADE

3.1 – Ricoeur e a temporalidade histórica e ficcional.

As dificuldades em categorizar as obras literárias como universais não necessariamente inviabilizam todo e qualquer emprego do termo universal para referir-se à literatura. A universalidade, desde que pensada fora dos termos de um estatuto a ser obtido por uma produção, oferece meios que ratificam sua presença dentro do texto.

A ideia de universal indica na verdade aquilo que é intrínseco e irreduzível no texto literário, seus traços fundamentais e inescapáveis, sem os quais este não pode ser definido nem tampouco distinto de outras manifestações que envolvem a linguagem escrita.

Dentre a variedade de temas que envolvem o pensamento de Paul Ricoeur, a literariedade ocupa um lugar de destaque, com especial atenção aos aspectos próprios do gênero narrativo e suas realizações dentro da modernidade, o que remete aos estudos acerca do romance.

Suas investigações têm início em *A metáfora viva*, onde ele analisa a função da linguagem figurativa, tentando situá-la num contexto que vai além da sua mera classificação como recurso linguístico.

Ricoeur inicia suas reflexões fazendo uma abordagem da retórica aristotélica, fundamento de toda a retórica clássica, a qual propõe que a metáfora pode ser definida a partir de três funções primordiais, que são, tal como ele afirma, “a ideia de desvio em relação ao uso ordinário, a ideia de empréstimo a um domínio de origem, e a de substituição em relação a uma palavra comum ausente mas disponível” (RICOEUR, 2005, p. 37).

Para Ricoeur, estas classificações irão ignorar um aspecto fundamental do uso da linguagem metafórica, que é a relação estabelecida entre o sentido próprio e o figurado, dando uma maior importância a seu efeito substitutivo. De acordo com o filósofo, este favorecimento acaba por reduzir a relevância da metáfora, pois, se esta tem por único papel colocar-se em lugar de um outro termo já existente, então ela não possui nenhum significado próprio, sendo considerada nula em termos de informação, podendo ser substituída a qualquer instante pelo elemento cujo lugar ocupa, já que não passa de um simples ornamento.

Desse modo, a retórica clássica sedimentada em Aristóteles não é capaz de apreender a metáfora em sua mais profunda acepção, cabendo-lhe apenas a mera função de distribuí-la em suas várias classificações.

Opondo-se a isso, Ricoeur alega que a metáfora, para ser devidamente compreendida, precisa ser analisada em suas potencialidades criadoras e vista como sendo “o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade” (RICOEUR, 2005, p.14). Assim, Ricoeur defende que a metáfora é um elemento discursivo que está muito além da simples associação entre significados e seres; ela é o termo a partir do qual a linguagem pode ser redescoberta e redefinida, por meio da diversidade de novas acepções que evoca. É por intermédio da metáfora que a polissemia dos vocábulos se manifesta mais intensamente no discurso, abrindo espaço para a recriação e ressignificação da linguagem. Nesse momento, o trabalho da hermenêutica aparece mais claramente, pois é por meio dela que esses novos significados podem ser estudados e compreendidos.

Aberta a perspectiva, Ricoeur segue seu estudo do processo de redescrição e reorganização do real, voltando-se para suas implicações nas construções das narrativas, o que resulta na elaboração de *Tempo e narrativa*, onde o autor não apenas fixa os termos nos quais a narração se organiza, como também explora os vínculos existentes entre as narrativas histórica e ficcional.

A tese central de Ricoeur, da qual as análises subsequentes surgem como forma de desdobramento, aponta para um elemento primordial que rege a estruturação tanto da narrativa ficcional quanto da historiográfica: o tempo. Na sua visão, a temporalidade constitui-se na matéria-prima com a qual o edifício da história e da ficção deve ser construído: “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15).

A constatação do caráter temporal do narrar o conduz a uma teoria ainda mais abrangente, que articula os elementos da escrita a um aspecto imanente da experiência humana do mundo: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p.15)

O homem é dado no tempo, mas este não se encontra para ele como algo que lhe é familiar. Para que seja manifesta na temporalidade a marca humana, é preciso que o tempo se dobre a uma forma de organização que esteja suscetível à compreensão, a qual Ricoeur identifica como sendo a narratividade. Somente por meio da narração, é que o tempo se

estabelece de modo a que sejam vistos nele os rastros da presença e da atuação do homem, sem o que a temporalidade permanece distante. Ao mesmo tempo, a narrativa se torna significativa à medida que enriquece e aprofunda a experiência do tempo.

Para dar base a sua argumentação, Ricoeur volta-se para o estudo das *Confissões* de Agostinho e da *Poética* de Aristóteles, em que ele percebe um importante jogo de proposições acerca do tempo, que justificam sua opção:

A escolha desses dois autores tem uma dupla justificação.

Primeiro, eles nos propõem duas entradas independentes no círculo de nosso problema: um pelo lado dos paradoxos do tempo, o outro pelo lado da organização inteligível da narrativa. A independência não consiste apenas em que as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles pertencem a universos culturais profundamente diferentes, separados por muitos séculos e por problemáticas não passíveis de sobreposição. De modo mais importante para nosso propósito, um inquire sobre a natureza do tempo, sem aparentemente se preocupar em basear nesta investigação a estrutura narrativa da autobiografia espiritual desenvolvida nos nove primeiros livros das *Confissões*. O outro constrói sua teoria da intriga dramática sem consideração das implicações temporais de sua análise, deixando à Física o cuidado de encarregar-se da análise do tempo. É nesse sentido preciso que as *Confissões* e a *Poética* oferecem dois acessos, independentes um do outro, ao nosso problema circular. (RICOEUR, 1994, p. 16)

O pensamento de Agostinho oferece discussões a respeito do tempo que o colocam diante de paradoxos, como o tempo e a eternidade, gerando antíteses que se desdobram e põem em xeque a possibilidade de se constituir uma forma ordenada do tempo.

Contra isso, Ricoeur apresenta a *Poética* de Aristóteles, que se mostra, para além de suas considerações sobre caracterização do gênero poético, um caminho prolífico para “o triunfo da concordância sobre a discordância” (p. 55), ou seja, para a ideia de um tempo organizado e submetido à lógica, o que remete ainda, devido às peculiaridades da teoria aristotélica, a um estudo da “imitação criadora” (p. 55), cuja aliança com o tempo surge de forma imanente.

A chave para a interpretação de Ricoeur encontra-se no *muthos* trágico de Aristóteles, que para ele é capaz de englobar as discordâncias do tempo – enunciadas em

Agostinho – numa concordância, configurada por meio da intriga, que consiste no agenciamento dos fatos no tempo de modo a constituir um todo lógico e coerente.

A organização trazida pela intriga, embora preconize pelo ordenamento de uma história articulada e delimitada, não elimina a incidência das variações temporais: “a discordância está presente em cada fase da análise aristotélica, embora só seja tratada tematicamente como intriga ‘complexa’” (p. 71). A aparente oposição que Aristóteles faz aos relatos episódicos, aqueles que não sucedem necessariamente de outros, na visão de Ricoeur, não pode ser entendida como uma detração completa, mas somente em um sentido específico, que é o da ausência absoluta de vínculo entre os eventos: “Aristóteles não diz nada contra os episódios. O que ele proscree são, não os episódios, mas a textura episódica, a intriga em que os episódios seguem-se ao acaso” (p. 71). Assim, ele repreende a intriga em que não prevalece a totalidade organizada, e os episódios apresentam-se desconexos entre si.

Para confirmar sua posição, Ricoeur aponta os momentos na *Poética* em que o autor leva em consideração os eventos isolados ou fora da sequência lógica esperada pela sucessão de acontecimentos, em especial por conta do que ele denomina *inversão*, que ele vê definida em Aristóteles de modo: “*teatral* (péripétéia) (segundo o feliz achado dos últimos tradutores franceses) e o *reconhecimento* (anagnôrisis) a que é preciso acrescentar o *efeito violento* (pathos)” (RICOEUR, 1994, p. 72/73).

Assim, a intriga é na verdade não uma apresentação de fatos harmonicamente concatenados, mas uma “concordância Discordante” (p. 72), em que estes aparecem muitas vezes separados, porém reunidos através do recurso narrativo, que estabelece uma ordem que permita observá-los em conjunto. Com isso, a literatura surge como uma possibilidade de ordem diante do absurdo desordenado da vida, conferindo-lhe uma visão de totalidade conjunta que esta insiste em recusar: “É na vida que o discordante arruína a concordância, não na arte trágica” (p. 72).

Na *Poética* aristotélica, Ricoeur encontra os fundamentos da narrativa, a qual serve como principal mecanismo de humanização da experiência temporal, em que o ser humano procura incessantemente atribuir um sentido e uma logicidade aos acontecimentos da vida, que são transpostos para a literatura por meio do processo da Tríplice Mimese.

No entanto, tal não parece ainda suficiente. Como um autêntico hermeneuta, Ricoeur pergunta pela relevância da noção clássica de intriga nas formas narrativas recentes, o que o leva à formulação de questionamentos:

a) será que um gênero narrativo tão novo quanto, por exemplo, o romance moderno, conservaria ainda o *muthos* trágico, tal que se possa também colocá-lo sob o princípio formal de discordância concordante através do qual caracterizamos a configuração narrativa? b) através de suas mutações, oferece o tecer da intriga uma estabilidade que permita colocá-lo sob os paradigmas que preservam o estilo de tradicionalidade da função narrativa, pelo menos na área cultural do Ocidente? c) a partir de que limiar crítico os desvios mais extremos com relação a esse estilo de tradicionalidade impõem a hipótese, não apenas de um cisma com relação à tradição narrativa, mas de uma morte da própria função narrativa? (RICOEUR, 1995, p. 11)

Ricoeur toma como principal ponto da análise de suas indagações o romance, o qual ele identifica como sendo um dos grandes complicadores da ideia de intriga como cerne da organização da narrativa:

É no campo do romance moderno que a pertinência do conceito de intriga parece dever ser mais contestada. De fato, desde a sua origem, o romance moderno anuncia-se como o gênero proteiforme por excelência. Chamado para responder a uma nova demanda social rapidamente cambiante, logo foi subtraído do controle paralisante dos críticos e censores. Ora, foi ele que constituiu, pelo menos durante três séculos, um prodigioso canteiro de experimentação no campo da composição e da expressão do tempo (RICOEUR, 1995, p. 17)

Por suas próprias qualidades essenciais, o romance se anuncia como um antípoda do *muthos* trágico pensado por Aristóteles. A ausência de figuras genéricas e idealizadas aponta para este afastamento. Além disso, a exploração de aspectos psicológicos das personagens em vez dos fatos e o fluxo de consciência, que Ricoeur exemplifica em Virginia Woolf, são elementos que despontam no romance e desarticulam a definição clássica da narrativa como uma imitação da ação, já que se encontram centrados em outros fenômenos, como as movimentações do pensamento.

Ademais, o compromisso romanesco com o homem do seu tempo faz com que se reproduzam traços relevantes de sua cultura, o que acarreta a transposição de características problemáticas à narrativa.

Em *O narrador* (1996), sob a pretensão de discutir a obra literária de Nicolai Leskov, Walter Benjamin denuncia o desaparecimento da figura do narrador no início do século XX. Para ele, o indivíduo capaz de contar histórias encontra-se em extinção. Tal escassez tem sua origem no esvaziamento da experiência humana, e na incapacidade de o homem intercambiar as poucas experiências que lhe restam. O homem não tem mais o que contar, ou, se tem, não sabe mais como fazê-lo. Falta a vivência dos acontecimentos para que a narrativa ganhe corpo e vida:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis (BENJAMIN, 1996, p. 198)

A esta penosa condição do homem contemporâneo, Benjamin atribui uma causa, que é a aparição da sociedade burguesa, e, como consequência, do romance, cujos traços elementares estão fincados em um outro modo de representação literária.

A principal característica do narrador é que ele relata sua experiência oralmente, ou seja, de modo vivificado, construindo um relato que depois será transmitido de boca em boca. Narrar, portanto, é um ato coletivo. Com o aparecimento do romance burguês, esta produção coletiva desaparece. O romancista, afastado das demais pessoas, cria isoladamente, afastando-se assim daquilo que as pessoas têm a contar de suas vidas, apartando-se com isso da própria vida. E a culminação desse alheamento está no ato da leitura do romance, ato este solitário e individualizante, e que não compartilha nada do que possa ser transmitido pelo livro.

Outra consequência da ascensão burguesa e que se apresentou danosa à narrativa é a informação. O homem burguês recebe os acontecimentos como prontos e acabados, e com uma causalidade definida. Não há mais espaço para a especulação, para o nebuloso, para a livre capacidade interpretativa, elementos que, nas narrativas antigas, eram enormemente significativos. Desse modo, o indivíduo burguês tem uma função passiva dentro do processo da construção da informação. Ele apenas a recebe a assimila, julgando-a automaticamente como verdadeira. O pensamento, para a informação, torna-se dispensável.

O narrador, mais do que relatar, transmite uma sabedoria. Ele aconselha. Porém, a narrativa não é, de nenhuma forma, uma sucessão de cenas logicamente explicadas em seus

detalhes. Na verdade, quanto menos explicações existirem, mais a narrativa se torna fecunda, pois é naquilo que não esclarece que uma narrativa se torna múltipla e pode ser pensada de diversas formas. E este é mais um triunfo da narrativa sobre a informação. A primeira se dirige a uma temporalidade duradoura, enquanto que as informações só fazem sentido se estiverem associadas ao presente. Sua importância se finda rapidamente, posto não estar integrada numa sucessão de fatos no tempo, enquanto a narrativa permanece.

Sem a presença do narrador, a história perde seu significado. Benjamin afirma que a função do narrador e do ouvinte é preservar a memória. No passado, a historiografia era amplamente relacionada à poesia épica. Logo, a preservação dessas reminiscências, das recordações do vivido, é que irão fundar a tradição e, por conseguinte, a história, o que é reforçado ainda mais por conta do caráter coletivo da narrativa, pois esta é compartilhada por todos que entram em contato com ela. “Tornar-se grego significa, pois, educar-se em Homero” (1998, p.109), afirma o filósofo Marcel Conche. Nesta assertiva, pode-se ver confirmado o pensamento benjaminiano de que o narrador épico guarda as origens de um povo, e é nele que residem sua memória e seu sentido histórico. Alguém, qualquer que se seja, se quiser tornar-se grego, ou melhor, assumir o espírito grego como norteador de sua existência, deverá antes buscar, na figura do narrador épico da *Ilíada* e da *Odisséia* o elemento doutrinário segundo o qual a sua incorporação a esta cultura pode ser efetivado. O narrador é, portanto, o protetor e mantenedor da memória e da alma de um povo.

A ausência de significado na história está profundamente ligada ao desaparecimento do narrador, daquele que narra a experiência, e que constrói coletivamente sua história, perpetuando a tradição na memória de cada um de seus ouvintes, os quais são seres ativos da narrativa e contribuem decisivamente para que a narração se torne pública, passando então a fazer parte do patrimônio memorial de um povo. A narrativa, mais do que ensinar, produz a história, dando a ela um sentido que vai além da temporalidade presente.

Benjamin atrela à evasão do narrador o desaparecimento da narrativa, seja ela histórica ou ficcional. As experiências, uma vez ausentes, não dão esteio para que a narrativa possa vir à tona, restando somente um mundo de elaborações individualizadas e carentes de sentido, sendo o romance um dos resultados mais claros desse processo.

Ricoeur reconhece as proposições de Benjamin, bem como suas implicações, que ele considera irem além da produção romanesca, constituindo-se numa ameaça à narrativa como um todo:

É essa possibilidade que Walter Benjamin evocava com temor em seu famoso ensaio, *Der Erzähler*. Talvez estejamos no final de uma era em que contar não tem mais lugar porque, dizia, *os homens não têm mais experiência para compartilhar*. E ele via no reinado da informação publicitária o signo dessa retirada sem volta da narrativa (RICOEUR, 1995, p. 45)

As contestações do romance como expressão da intriga prosseguem e atingem para Ricoeur um nível culminante na discussão em torno da voz narrativa, que se tornam intensamente problemática, segundo o filósofo, a partir das reflexões de Mikhail Bakhtin em torno do romance polifônico.

O filósofo expõe o que Bakhtin entendia por polifonia, destacando seu papel no rompimento com o discurso monológico, muito mais próximo da composição aristotélica de intriga, em nome de um discurso mais complexo e difuso, em que:

A relação dialogal entre os personagens é, de fato, desenvolvida a ponto de incluir a relação entre o narrador e seus personagens. Desaparece a consciência autoral única. Em seu lugar, sobrevém um narrador que conversa com seus personagens e se torna ele próprio uma pluralidade de centros de consciência irreduzíveis a um denominador comum. É essa ‘dialogização’ da própria voz do narrador que faz a diferença entre o romance monológico e o romance dialógico. É, portanto, a própria relação entre discurso do narrador e discurso do personagem que é inteiramente subvertido (RICOEUR, 1995, p. 159)

No discurso dialógico, não há mais um narrador que se impõe como detentor da ordem do discurso. Esta é compartilhada entre as demais personagens, construindo uma cadeia de vozes que aparecem simultaneamente, igualando-se à do narrador. É uma situação extremamente ameaçadora para a ideia de tecer da intriga, pois coloca em questão a possibilidade de organizar a multiplicidade de discursos que se apresentam. Ricoeur observa esse fenômeno com atenção, afirmando que : “a coexistência das vozes parece ter substituído a configuração temporal da ação” (p. 160). Não há mais uma sucessão de ações no tempo. Tudo ocorre no mesmo instante, sem rumar para um fim ou para a composição de um todo, deixando a obra sob o signo do inacabamento.

Bakhtin identifica a polifonia como uma característica das obras de Dostoievski. Mais uma vez, é o romance que inaugura um entrave à ratificação da intriga, fugindo das definições canônicas e constituindo-se como ameaça à continuidade da narrativa.

No entanto, mesmo diante das perspectivas abertas por Bakhtin, Ricoeur se recusa a tomar a intriga como acabada, destacando os componentes da teoria bakhtiniana que contribuem para a constatação da ordem narrativa dentro da polifonia:

No capítulo que consagra ‘às particularidades de composição e de gênero nas obras de Dostoievski’, Bakhtin busca, na perenidade e na reemergência de formas de composição herdadas do romance de aventuras, de confissão, das vidas de santos e, sobretudo, das formas do cômico sério, que combinam o diálogo socrático e a sátira menipeia, os recursos de um gênero que, sem ser enquanto tal um tipo de intriga, constitui uma *matriz* de intrigas. Esse gênero, que chama ‘carnavalesco’, é perfeitamente identificável, a despeito da variedade de suas encarnações. O gênero ‘carnavalesco’ torna-se assim o princípio, indefinidamente flexível, de uma composição da qual jamais se poderá dizer que é informe. (ROCOEUR, 1995, p. 160)

Pelo gênero carnavalesco, a intriga se faz presente, ainda que submetida a maiores variações de vozes romanescas. A ordenação dos fatos, embora repleta de complicações, continua a constituir um importante mecanismo de composição do romance, o que leva Ricoeur a persistir na aproximação entre a intriga e a polifonia:

Se fosse permitido chegar a uma conclusão a partir dessa aproximação entre romance polifônico e gênero carnavalesco, seria a seguinte: não é contestável que o romance polifônico distende até o ponto de ruptura a capacidade de extensão da *mimese* da ação. No limite, um puro romance de vozes múltiplas – *As ondas*, de Virginia Woolf – já não seria, de forma alguma, um romance, mas uma espécie de *oratório* que se lê. Se o romance polifônico não transpõe esse umbral, é graças ao princípio organizador que ele recolhe da longa tradição balizada pelo gênero carnavalesco. Em suma, o romance polifônico convida-nos a dissociar o princípio de tecer da intriga do princípio monológico e a estendê-lo até o ponto em que a ficção narrativa se transforma em um gênero inédito (p. 160/161)

O polifônico não representa o ocaso do processo da tessitura da intriga. Como parte do gênero carnavalesco, ele obedece a uma construção organizada que se distancia do discurso monológico, convocando o romance a participar de novas formas de organização da intriga. É, portanto, um novo caminho aberto para a narrativa, mas de nenhum modo o seu fim.

Dessa forma, mesmo que transfigurado e distante das preocupações do texto épico ou trágico – o agenciamento das ações dos homens superiores – e voltando-se para os indivíduos comuns de seu tempo, ou retratando uma época refratária à comunicabilidade da experiência, ou até construindo um discurso que rejeita uma forma mais clara de totalidade temporal organizada e que aparentemente recusa-se a relatar ações, refugiando-se na consciência, o romance permanece ligado à intriga, manifestando, no ver do filósofo, uma temporalidade mais profunda e exigente:

Pretendo que o romance moderno exige da crítica literária bem mais do que uma formulação mais refinada do princípio de *síntese do heterogêneo*, pelo que definimos formalmente o tecer da intriga; ele gera, ademais, um *enriquecimento* da própria noção de ação, proporcional ao da noção de intriga (p. 279)

O romance não renega a narrativa; ao contrário, ele a intensifica, estendendo seus limites para novas possibilidades. O que ele registra é justamente a realidade em sua transformação. E, se há um certo esgotamento da experiência que capte um sentido maior para os acontecimentos, as incursões sobre uma era fragmentada têm muito o que relatar acerca da experiência humana no tempo. A ausência de uma uniformidade em favor da heterogenia narrativa e a falta de unidade de ação, com sua completude determinada, apenas demonstram o quanto a ficção romanesca está comprometida em demonstrar o homem e sua relação com o mundo temporal, a qual, na contemporaneidade, encontra-se num estado de assumida instabilidade. Por outro lado, o recurso à consciência não implica o desaparecimento da ação, pois os fatos da consciência permanecem sendo ainda um fazer que é contado pelo narrador.

O romance é uma configuração do tempo, e revela a experiência humana no tempo. Para confirmar sua análise, Ricoeur envolve-se no estudo de três das mais significativas obras do gênero no século XX: *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, as quais ele considera *fábulas sobre o*

tempo (1995, p. 183), e ensejam inusitados aspectos do problema do homem e de sua temporalidade.

Em *Miss Dalloway*, Ricoeur percebe o conflito entre o tempo mortal e o tempo monumental, o qual alcança o *status* de tempo da autoridade. Este se mostra em contraposição às temporalidades individualizadas, que, por estarem somente justapostas, criam um jogo ambíguo com a ideia de uma experiência temporal unificada.

O romance de Mann dialoga profundamente com o tempo e com a eternidade, demonstrada na suspensão do tempo do relógio em diversos momentos, tornando os paradoxos do tempo ainda mais confusos, e sem operar uma síntese organizadora. Como diz Ricoeur, em *A montanha mágica* a discordância prevalece, porém “a consciência da discordância ‘elevou-se’ em um grau” (1995, p. 225).

Em busca do tempo perdido traz a retomada do tempo perdido por meio do extratemporal, que se realiza exatamente através da obra literária. É ela que faz o trabalho de recuperação do tempo. No entanto, a obra se encerra não com o triunfo do extratemporal, mas com a descoberta de que o tempo engloba a todos, e não pode ser ultrapassado.

Observando o pensamento de Ricoeur acerca da narração em seu conjunto, percebe-se o percurso que conduz à ideia de que a temporalidade constitui-se no elemento universal da narrativa, assim como do romance. É o tempo, antes de qualquer outro componente ficcional, a matéria incontornável a partir da qual o romance pode ser elaborado, ao passo que, por meio da exploração dessa matéria fundamental, a narrativa romanesca se conecta com um aspecto inescapável da condição humana, que é a sua suscetibilidade ao tempo.

Tem-se, portanto, um expressivo caminho para a outra dimensão do romance. Transpondo para a questão da universalidade romanesca a assertiva ricoeuriana de que o tempo se humaniza na medida em que é organizado narrativamente, e que a narrativa ganha significado quando retrata a experiência humana no tempo, pode-se considerar que o romance somente aprofunda sua universalidade à proporção que investiga a experiência temporal do ser humano. Desse modo, pensar um romance como eminentemente universal é algo que ganha pleno sentido se a configuração romanesca persegue o traço pelo qual o romance se universaliza e remete a uma marca comum a todo indivíduo, sua temporalidade.

Essa marca pode ser percebida com intensidade nas mais variadas produções romanescas, que fazem incursões profundas na temporalidade da narrativa, trazendo, a cada abordagem diferenciada, um novo conjunto de idéias e asserções acerca da experiência do tempo.

Como em qualquer outra narrativa, as obras de Maia, Souza e Hatoum apresentam-se condicionadas pelos termos da tessitura da intriga. Além disso, por suas qualidades e circunstâncias de elaboração, elas também mostram relevantes discussões envolvendo a problemática temporal, acrescentando expressivos dilemas aos imbricados paradoxos do homem com o tempo, os quais, uma vez deslindados, completam o trajeto de sua dimensão universal.

3.2 – O eterno, a permanência e o movimento: a tríade temporal de *Beiradão*.

A organização narrativa de *Beiradão* corresponde aos elementos que são ressaltados na obra. A divisão em Bamburral, Serras e Centros e Beiradão representam o périplo das personagens, em especial de Fábio, que encontra seu repouso dentro da floresta. As 23 letras do alfabeto, que designam cada uma das subdivisões do texto, estruturam a história e evidenciam o propósito de percorrer o espaço-tempo das personagens e suas ações por meio da linguagem.

A interrupção lógica do enredo aparece por meio dos diversos episódios presentes na trama, que têm duração variável, e em geral relatam acontecimentos brutais. Contudo, estes não estão completamente isolados. Reunidos em seu conjunto, formam o cenário de violência em que os habitantes daquele meio estavam imersos, porém com a ressalva de que este só alcançava níveis extremos nos momentos de crise e pobreza; somente após o colapso econômico, é que os episódios violentos começam a ser relatados destacadamente.

Os diálogos com o tempo aparecem sob três formas, que acompanham o destino das personagens e fluir da trama, que são o tempo da história, em que a ação do homem é determinante, o tempo teológico, também humano, mas condicionado pela ideia de transcendência, e o tempo da floresta, onde a natureza dita o seu próprio ritmo. De pronto, fica claro que existem antinomias pouco ou nada conciliáveis entre as temporalidades, dadas as qualidades internas de cada uma, o que, quando colocado sob um mesmo prisma de observação, que é a incidência destas numa mesma trama, conduz para uma série de importantes jogos e paradoxos do tempo, os quais a narrativa se empenha em expor e apontar alternativas para que se alcance algum tipo de resolução dos problemas.

O tempo predominante é o da floresta. É através dele que a narrativa caminha e se desenvolve, já que é sob sua incidência que as personagens se encontram mais comumente determinadas. Entretanto, a compreensão imediata do significado dessa condição não parece

perfeitamente acessível, pois a floresta oferece uma temporalidade cujos termos não estão dados tão claramente.

O tempo da floresta é o tempo da natureza, porém, em que ele consiste? Entender o modo como a natureza opera com o tempo, sua relação, não é algo que se realiza tomando apenas por base as primeiras evidências, mas por meio de um trabalho consistente de observação.

A tese inicial empírica de que o tempo da natureza é um tempo imóvel, sem quaisquer transformações, não se confirma quando posta à luz das novas incursões científicas sobre o tema. A natureza, em sua constituição, apresenta um dinamismo que liquida a visão de uma paisagem inerte, ou de mera repetição de determinados fenômenos.

Em *Introdução à filosofia da Biologia*, Telmo Pievani traça uma série de discussões filosóficas em torno dos princípios fundamentais da biologia. Ele começa tratando da teoria evolucionista, que introduz diversos conceitos novos às análises biológicas, e que, apesar das controvérsias que suscita, pode ser encarada como um fato científico, por força de diversos motivos:

A teoria da evolução biológica é comprovada: por milhões de fósseis de espécies extintas ou vivas recolhidos nos museus de história natural de todo o mundo; por traçados de dependência comum de todas as formas vivas, como previsto por Darwin, hoje aprimorados pela cladística e pela biologia sistemática; pela aplicação da seleção artificial a espécies animais e vegetais; pela evolução extremamente rápida de organismos unicelulares observada no decorrer de milhares de gerações reproduzidas em laboratório; pelas semelhanças e pelas divergências genéticas que hoje nos permitem datar o período de separação de todos os seres vivos; pelas descobertas recentes sobre os mecanismos de regulação genética – e a lista poderia continuar. A teoria da evolução é, portanto, o pano de fundo comum para compreender toda a diversidade da vida. (PIEVANI, 2010, p. 24)

A comprovação dos dados da evolução é fundamental para as mudanças na relação entre a natureza e o tempo, já que a teoria se contrapõe à tese fixista da natureza, cuja argumentação encontrava-se em consonância com o pensamento religioso, pois asseverava que a natureza não se modificava, e os seres encontram-se no mundo tal como apareceram em sua origem. Contra isso, a evolução propõe que os seres vivos passaram e continuam

passando por um processo de transformação, cujas evidências podem ser recuperadas e conhecidas.

Com isso, têm-se estabelecidos os “princípios de raciocínio com base em uma ciência histórica da natureza que, não obstante a disponibilidade fragmentária de ‘dados de observação’, tenha a mesma dignidade que as ciências experimentais” (p. 25), o que permite que se fale mais precisamente em um tempo da natureza, posto que existe uma progressividade de ações.

No entanto, ainda há controvérsias quanto à forma como a natureza se modifica no tempo. A primeira teoria, denominada gradualismo, defende “o processo evolutivo como uma sucessão lenta, uniforme e ininterrupta” (p. 32), gerando uma ação contínua. É uma posição que encontra dificuldade em ser confirmada, devido à carência de dados que indiquem esse movimento constante. Nos estudos dos neodarwinistas, o gradualismo foi recuperado por meio da hipótese de que a evolução continua ocorrendo num nível microscópico.

Numa outra linha teórica, desenvolveu-se o pontilhismo, que afirma que “as espécies são, portanto, entidades descontínuas não apenas no espaço, como haviam imaginado Dobzansky e Mayr, mas também no tempo”(p. 45). Dessa forma, a evolução ocorreria em momentos específicos, com átimos evolutivos intensos e outros momentos de estagnação.

Ambas as teses, o pontilhismo e o gradualismo, chocam-se com pesquisas que indicam a estabilidade de alguns processos evolutivos. Porém, no que tange à historicidade da natureza, não se pode contestar que o mundo natural apresenta um processo consistente de desenvolvimento, quer ele seja contínuo ou não, refutando a posição da natureza como paisagem imutável.

Assim, pensar o tempo da natureza é pensar também um tempo que se confirma na mobilidade. A querela entre pontilhismo e gradualismo, longe de fixar, amplia ainda mais o plano de exploração de sua temporalidade, colocando de um lado uma história quase invisível e, de outro, a divisão em períodos de estabilidade e evolução, em que o tempo segue escalas diferenciadas de atuação. De todo modo, é inviável que a natureza continue a ser apreendida sem ações.

No romance, a mutabilidade do tempo é marcada pela indicação das fases do dia em lugar dos relógios: “despediram-se ao raiar da manhã” (MAIA, 1999, p. 93), onde o fim da jornada era anunciado pelos novos sons da selva, pois à noite “vidas diferentes se agitam” (MAIA, 1999, p. 51) e impõem o descanso. Há ainda, o movimento das estações: “após as chuvas maiores de dezembro, que duram noites e dias, surge o sol” (p. 161), as secas, os

períodos de abundância e de escassez de plantações e de animais: “desaparecera o rigor da seca e voltara a fartura, alastrada pelo esforço dos trabalhadores” (p. 169) que dão conta de uma natureza cambiante, que finda por determinar a atividade humana, que se subordina às suas singularidades e aos seus ciclos constantes.

Mas há também a sensação de uma temporalidade estável, quase imóvel, que tende à permanência. Qualquer que seja o processo pelo qual a natureza avança no tempo, suas transformações mais expressivas não se dão de maneira abrupta e desconexa. As intempéries e os períodos de escassez e abundância, embora se alternem entre si, não substituem por completo a paisagem e os seres que habitam o mundo natural, além de possuírem uma certa harmonia em sua alternância, o que impede mudanças drásticas em pouco tempo. Os fenômenos naturais não ocorrem de maneira absurda e inesperada. Obedecem a uma certa ordem, que permite ao homem organizar-se mediante sua regularidade:

O igarapé tem peixes, a ilha reverdece em canaviais, o gado engorda no campo, os porcos em pleno mato (...) aquilo, em tamanha fartura, não era um deserto. Deserto queimado, sim, viu no Ceará, na seca, sem vegetação, sem água, sem alimentação. Vento e sol queimando, chão árido, árvores sem folhas. Ali havia água, matas, fartura. Questão seria ter fé e trabalhar (MAIA, 1999, p. 289)

Apesar de ter retornado em certo momento da trama ao Ceará e visto uma terra bem menos hostil do que a que deixou anos antes, Fábio via menos risco em permanecer na floresta amazônica, onde via aflorarem os meios de vida. O Nordeste, ainda que experimentasse momentos de fartura, não teria como evitar os períodos de seca, enquanto no Norte tal era uma hipótese nada provável. Essa convicção era resultado de sua crença na organização dos eventos da natureza, que obedecem a uma ordem previsível. Desse modo, a fé na estabilidade da natureza determina a ação humana.¹

O tempo teológico aparece principalmente por meio dos discursos e dos eventos religiosos promovidos pelo Padre Silveira, que percorria a selva realizando batizados, missas e festas, e tentando manter acesa a ideia de uma vida futura próspera e eterna.

¹ Um ponto importante a ser observado na constituição da personagem Fábio é sua relação com o anti-herói Fabiano, de *Vidas Secas*, a começar pelos nomes, cuja origem remete ao termo latino *fava*, que designa tanto qualquer tipo de vagem seca quanto prosperidade e sorte. A isso, soma-se ainda a trajetória das personagens, marcada pelo clima rigoroso do Nordeste e pela procura por melhores condições de subsistência. É bastante provável que a obra de Graciliano Ramos figure entre as influências do autor de *Beiradão*.

Incontinenti apesar do abandono e do ceticismo do seu rebanho, Silveira seguia promovendo suas celebrações, inserindo nas comunidades por onde andava o vislumbre de um outro tempo, o divino.

Mircea Eliade, ao estudar as relações que situam e diferenciam o sagrado e o profano, fala da inserção do tempo sagrado para o homem religioso, que interrompe a mundanidade do profano e lança o indivíduo no centro de uma vida religiosa, em que as coisas de sua vida cotidiana são colocadas em suspenso:

Tal como o espaço, o Tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo nem contínuo. Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Entre essas duas espécies de Tempo, existe, é claro, uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode ‘passar’, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado (ELIADE, 2001, p. 63)

Através das festas e rituais, o homem, que costumeiramente leva uma vida profana, ou seja, sem praticar atos cuja significação é eminentemente sacra, é levado a frequentar o tempo sagrado, consumado por ele na execução de determinados ritos religiosos.

Eliade observa que o tempo sagrado possui uma propriedade que o diferencia do profano, que é a sua reversibilidade e repetibilidade, por meio da qual é possível retornar à “*primeira aparição do Tempo sagrado*” (p. 64), em que a continuidade do tempo não pode ser apreendida. Assim, o homem religioso:

Vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. Esse comportamento basta para distinguir o homem religioso do homem não-religioso. O primeiro recusa-se a viver unicamente no que, em termos modernos, chamamos de ‘presente histórico’; esforça-se por voltar a unir-se a um Tempo sagrado que, de certo ponto de vista, pode ser equiparada à ‘eternidade’ (p. 64)

O homem religioso recusa-se a viver o tempo da história edificado pela humanidade, e procura, ao longo de sua existência habitar o eterno oferecido pela experiência religiosa, que

o torna não apenas frequentador desse mundo atemporal, mas também contemporâneo dos deuses.

Através dos ritos, que executam os mitos, o ser humano pode acessar essa zona misteriosa. A festa sagrada, que “permite aos homens viver periodicamente na presença dos deuses” (p. 93) cria o laço com o intemporal. Na tradição cristã, insere-se um elemento novo, que é a consideração do tempo histórico: “o cristianismo vai ainda mais longe na valorização do *Tempo histórico*. Visto que Deus *encarnou*, isto é, que assumiu uma *existência humana historicamente condicionada*, a História torna-se suscetível de ser santificada” (ELIADE, 2001, p. 97). A história, portanto, passa a ser objeto da atuação divina, e digna de ser sacralizada.

A execução das missas de Padre Silveira mostra um tempo mítico regular aliado com a autoridade, por conta de sua figura institucionalizada. A marcação do tempo feita por ele, mesmo dentro da floresta, é determinada pelo relógio: “vinha à procura de conversa, antes da missa das seis horas, rezada no telheiro” (MAIA, 1999, p. 65), deixando clara a interferência de uma ordem humana. Mais metafísica era a sua promessa de felicidade futura ou contínuo castigo, em que se via propagada a ideia de eternidade, de um tempo fixo onde as ações não se sucedem, e sim repetem-se indefinidamente. Encerrado o movimento terreno, o além reservava um conclusivo júbilo ou sofrimento, com o que buscava persuadir os fiéis a corrigir os atos.

Com suas admoestações, Silveira inseria o eterno no presente. A imagem de um mundo atemporal exigia dos indivíduos uma postura que já se coadunasse com essa realidade futura, tornando-os desde já homens e mulheres sacralizados, cuja postura não deveria dobrar-se aos acasos dos acontecimentos. A eternidade, com isso, torna-se real, pois se atualiza em cada instante presente.

Contudo, o tempo do sagrado é visitado pelo da história, que sobrepõe um fluxo que não admite a entrada de uma realidade extática. As festas religiosas, promovidas no intuito de aproximar o homem do tempo dos deuses, findam por escapar a esse objetivo, por força dos fatores humanos ali envolvidos:

Padre Silveira comentava os excessos dos festejos de Santo Antônio, para onde acorriam seringueiros, jangadeiros, cedreiros, trabalhadores das linhas telegráficas, desde Jaci-Paraná até à foz do Jamari. Com uma única bagagem – os sacos de seringa e os rifles, abicavam as canoas nos remansos, abaixo das cachoeiras. A novena durava uma semana, mas o grosso do pessoal se

adensava nos últimos três dias. Brincadeiras acendiam o ambiente (MAIA, 1999, p. 68)

Trazendo levas de sujeitos que ali estavam por conta dos trabalhos que envolviam a atividade gomífera, os festejos, em sua realização efetiva, pouco tinham de religiosos, servindo mais como uma ocasião para o encontro e a festa dos moradores da região, que em muitas ocasiões terminava em exageros de violência e libertinagem.

Perde-se, com isso, o sentido religioso, bem como o tempo mítico. Os homens, agrupados por força das circunstâncias histórico-econômicas, e lançados numa condição árdua, que desfavorecia a vida contemplativa, não corroboravam para que o exercício da fé fosse executado. Desse modo, a temporalidade teológica, invadida pelo movimento das demandas históricas, via-se adulterada.

De igual maneira, o tempo da floresta sofre no romance modificações devido à presença humana. Não é apenas a paisagem que se modifica, mas a própria dinâmica dos seus eventos, antes fixada em ciclos mais ou menos regulares e uma discreta marcha evolutiva:

Era nos dias bons em que as tartarugas cobriam as praias, os tracajás desciam as águas em troncos mortos, esquentando-se ao sol. Veados sucediam-se; queixadas, atravessando as correntes, eram mortas a cacetes; redes de mariscar pegavam centenas de bichos-de-casco, em igarapés que recortavam lagos, nas baixadas de junho. Seringalistas colocavam-nos em poços, presenteavam amigos, ou transacionavam a baixo preço.

Era a segunda fase predatória; a primeira fora a colheita de milhões de ovos para a exportação de banha, tão fina que era denominada manteiga de tartaruga. Esse tempo ia passando, prometendo magreza em futuro próximo, numa terra em que não se plantava, não se criava, importando-se sempre e destruindo as reservas naturais. (MAIA, 1999, p. 193)

Sob a atuação humana, a natureza deixa de agir em sua ordem própria, obedecendo, no caso de sua exploração predatória, a um ritmo acelerado de deterioração, que segue a necessidade dos indivíduos. Desse modo, seu equilíbrio se perde, bem como sua incidência efetiva sobre o homem, já que é este agora que determina de que modo ela irá operar.

Assim, o tempo da natureza e o teológico encontram-se perpassados pelo tempo da história, das realizações humanas, que incide contundentemente sobre os demais.

Seu traço fundamental é o movimento. Sob sua influência, os acontecimentos adquirem uma fluidez e uma efemeridade intensas. A paisagem se modifica, cidades são erguidas e em seguida transfiguradas, famílias ascendem e se tornam ícones de poder e riqueza, para, no instante seguinte, verem seus impérios reduzidos a nada. A borracha, grande fonte de lucro e esperança de desenvolvimento, em alguns anos encerra seu apogeu, deixando desolados aqueles que dependiam exclusivamente dela. Em seu contínuo devir, todas as coisas possuem um caráter transitório, e não podem oferecer meios de estabilidade e segurança.

No tempo histórico, prevalece a racionalidade, expressa no sentido de controle e registro do tempo. É uma característica que favorece o surgimento do tempo da autoridade, ainda que esse não lhe seja imanente. Dias, meses e horas são contados cuidadosamente. Todos os fatos que afetam de algum modo os indivíduos são anotados – a grande seca de 77, o ano da desgraça de 1907 – numa tentativa de reuni-los para torná-los apreensíveis.

Em *Beiradão*, a temporalidade histórica, embora interfira fortemente nas demais, é partícipe vigorosa, mas não dominante na armação da intriga. O jogo temporal se dá no conflito entre as três formas modeladoras de tempo, que, atuando sobre o sujeito, complicam os termos de sua experiência, que oscila e trafega por todas elas, sem uma definição prévia de que maneira elas podem ser agregadas harmonicamente, sem prejuízo de uma ou outra.

Mais uma vez, é em Fábio que vamos encontrar a chave para a saída dos dilemas provocados pelas temporalidades difusas. Ele, cuja formação incluía estudos de “História e Filosofia, que de nada valiam no interior, mas por outro lado, lhe proporcionavam reservas de resistência e resignação” (p. 180), além do conhecimento teológico vindo da época de seminarista, agrupava os meios pelos quais o devir histórico poderia conformar-se com a eternidade teológica e a marcha quase invisível da natureza, o que se traduziu na sua opção de permanecer na floresta, construindo uma sociedade que, sem cortar definitivamente os laços com a história, posto que ainda mantinha relações com o mundo externo, ameniza significativamente seus efeitos, permitindo o diálogo com as figurações naturais e religiosas:

- vamos até as fruteiras. Veja esta elevação, estas mangueiras, estes pés de jacas, estes açazeiros. Cercam o cômodo limpo, exposto às brisas do rio, do mato e do céu. Já chamei afilhados, o João Lúcio e o Roberto Penha, e dei instruções formais. Pretendo repousar aqui, amigo Segadais, abraçado às raízes destas árvores. Entregar o corpo ao repouso, naturalmente, e ver as estrelas, certas noites, pelas flores e folhas.

- você? Com um cemitério tão perto, com a capela e o Cruzeiro, as missões e até a companhia dos outros mortos? E sua mulher e seus filhos?
- sempre gostei do isolamento. Deus está em toda parte. Jesus mesmo o disse. O espírito estará sempre pensando n'Ele, no purgatório ou em outros mundos, onde existirem a luz e a verdade. Quanto ao corpo, que vale? Ficará na terra em que amou e encontrou a paz. (MAIA, 1999, p. 371)

A decisão de Fábio opera no sentido de síntese, mas sem esconder o seu desejo pela eternidade, pela participação peremptória do eterno, por meio de sua junção definitiva com a terra. Isso é algo que ele procura executar já em vida, através da insubmissão ao devir e do estabelecimento de um ciclo permanente de ações, que, aliadas à natureza, repetem-se sem cessar.

No entanto, isso não significa que ele tenha conseguido interromper a ação temporal. Esta, ainda que fora da esfera humana, continua atuante. Os gestos de Fábio, do mesmo modo que a natureza, evoluem a passos silenciosos, mas que não ocultam a irreversibilidade do tempo: lenta e gradualmente, eles encontram o seu destino.

3.3 – *Galvez* e o tempo oficial: a intriga recuperada.

Pode a literatura subverter o tempo da história oficial? São variados os meios pelos quais este é confrontado e visto como uma apresentação inconsistente dos fatos, mas a questão é se sua estrutura de organização narrativa, amparada na precisão dos dados a que recorre, pode ser desarticulada, ou se sempre irá persistir como sendo uma determinada versão dos eventos, cuja ordem temporal, habilidosamente armada, não oferece margem para contestação.

Por suas características, a temporalidade ficcional oferece uma abertura que sinaliza essa possibilidade, embora também imponha entraves bastante expressivos, o que conduz a uma análise mais cuidadosa de suas condições de realização.

A identidade entre narrativa histórica e ficcional é uma das linhas da investigação temporal empreendida por Ricoeur, sendo assumida por ele como uma de suas teses principais acerca do tema:

Minha tese é que os acontecimentos históricos não diferem radicalmente dos acontecimentos enquadrados por uma intriga. A derivação indireta das

estruturas da historiografia, a partir das estruturas de base da narrativa, estabelecida nas seções precedentes, permite pensar que é possível, por procedimentos apropriados de derivação, estender à noção de acontecimento histórico a reformulação que a noção de acontecimento-armado-na-intriga impôs aos conceitos de singularidade, de contingência e de desvio absolutos (RICOEUR, 1994, p. 295)

A intriga ficcional possui qualidades que a ligam à historiografia, lançando-as num mesmo prisma de observação. Porém, no que diz respeito ao tempo, as complicações não acenam para uma união tão harmônica entre ambas. É o que se evidencia no terceiro tomo de *Tempo e narrativa*, em que Ricoeur analisa as relações entre o tempo histórico e o ficcional, procurando estabelecer as diferenciações entre eles, alegando que:

A característica mais visível, mas não necessariamente a mais decisiva, da oposição entre tempo fictício e tempo histórico, é a *libertação* do narrador – que não confundimos com o autor – em relação à obrigação maior que se impõe ao historiador, ou seja, dobrar-se aos conectores específicos da reinscrição do tempo vivido sobre o tempo cósmico. (RICOEUR, 1997, p. 218)

O narrador ficcional não está comprometido com a elaboração de uma temporalidade obediente aos acontecimentos do mundo, e tem total autonomia sobre as ações que organiza. Para Ricoeur, essa prerrogativa possui um sentido negativo, posto que personagens irrealis “têm uma experiência irreal do tempo” (p.218) o que os afasta do tempo do universo. Com isso, não há interrelação entre os mundos ficcionais, que não podem, por esse motivo, constituir uma totalidade que os agrupe conjuntamente, o que os coloca longe da visão de um tempo geral e abrangente.

Contudo, o tempo ficcional não deixa de servir-se do histórico. Os elementos da temporalidade histórica encontram-se inseridos na ficção, atuando de maneira incisiva na sua constituição. Qualquer que seja a forma narrativa, a inclusão de dados históricos, ou seja, extraídos da “temporalidade vivida ou percebida” (p. 220) é um procedimento constantemente usado nas obras, mas que não conduz à historicização da temporalidade ficcional, a qual permanece intocada em seus pressupostos fundamentais, construindo ainda um mundo à parte da história. Assim, quanto ao tempo histórico, a ideia de Ricoeur é a de que a contribuição

que lhe é dada pelo tempo fictício é a “exploração das *características não-lineares do tempo fenomenológico* que o tempo cronológico oculta, em virtude mesmo de sua incrustação na grande cronologia do universo” (RICOEUR, 1997, p.224).

O tempo histórico é presumido como factual e linear, e se utiliza de recursos para sua construção, que são, conforme analisa Ricoeur, o:

calendário, a ideia de sequência das gerações e a ideia, conexa, do triplo reino dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, enfim e sobretudo, pelo recurso a arquivos, documentos e rastros (p. 179).

os quais, juntos, permitem ao historiador compor a intriga histórica como uma referência ao real.

Esse traço de referência não é definitivo para afastar a ficção da historiografia, pois “o entrecruzamento entre a história e a ficção na refiguração do tempo se baseia, em última análise, nessa sobreposição recíproca, quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história” (p. 332), mas serve para tornar suas temporalidades dissociáveis, tornando discernível na ficção o tempo da história.

Segue daí um tempo histórico que se aproxima da ficção sem, no entanto, fundir-se a ela, tampouco permitindo que esta o invada totalmente. Desse modo, a historicidade finda por produzir suas próprias especificidades, as quais, por sua vez, produzem o campo particular de seu estudo.

Um desses aspectos peculiares é a suscetibilidade da história à revisitação. Os acontecimentos são costumeiramente receptivos a correções, sendo estas efetuadas tanto no âmbito pessoal quanto coletivo:

A história de uma vida se constitui por uma sequência de retificações aplicadas a narrativas anteriores, da mesma forma como a história de um povo, de uma coletividade, de uma instituição procede da sequência das correções que cada novo historiador traz às descrições e às explicações de seus predecessores e, aos poucos, às lendas que precederam esse trabalho propriamente historiográfico. Como foi dito, a história sempre procede da história. (RICOEUR, 1997, p. 426)

Os fatos da história podem ser sempre revistos e reorganizados. Seja no plano pessoal ou coletivo, é clara sua abertura para a revisitação de acontecimentos, sem a qual o pensamento histórico perde sua fluidez e sua possibilidade crítica, tornando-se objeto único da tradição.

Quando a história interrompe sua abertura à retificação, o que surge é a temporalidade canônica, ou o tempo da história oficial, destinado a consagrar algumas versões, em detrimento de todas as outras. Sua organização cronológica é extremamente linear e rígida, sem espaço para desvios, tornando-se com isso o antípoda da ideia de exploração da não-linearidade do tempo, não apenas ocultando-a, mas também rechaçando-a veementemente. Além disso, ela encontra-se de tal modo assentada na crença da objetividade e na associação necessárias entre os dados elencados, que não se vê mais como resultado da armação de uma intriga.

Qualquer tentativa de incluir uma temporalidade paralela à cronologia do tempo oficial é imediatamente recusada, posto que seus mecanismos são expostos e identificados facilmente, refletindo a dissociação entre eles. Assim, a ficção, ainda que envolva a temporalidade oficial, não consegue penetrá-la, sendo reconhecida e tratada como separada desta.

É o que ocorre com a comédia ou o texto satírico, em que fica evidente a intenção de provocar e ridicularizar a autoridade. O mesmo se repete com as narrativas críticas, literárias ou não, que, sob a pretensão de derrubar esse tempo histórico, acabam produzindo um sentido histórico mais profundo, abrangente, mas que não revoga a validade do discurso canônico, posto que a unidade de sua constituição é balizada com outras, porém, devido a consistência de sua articulação, não é rompida. O tempo oficial, por mais que crie uma história improcedente, é formalmente plausível, o que garante sua influência. E o resultado é a perpetuação de seu discurso e dos interesses os quais se prontifica a defender.

Diante da impossibilidade de um embate direto com o tempo cronológico oficial, surge a urgência de se pensar meios alternativos de desconstrução de seu sistema, para os quais o romance de Márcio Souza aponta uma via ficcional bastante significativa.

Conforme visto anteriormente, a narrativa de *Galvez* desponta como uma irreverente abordagem do romance histórico, que expõe, num tom assumidamente provocativo, as peripécias de uma personagem ambiciosa que, aliada aos poderosos da região, encena uma comédia de erros, que no entanto são consumados pela história. Contudo, dentro dessa perspectiva, apesar da contundência com que a necessidade de uma nova compreensão desses

acontecimentos é apontada, não há meios de o relato inserir-se ou de destituir a unidade do tempo histórico oficial, pois a propositura do romance não atinge essa unidade, ascendendo como um caminho alternativo, mas que não necessariamente refuta o que a história canônica afirma.

Sobra à narrativa, em vista de seu objetivo de aliar-se à história, prestar tributo ao empreendimento histórico oficial, o que é feito utilizando-se de seus mecanismos internos de funcionamento. A presença de datas e locais determinados é uma constante “1898, uma noite de julho em Belém do Pará” (p. 15). A alusão a documentos e relatos verdadeiros “o direito boliviano sobre as terras do Acre já estava reconhecido desde 1867, pelo Tratado de Ayacucho” (p. 29), “Elisabeth Agassiz não incluiu essa experiência no livro *Viagem ao Brasil*” (p. 105), aos arquivos a que se refere Ricoeur como sendo instrumentos da pesquisa historiográfica, também está presente, concedendo veracidade às personagens e ações retratadas. O curso narrativo geral é outro ponto importante, pois segue uma temporalidade cuja cronologia se coaduna com a marcha temporal cristalizada, numa sucessão de eventos que culminam na revolução acreana e na queda do novo governo.

Desse modo, o romance ruma para a ratificação da organização do tempo histórico oficial. O tom burlesco do relato não se contrapõe à organização da história, não sendo, portanto, tomado como uma real ameaça a sua constituição. Qualquer que seja a crítica do romance, ela está do lado de fora, e o edifício da autoridade continua intacto, ou melhor, chega a ser ratificado pelos elementos utilizados pelo narrador.

Porém, esses aspectos ocultam as reais intenções do romance, que visto mais profundamente, traz procedimentos que são estranhos à elaboração de uma história consagrada.

Antes mesmo do início da trama, a narrativa traz uma advertência:

Este é um livro de ficção onde figuras da história se entrelaçam numa síntese dos delírios do extrativismo.

Graças ao espírito arbitrário da literatura, os fatos do passado foram arranjados numa nova atribuição de motivos (SOUZA, 2001, p. 5)

A primeira frase confirma o projeto de retomar a história sob um olhar insolente. Porém, a segunda acrescenta um elemento novo, que está ligado à apresentação oficial da história. Os fatos relatados não se encontram modificados, mas sim rearranjados, ou seja, colocados sob uma nova matriz de intriga, o que é permitido graças à liberdade criativa que se

permite a literatura. Assim, para se compreender o propósito do romance, não se deve olhar para a novidade dos acontecimentos que evoca, mas para a forma como foram ordenados narrativamente.

O romance principia com a voz do narrador alinhavador da história, que conta de que maneira obteve o manuscrito de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria, o qual dá escopo à narrativa contada pelo livro. Este, segundo o narrador, foi encontrado num sebo parisiense, durante uma viagem a passeio. Após sua leitura, ele decidiu por editá-lo e levá-lo a público:

O turista brasileiro era eu e acabei impressionado com as sandices desse espanhol do século XIX. Dessa papelada descoberta de modo estúrdio, como disse José de Alencar, alinhavei este livro que agora se tira à estampa. E ainda como o mestre de Mecejana, digo aos leitores que se ‘avenham com o mundo, que é o tinteiro-mor de tais bonecos’. Espero pelo menos reaver os trezentos e cinquenta francos que gastei nos manuscritos, enforcando entre outras coisas uma viagem de ônibus a Nice e um jantar no Les Balcans (p. 14)

Nesse momento, tem-se o primeiro impasse causado pela obra aos modelos de elaboração de uma narrativa canônica, uma vez que esta, embora amparada num amplo documento, não foi urdida diretamente por quem a registrou de memória. É o relato de um relato, feito por alguém que encontrou o texto ocasionalmente e o submeteu a uma ordem literária. É, portanto, um texto de cuja obediência à unidade dos fatos consagrados deve-se duvidar.

O segundo problema é ainda maior, pois diz respeito às bases da narrativa. Trata-se da fonte de onde o manuscrito se origina, que são as memórias anotadas de Galvez. Este possui sua existência atestada pelo narrador por meio de documentos, que são citados ao fim do livro, bem como os eventos gerais que por ele são evocados. Mas pouco há além disso que comprove a verdade daquilo que o espanhol afirma em suas minúcias. Seu texto, ao invés de confirmar o que diz, traz elementos que o afastam da verossimilhança e da correspondência ao real.

O estilo do espanhol é o do fragmento. Sua trama avança não por meio de uma sequência coesa de ações, mas através de devaneios, especulações filosóficas e cosmológicas, digressões, episódios isolados e eventos desconexos. A intriga se forma muito sutilmente. A historicidade perpassa o romance, mas não como uma sucessão de acontecimentos, mas numa

reunião de acasos logicamente descompassados. A história não agrupa mais monumentos, e sim uma porção de retalhos de dimensões irregulares.

Há ainda o descompromisso com a veracidade dos registros, que as intervenções do narrador fazem acentuar. A história criada por Galvez, cheia de lances fabulosos e de aventuras inusitadas, convence menos ainda por fazer retratos insólitos da região e apresentar interpretações estereotipadas de seus signos, o que mostra que muito provavelmente seu objetivo era o de traçar uma versão louvável de si mesmo, tendo a Amazônia como pano de fundo. Ao final, o que ele pretendia era tão só fazer de sua vida obra literária, com inspiração clara nos livros de aventura: “devolvo minhas aventuras como elas sempre foram: um pastiche da literatura em série, tão subsidiária e tão preenchedora do mundo” (SOUZA, 2001, p. 219), colocando a si mesmo como um intrépido e inesperado herói. Para tanto, usou a história – inclusive a oficial – conforme seus interesses, construindo um relato nada confiável, mas que se encontra amparado em diversos acontecimentos e personagens cuja existência não pode ser questionada.

Contudo, a narrativa avança, contando ascensão, apogeu e queda de sua principal personagem. O título do episódio de deposição não poderia ser menos pomposo e solene, *A queda do império acreano*. Os detalhes dão conta da veracidade do escrito:

A resistência de Joana foi liquidada em pouco mais de uma hora e meia. De seus trinta homens, apenas nove escaparam com vida. Alguns estavam seriamente feridos. Quando o fogo dos inconfidentes começou a rarear, Burlamaqui levantou-se da trincheira de pélas de borracha e correu para dentro do Palácio. Os contrarrevolucionários atiravam para o ar e davam vivas ao Brasil (p. 217)

Ao terminar suas memórias, ele confessa sua extemporaneidade perante os eventos que relatou, o que de certo modo justifica a maneira como ensejou sua trama:

Eu fui derrotado pelo século XX. Sou um personagem dos oitocentos sem profilaxia e nestas folhas de papel venci minha última temporada da vida. Chegamos ao fim de minha história, queridos leitores. Já não tenho os dedos ágeis e minhas mãos estão cansadas. Sou um velho que observa o cintilar das abóbadas e minaretes crispados nas salinas de San Fernando e compreende agora a doçura com que o sol esquentava Cádiz. Vivi na Amazônia os

momentos mais intensos de minha existência e depois comecei a exercitar minha morte. Sou também um espanhol da geração melancólica. (SOUZA, 2001, p. 219)

O romance se encerra com uma série de paradoxos temporais. Um homem dos oitocentos que não entende o século XX, e no entanto o retrata; uma narrativa que segue o esquema típico de intriga, porém é urdida por fragmentos; um romance histórico, mas cujos acontecimentos retratados se dobram ao sabor de uma testemunha que os molda de acordo com seu arbítrio e suas convicções estéticas.

Eis aí a subversão temporal de *Galvez*. Ao subordinar o tempo oficial, repleto de figuras e fatos consagrados, a uma temporalidade pessoal, ele evidencia a artificialidade de sua elaboração, posto que os fatos que agrega não se encontram numa ordem necessária, e sim de acordo com a vontade de quem o organiza. E, se o aventureiro espanhol pôde fazê-lo, é porque isso é algo que está acessível a muitos outros, em especial os que se encontram no poder.

A grande novidade do romance está na maneira como conseguiu desarticular o tempo canônico. Seu procedimento é o da sabotagem. Inserido na história oficial, Galvez parece concordar com ela, fazendo uso de seus recursos – registros documentais, uso de datas específicas, grandes autoridades do passado, exposição detalhada de eventos - quando na verdade está minando seu sistema de funcionamento, tornando claro o jogo de interesses que oculta. Desse modo, ela perde seu principal argumento, que era a autoridade dos fatos cronológicos, e passa a ser vista com inteira desconfiança, já que sua disposição depende inteiramente dos que a compuseram.

Portanto, em *Galvez*, o tempo histórico oficial perde seu caráter de tempo lógico objetivo, convertendo-se em um tempo humano organizado como narrativa, sem preponderância sobre os demais.

Resta ainda pensar na função do narrador da trama. Este não pode ser outro que não a voz crítica do leitor, que se encontra com o livro, ocasionalmente ou não, e resolve investir em sua leitura, posicionando-se perante suas proposições, corrigindo seus exageros, confirmando os fatos narrados, enfim, refigurando-o no tempo de sua experiência de leitura.

3.4 *Relato*: a narrativa e o presente.

Relato de um certo Oriente possui uma temporalidade que dialoga estreitamente com o mundo contemporâneo. Sua organização narrativa suscita diversas das problemáticas temporais próprias de sua época. Contudo, para se determinar os termos dessa abordagem, é preciso estabelecer de que modo o tempo na contemporaneidade pode ser pensado.

O primeiro caminho que se apresenta é o da pós-modernidade, que pode ser resumida da maneira como o fez o crítico de arte inglês Will Gompertz, afirmando ser o pós-modernismo uma descrença quanto aos grandes projetos humanos, e que “a constante busca, pelo modernismo, de uma solução única, abrangente, para os problemas da humanidade era considerada tola, ingênua e ilusória pelos pós-modernistas” (GOMPERTZ, 2012, p. 368). Assim, a temporalidade deveria ser organizada não numa visão total, teleológica e unicizante, mas a partir de diversas perspectivas reunidas, que, ainda que juntas, não poderiam almejar a plenitude da compreensão do tempo.

Por conseguinte, o tempo se configuraria num presente despreocupado e sem inquietações quanto ao futuro, voltado exclusivamente para as fruições do agora individual, sem ocupar-se na construção de grandes projetos ou na realização de utopias, já que estes, por definição, estariam fadados ao fracasso. De igual maneira, o uso das tradições deveria ser feito de maneira desinteressada, sem nenhuma pretensão de reverência.

Contudo, não se pode inferir daí necessariamente que a condição pós-moderna, tal como desenhada comumente, aplica-se de forma igualitária a todas as sociedades contemporâneas. Em sua *Dialética da colonização*, Alfredo Bosi nos recorda que os fenômenos da pós-modernidade podem muito bem não terem efeitos evidentes em nações como a brasileira:

Quem já não ouviu dizer em tom de escárnio que as elites brasileiras se acreditam engolfadas no pós-moderno sem ter sequer atravessado a plena modernidade? As burguesias periféricas continuariam então sofrendo de um incurável provincianismo no momento mesmo em que afetam acertar o passo com os centros do Primeiro Mundo. (BOSI, 1992, p. 360)

Desse modo, é bastante plausível pensar que a pós-modernidade não se apresenta uniformemente como um traço próprio da realidade contemporânea. A depender das condições em que se encontram determinadas sociedades, seus fenômenos podem ser muito

menos perceptíveis, o que abre espaço para o surgimento de teorias concomitantes que pleiteiam uma interpretação mais abrangente dos fenômenos sócio-culturais do momento presente.

Indo de encontro ao modelo pós-moderno, o filósofo francês Gilles Lipovetsky propõe uma nova forma de classificação do período que sucede o modernismo, o qual ele denomina Hipermodernidade. Segundo sua visão, “a coruja de Minerva anunciava o nascimento do pós-moderno no momento mesmo em que se esboçava a hipermodernização do mundo” (LIPOVETSKY, 2004, p. 53), o que significa que o pós-moderno em verdade não chegou a existir plenamente, e sim o hipermoderno, que, por sua vez, pode ser percebido numa linha de continuidade ao período moderno:

Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – que não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa? Ao clima de epílogo segue-se uma sensação de fuga para adiante, de modernização desenfreada, feita de mercantilização proliferativa, de desregulamentação econômica, de ímpeto técnico-científico, cujos efeitos são tão carregados de perigos quanto de promessas. (LIPOVETSKI, 2004, p. 53)

Como resultado desses processos, a temporalidade que vigora é a de um:

Presente que substitui a ação coletiva pelas felicidades privadas, a tradição pelo movimento, as esperanças do futuro pelo êxtase do presente sempre novo. Nasce toda uma cultura hedonista e psicologista que incita à satisfação imediata das necessidades, estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer. (p. 60/61)

O tempo preponderante é o presente, da satisfação imediata, do rompimento com as tradições e do novo contínuo e atualizado, mas que, paradoxalmente, não exclui, ao contrário do que se preconiza no pós-modernismo, a perspectiva de futuro. Para Lipovetsky, a confiança no porvir se manifesta na fé depositada na ciência, o que faz com que a força do futuro resida na “dinâmica técnica e científica” (p. 68). Nesse cenário, proliferam as preocupações com o desenvolvimento do planeta, e ideias como a de desenvolvimento

sustentável ganham terreno. No plano individual, os jovens estão cada vez mais preocupados em planejar suas carreiras, e a prevenção contra doenças ganha ares quase obsessivos.

O passado também não foi completamente apagado. Ele permanece atualizado nas efemérides, na multiplicação dos museus e nos objetos cuja estética remete a épocas superadas. No campo espiritual e identitário, veem-se “revivescências religiosas, reivindicações nacionais e regionais, ressurgimento étnico” (p. 92), o que leva o filósofo a pensar que “as sociedades contemporâneas assistem a um fortalecimento de referenciais que remetem ao passado, de uma necessidade de continuidade entre passado e presente, da preocupação de dotar-se de raízes e memória” (p. 92), revitalizando as tradições culturais e religiosas. Porém, o autor observa que essas retomadas não são realizadas nos moldes consagrados, mas submetidas a uma nova ordem em concordância com as características da *Hipermodernidade*, de um passado atualizado pelo presente, que o reinventa sob novas formas.

O que deriva disso é uma delimitação do hipermoderno que toma em consideração o passado:

O que define a hipermodernidade não é exclusivamente a autocrítica dos saberes e das instituições modernas; é também a memória revisitada, a remobilização das crenças tradicionais, a hibridização individualista do passado e do presente. Não mais apenas a desconstrução das tradições, mas o reemprego delas sem imposição institucional, o eterno rearranjar delas conforme o princípio da soberania individual. (p. 98)

Do diálogo entre as três temporalidades, surge uma humanidade muito mais complexa, que dilui seus paradigmas atuais concomitantemente com a restituição de antigos modelos, que cultua o consumo, mas preocupa-se com a possível escassez do amanhã, que produz indivíduos reflexivos e outros consumidos por suas práticas cotidianas, que se define no presente, e quer construir por meio dele uma juventude perene, mas não deixa de ouvir os ecos do passado e de projetar o que virá adiante.

Dentro dessa perspectiva, o romance de Hatoum pode ser entendido como uma representação da organização do tempo hipermoderno, bem como de suas tentativas de retenção. Sua trama se organiza a partir de diversas temporalidades e tradições éticas, religiosas, estéticas e linguísticas, que se reúnem por meio da ação de uma narradora que se

encontra inserida nos eventos da Hipermodernidade, mas que interrompe a marcha do presente imediatista para concentrar-se na ordenação do passado.

Note-se que a analogia do romance com a Hipermodernidade não é literal, e se dá mais estreitamente no âmbito da configuração do tempo. Não há, na trama, elementos que apontem para os demais aspectos que caracterizam a abordagem de Lipovetsky, como o hedonismo evidenciado por este. Por outro lado, a narrativa traz significativos aprofundamentos da ideia de um presente contínuo, cerne da temporalidade envidada pelo autor de *Tempos Hipermodernos*.

O objetivo pretendido pelo *Relato* parece rumar para o que Ricoeur chama de Identidade Narrativa, a qual se define pela união da historicidade e da ficção, que findam por discriminar os agentes da história e pormenorizar seus atos, proporcionando uma consciência de si e da comunidade. Na visão ricoeuriana, tal é possível somente através de um tempo narrado: “uma vida examinada é, em ampla medida, uma vida depurada, explicada pelos efeitos catárticos das narrativas tanto históricas quanto fictícias veiculadas pela nossa cultura” (RICOEUR, 1997, p. 425) Como resultado, tem-se a construção de um sentido identitário que, embora não completamente estável, fornece algumas bases seguras de identificação.

Assim, no que tange à representação temporal, o *Relato*, ao mesmo tempo em que retrata as simultaneidades ocorrentes no tempo hipermoderno, procura a todo instante pôr em suspenso os efeitos ratificadores do presente da Hipermodernidade, de modo a conseguir alcançar uma Identidade Narrativa, o que explica sua opção pela proeminência dos fatos passados, que são lembrados pelo recurso a testemunhos e signos detentores de reminiscência.

O romance começa com a chegada da narradora à Manaus de sua infância, trazendo consigo a pretensão de compreender o passado dela e de seu irmão, que vive na Espanha. Tal premissa já demonstra o papel que o tempo desempenhará para a substanciação da narrativa. A tessitura da intriga é formada a partir da morte da mãe da narradora, que ocorre no mesmo instante em que esta se preparava para revê-la, criando um distanciamento definitivo entre o presente da obra e o passado que evanesce juntamente com a vida da matriarca.

Desse modo, com a impossibilidade de unir o passado e o presente por meio do encontro entre mãe e filha, a narrativa, que antes era uma recriação de uma temporalidade híbrida no agora, torna-se um romance sobre o tempo vivido, posto que a narradora precisa olhar para trás, para os diversos eventos perdidos e dispersos no passado, para poder agregá-los de maneira lógica, a fim de que possa alcançar seu intento, que é o de construir uma

identidade e um sentido de história. Assim, ela inicia sua jornada perscrutando os mais remotos confins de sua memória, e que a levam até um dia distante, situado numa “cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954” (HATOUM, 2002, p. 12).

Nesse momento, temos o primeiro deslocamento temporal e a conseqüente destituição da linearidade dos acontecimentos. A narradora, remetida aos distantes dias da infância, passa a narrar os fatos conforme eles vêm a sua mente, o que ocorre de forma desconexa e muitas vezes incompleta, incapaz de dar sentido à profusão de eventos que se enunciam.

Isso leva a narradora a buscar outros depoimentos que possam dar maior consistência e profundidade aos episódios por ela narrados, o que a faz ceder lugar em seu relato para a coletânea de histórias de Dorner, Hakim, o patriarca da família e Hindiê Conceição.

Aqui, a experiência temporal no texto se torna bastante complexa, pois reúne as diversas temporalidades trazidas pelos múltiplos narradores. Mas, diferentemente do que ocorre em outros romances, como *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, essa experiência do tempo não se comprime de forma intensiva. Ela se expande por meio das diversas personagens e suas múltiplas temporalidades, que perpassam os acontecimentos ocorridos em variados dias e anos e os contam a um ouvinte especial, cujo trabalho consiste em entrelaçar estes fios de histórias de modo a compor a narrativa. Com isso, a experiência temporal em *Relato* é a dos tempos individuais que se entrelaçam, e cuja tentativa de reunião irá dar a forma e o sentido do romance.

Tal agrupamento de narrativas não se dá de modo natural nem uniforme, sendo bastante penoso para a narradora fazê-lo. Vale lembrar que os fatos contados são ditos tendo como único amparo a memória, e que, além disso, muitos dos relatos são tomados em circunstâncias bastante especiais: as lembranças da chegada do patriarca a Manaus são contadas pelo fotógrafo Dorner, que as anotou em seu caderno, como ele próprio afirma, não sem algumas distorções. Hindiê Conceição retrata os últimos momentos da vida de Emilie tomada de emoção e tristeza; a morte de Soraya Ângela é vista pelos olhos de uma criança, que é a própria narradora.

Assim, cabe a quem ordena o relato a tarefa de definir quais são as histórias verdadeiras e as falsas, que fatos são mais ou menos importantes, e quais deles contribuem de forma mais significativa para seus propósitos. A dificuldade de realizar tal intento levou a narradora a ter uma crise psicológica, que a fez hospedar-se em uma clínica de repouso, de onde ela confessa a arduidade de sua missão e também seu fracasso:

quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica (HATOUM, 2002, p. 165).

Mais adiante, ela afirma que conseguiu apenas ordenar os diversos discursos por meio de sua voz, só que esta “se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado” (HATOUM, 2002 p. 166). Portanto, em *Relato*, a experiência temporal, unificada e definida pela unicidade absoluta do discurso, torna-se inatingível, posto não haver meio de harmonizar temporalidades tão difusas, e, ainda que se tente impor uma voz única, esta continuará a sofrer a interferência de inúmeros ecos do passado, e que a impedirão de instituir-se enquanto experiência temporal fixa e incontestável. Logo, o tempo em *Relato de um certo Oriente* é o da imprecisão, da incerteza, das experiências subjetivas que se articulam e se ordenam de forma tênue, reproduzindo, pelo processo mimético, a relação que o homem possui com o vivido dentro de sua realidade.

O encerramento do *Relato* culmina na declaração da inviabilidade de se obter uma Identidade Narrativa consolidada em seus moldes mais homogêneos dentro das condições oferecidas pela Hipermodernidade. O paradoxo do tempo hipermoderno, em que as temporalidades se agrupam de maneira multiforme, sem estabelecer uma sequência definida, impedem que a história seja contada com a logicidade necessária para a formação de uma intriga que ofereça uma matriz identitária consistente, que determine o lugar do sujeito e da sociedade. Diante disso, o que resta é o retorno à memória e ao passado, cuja aparição encerra o romance: “comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias” (p. 166) com o ritmo de uma canção esquecida, de uma existência irrecuperável.

É provável que a Hipermodernidade suprima a um patamar quase invisível a linearidade do tempo, aproximando-o da incomensurabilidade do infinito, mas de nenhum modo ela poderá extinguir a narrativa. Quaisquer que sejam as circunstâncias a serem representadas, a experiência temporal continua presente, assim como a necessidade de compreendê-la, o que se dá somente através do tempo contado e configurado pela intriga. Mesmo a Identidade Narrativa, que se apresenta numa condição de forte incompletude, não deixa de cumprir, ainda que palidamente, o papel norteador a que é designada, tornando-se

uma referência mínima aos indivíduos e à comunidade. Eis, aí, o último paradoxo do tempo, que se permite constituir enquanto intriga, ao passo que se lança nas sendas profundas do eterno e da simultaneidade.

A TEORIA E O ROMANCE

As discussões em torno das margens e da centralidade em literatura conduzem, quando vistas sob a perspectiva de seus processos constitutivos, a uma forte contestação. O conceito de literatura universal, nos moldes como é percebido comumente, possui um elevado grau de artificialidade, prestando-se muito mais ao favorecimento de certas manifestações literárias do que como um instrumento para a elaboração de um cânone mundial legitimado.

Assim, o caminho de uma literatura paradigmática, mesmo no romance, cujas bases estão inevitavelmente assentadas nos moldes europeus, reflete uma tentativa de homogeneização que culmina no apagamento de certas expressões artísticas inadequadas para a corroboração do modelo a ser seguido, sob a alegação de que se trata de literatura menor. O prejuízo causado por essa prática é o de limitá-la a um conjunto de variações estéticas, sem grandes pretensões inovadoras, voltado exclusivamente à repetição dos moldes consagrados.

A conclusão mais óbvia a ser inferida, diante da exposição do problema, é a de que a literatura não deve seguir modelos, ou cultivá-los de forma completamente aberta, sem nenhuma intenção de fechá-la em esquemas fixos, sem preocupações maiores com esquemas e parâmetros, o que conferiria uma grande mobilidade às produções.

Mas, será mesmo possível construir uma literatura sem paradigmas, ou, ao menos, flexibilizá-los ao ponto de não se tornarem mais opressores? Mais uma vez, a ciência fornece bases teóricas consistentes para o questionamento, uma vez que nela o debate paradigmático foi levado aos níveis críticos mais significativos.

Para muitos, o paradigma é uma condição inescapável da ciência, que só se constitui através dele. Como visto anteriormente, Thomas Kuhn assevera que uma revolução científica pode ocorrer somente quando existe um esgotamento do paradigma vigente, o que obriga a uma revisão de suas normas, da qual resulta a formulação de outro paradigma, mas nunca na supressão plena deste. A ciência é, portanto, uma atividade eminentemente paradigmática.

É uma posição bastante consistente, que não é recusada mesmo pelos opositores da cientificidade objetiva, indutiva e determinista. Boaventura de Sousa Santos fala em um novo paradigma, mas não o exclui, constituindo como regra a ideia de modelo aberto, dialogante, mas ainda sim um modelo. Sua proposta é de “um conhecimento prudente para uma vida decente” (SANTOS, 2009, p. 60), que alia a experiência científica às demandas sociais. De todo modo, a questão que fica é se de fato o paradigma é necessário, e se a atividade do cientista, por mais receptiva que seja a outras vertentes, não acaba sendo restrita de uma

forma ou de outra por conta da intervenção de normas modelares, por mais sutis que estas sejam ou se apresentem dentro de suas práticas.

Mais uma vez, é em Feyerabend que se encontra uma proposta radical e completamente refratária a todo tipo de paradigma dentro da ciência, por conta dos prejuízos causados por este à atividade científica.

A crítica de Feyerabend não se restringe apenas à questão do método científico. Ela consiste numa oposição radical à crença nas estruturas fundamentais de organização do conhecimento, defendidas por Kuhn, e que ele combate como sendo não plenamente descartáveis, mas incoerentes com a realidade da ciência. As ciências, diz Feyerabend, “não têm qualquer estrutura comum” (FEYERABEND, 2010, p. 334), enquanto que,

A pesquisa bem-sucedida não obedece a padrões gerais; ela ora utiliza um truque, outra outro, e os movimentos que a fazem avançar nem sempre são conhecidos por aqueles que os fizeram. Uma teoria da ciência que planeje padrões e elementos estruturais de *todas* as atividades científicas e as autorize por referência a alguma teoria da racionalidade pode impressionar pessoas de fora – mas é um instrumento por demais grosseiro para as pessoas envolvidas, isto é, para os cientistas que estão enfrentando algum problema de pesquisa concreto. (2010, p. 334)

Aos que o acusam de oferecer uma perspectiva simplória e facilitada da ciência, que prescinde de seu rigor a fim de diminuir o trabalho empreendido pelo cientista, o autor responde com veemência que tal argumento não se encontra amparado por suas teorias:

Observações semelhantes se aplicam aos leitores que aceitam o *slogan* e o interpretam como se isso tornasse a pesquisa mais fácil e o sucesso mais acessível. Minha objeção a esses ‘anarquistas’ preguiçosos é, uma vez mais, que eles lêem mal as minhas intenções: ‘vale tudo’ não é um ‘princípio’ que defendo, é um ‘princípio’ forçado sobre um racionalista que ama princípios, mas que também leva a história a sério. Além disso, e ainda mais importante, uma ausência de padrões ‘objetivos’ não significa menos trabalho; significa que os cientistas têm de checar todos os ingredientes de sua profissão e não apenas aqueles que filósofos e cientistas que aderem ao sistema consideram caracteristicamente científicos. (p. 337)

O anarquismo proposto por Feyerabend é, portanto, não uma propositura abstrata, mas um posicionamento que se pauta no devir histórico da cientificidade, o que não implica de nenhum modo a supressão de um esforço maior por parte do cientista, podendo, em muitos casos, significar até mesmo um trabalho redobrado, uma vez que leva à formulação constante de hipóteses inovadoras para a resolução de problemas, e não apenas a proposições feitas sob o amparo de teorias já consagradas.

Essa postura de recusa aos paradigmas é repetida pelo filósofo ao tratar das manifestações culturais, que, segundo ele, também não estão sedimentadas em formas de organização comuns, sendo estas apenas eventuais:

É verdade que, com freqüência, as nações e grupos na sociedade estabelecem algum tipo de contato; mas não é verdade que, ao fazê-lo eles criam, ou adotam, um ‘metadiscurso comum’ ou um vínculo cultural comum. As conexões podem ser temporárias, ad hoc, e bastante superficiais: líderes sul-africanos brancos, muçulmanos negros e terroristas europeus têm uma grande atração pelo dólar – mas há poucas outras coisas que os unam. (p. 326)

Existe contato entre culturas, porém o resultado não é necessariamente uma unidade delas. Em alguns momentos, podem ocorrer processos, como a globalização, que acelerem o ritmo dessas intercessões. No entanto, é preciso observar a maneira como esses laços foram cultivados:

Admito também que os contatos ocasionalmente tornaram-se mais intensos e levaram a unidades culturais (...) mas observem cuidadosamente como isso foi obtido: na maior parte do tempo a unidade foi imposta pela força, e só muito raramente ela surgiu dos desejos e das ações das pessoas envolvidas. (FEYERABEND, 2010, p. 326)

Segue daí a ideia de paradigmas e teorias estruturais como tentativas de legitimação de culturas hegemônicas, que se impõem forçosamente às demais e depois justificam sua coerção através da defesa da construção de um modelo comum.

É com o objetivo de superar tais contradições e falsas unidades que Feyerabend apresenta sua proposta contraindutiva. Seu princípio está justamente em considerar hipóteses

inconsistentes com teorias já aceitas pela tradição como válidas. Com isso, abre-se na ciência um campo imenso para a invenção do novo, uma vez que uma teoria não precisa necessariamente estar de acordo com os moldes dominantes para tornar-se legítima. O que vale, pensa Feyerabend, é o quanto essa nova tese pode contribuir para a ampliação do conhecimento científico e, nesse caso, pouco importa se sua origem está ou não ligada à ciência, pois, caso não esteja, isso só mostra que as doutrinas científicas não são onipotentes e tampouco absolutas no processo de desenvolvimento do conhecer humano.

Feyerabend estende essa análise à cultura, o que permite pensá-la também quanto à literatura e ao romance. Entretanto, para que a comparação se efetive, é necessário refletir de que maneira os paradigmas afetam a produção romanesca em seu desenvolvimento, já que o pensamento feyerabendiano encontra-se profundamente ligado à análise das perspectivas históricas.

Primeiramente, é preciso recuperar a memória de como surgem os padrões de centralização literária, os quais advêm de uma teoria mais abrangente da arte, a qual, por seu desenvolvimento, findou por gerar a ideia do indivíduo ou da comunidade capaz de julgar obras de arte.

Em *O homem sem conteúdo*, o filósofo italiano Giorgio Agambem faz um apanhado desse surgimento. Refletindo acerca dos movimentos culturais europeus, ele observa que a arte, até uma boa parte da era moderna, ainda não tinha determinado os seus padrões estéticos:

É necessário dar-se conta de que, ainda no século XVI, não existia uma clara linha de demarcação entre bom e mau gosto, e que interrogar-se, diante de uma obra de arte, sobre o correto modo de entendê-la não era uma experiência familiar nem mesmo para os refinados comitentes de Rafael ou de Michelângelo. A sensibilidade daquele tempo não fazia grande diferença entre as obras de arte sacra e os bonecos mecânicos, os *engins d'esbatement* os colossais ornamentos centrais de mesas de banquete, repletos de autômatos e de personagens vivos (...) os mesmos artistas que nós admiramos pelos seus afrescos e suas obras-primas arquitetônicas se dedicavam também a trabalhos de decoração de todo gênero (AGAMBEM, 2012, p. 38)

Assim, não havia diferença entre grandes e pequenos artistas, nem arte inferior e arte elevada. Todas as realizações se colocavam mais ou menos no mesmo plano, sem que o

público se visse constrangido a optar por uma ou por outra, em vista de um suposto julgamento qualitativo.

Essa realidade só vai ser modificada em meados do século XVI, quando surge a figura do *homem de gosto*, do “homem que é dotado de uma particular faculdade, quase de um sexto sentido – como se começou a dizer então – que lhe permite colher o *point de perfection* que é característico de toda obra de arte” (2012, p. 37).

Por meio da intervenção desse novo tipo de indivíduo, surgem os modelos estéticos, ou de gosto, que passam a atuar na mediação entre o trabalho do artista e a apreciação do público. A partir daí,

Tudo aquilo que o espectador pode encontrar na obra de arte é, agora, mediado pela representação estética, que é, ela própria, independentemente de qualquer conteúdo, o valor supremo e a verdade mais íntima que explica a sua potência na própria obra e a partir da própria obra (AGAMBEM, 2012, p. 70)

Ocorre, então, uma mudança profunda no modo de olhar a arte, uma vez que esta não se presta mais de imediato à fruição, seja ela de que tipo for, mas a um exercício intelectual, fundado nas características consagradas do gosto, que se tornam de tal modo decisivas para a criação artística, que chega a ser possível para Agambem afirmar que: “o juízo sobre a obra de arte (...) se não tem para nós verdadeiramente, de algum modo, mais valor que a arte mesma, responde certamente a uma necessidade pelo menos igualmente essencial” (2012, p. 76).

Desse modo, por meio de uma série de eventos histórico-culturais, a arte deixa de ser produzida conforme necessidades e interesses específicos, e passa a ser regulada por um estatuto estético, que organiza suas formas de manifestação, apreciação e significado, gerando os critérios de gosto e distinguindo as obras que lhes são obedientes, as quais são vistas como as mais bem realizadas.

Tem-se, aí, o estabelecimento de uma arte modelar, com ênfase nos paradigmas, que se igualam até mesmo à obra. No entanto, todo o cuidado com a obediência às normas estéticas não impede que surjam contradições dentro de seu sistema de funcionamento, as quais residem justamente na insistência do indivíduo de gosto em optar por aquilo que é inferior, coisa que o filósofo não deixa de constatar:

A existência de uma arte e de uma literatura de entretenimento vem hoje tão exclusivamente referida à sociedade de massa e estamos tão habituados a representá-la através da condição psicológica dos intelectuais que, na segunda metade do século XIX, foram testemunhas da sua primeira explosão, que esquecemos que, ao nascer, quando Madame de Sevigné descrevia o fascínio paradoxal nos romances de La Calprenède, ela era um fenômeno aristocrático e não popular; (2012, p.47)

O que o leva a questionar a posição dos defensores da alta cultura:

Os críticos da cultura de massa desenvolveriam certamente um trabalho mais útil se começassem a se perguntar, antes de tudo, como foi possível que justamente uma *élite* refinada tivesse sentido a necessidade de criar, para sua própria sensibilidade, objetos vulgares. (p. 47/48)

Os paradoxos da arte canônica demonstram a artificialidade de seus procedimentos, que, em vez de fundar o modelo cultural por que anseiam, sustentam um modelo estético impraticável e limitador, o qual eles mesmos acabam por dinamitar. Além disso, a determinação de um momento histórico para a construção dos critérios de gosto mostra que estes não constituem algo inerente à arte, uma vez que ela se desenvolveu durante séculos à margem de modelos estéticos dominantes. Na ficção romanesca, isso pode ser constatado na maneira como se desenvolveram historicamente suas obras.

Em *Atlas do romance europeu (1800-1900)*, Franco Moretti faz um importante apanhado geográfico e histórico da evolução do romance na Europa. Seu princípio metodológico é o de que: “a *geografia* não é um recipiente inerte, não é uma coisa onde a história cultural ‘ocorre’, mas uma força ativa, que impregna o campo literário e o conforma em sua profundidade” (MORETTI, 2003, p. 13), o que implica o espaço ser percebido como um componente fundamental para a interpretação do fenômeno literário.

Trata-se de um procedimento multidisciplinar e original, como bem observa o autor, destacando que os atlas literários anteriores ao seu utilizavam a cartografia de modo periférico ou como resultado final do trabalho, enquanto que para ele esta seria o início, ou seja, o elemento de orientação a partir do qual o território da literatura passa a ser pensado. Os mapas

são “ferramentas analíticas” (p. 13), que devem ser usadas para desvendar relações antes desconhecidas.

Desse modo, ele executa seu intento, buscando atuar em duas linhas de referência: “o estudo *do espaço na literatura*, ou, ainda, *da literatura no espaço*” (p. 13). O primeiro liga-se à criação ficcional, enquanto no segundo estudam-se espaços históricos reais. Neste, Moretti identifica relações significativas quanto a paradigmas e centralidade literária.

Valendo-se de métodos quantitativos, Moretti estuda a difusão do livro na Europa por meio do acesso proporcionado a ele por bibliotecas. O autor consulta os acervos de bibliotecas britânicas, de modo a avaliar os textos que eram disponibilizados por estas à leitura, o que o leva a fazer a seguinte constatação:

Tamanho pequeno é igual a escolhas seguras. De modo mais cínico: tamanho pequeno é igual a formas hegemônicas, com se a essas bibliotecas faltasse o peso, a massa crítica, para suportar a força gravitacional da hegemonia cultural. Se há apenas um livro, religião. Se apenas uma estante, o Cânone (MORETTI, 2003, p. 157)

Assim, o tamanho das bibliotecas existentes afeta sensivelmente as escolhas feitas para a composição do acervo, sempre pendendo para opções mais conservadoras, o que significa que, num universo limitado de livros, sempre escolhemos os mais consagrados, de que resulta ainda uma pendor para os menos transgressores, seja estética ou tematicamente.

Como resultado, o que se tem é uma literatura fechada, diminuta e restrita aos seus próprios fundamentos. A exclusão de obras estrangeiras, outra marca das bibliotecas canônicas, ajuda a selar o ciclo de estagnação da literatura feita sob estas condições. No caso inglês, observa Moretti, as consequências desse processo tornaram-se amplamente visíveis na maneira retrógrada como as obras eram elaboradas no período por ele analisado:

Isso não pode senão ter tido importantes efeitos sobre a narrativa britânica como um todo: isso deve tê-la empobrecido – no sentido que Virginia Woolf tinha em mente quando disse, e tinha razão, que *Middlemarch* é um dos poucos romances ingleses escritos para adultos. A quantidade afeta a forma, mais uma vez, porque poucos romances estrangeiros não significa simplesmente poucos romances estrangeiros: significa que muitos grandes temas e técnicas da época (adultério, política, o tom ‘sério’ de Auerbach,

efeitos de realidade, naturalismo, romantismo, romance de idéias) – tudo isso *quase teve direito de entrada negado na Grã-Bretanha*, ao passo que outras técnicas (estruturas de contos de fada, finais felizes, moralismo sentimental, a dominante cósmica) gozam, como resultado, de uma espécie de protecionismo, sobrevivendo dessa maneira até o final do século. Os adultos britânicos lêem *David Copperfield*. Bem feito para eles.(p. 167/168)

Com isso, o autor procura desfazer “a crença implícita de que a literatura passa de um livro canônico para o seguinte” (p. 158). O cânone não é responsável pelo movimento que dá impulso às novas criações literárias. Na verdade, o que ele perpetua é o seu oposto. As novidades em literatura surgem sempre da mistura de obras canônicas com outros cânones e também com outras obras não canônicas:

Vaudeville, ciganos, jornalismo cômico, histórias de detetive; piadas baratas sobre burocratas e *O capote* de Gogol; esboços grosseiros da cidade e os romances londrinos de Dickens; tolas aventuras coloniais e *O coração da treva*; publicidade e *Ulisses...* Vejam o que acontece, quando uma biblioteca se limita ao cânone; ao banir a má literatura, ela nega a seu público a matéria-prima da evolução literária. Torna-se escolástica, estéril; ainda mais se também excluir romances estrangeiros (e nos perguntamos: será que a força de cada cânone é *diretamente proporcional ao provincianismo de sua cultura?*) (p. 159).

Note-se que o mérito da qualidade das obras consagradas não é contestado. E não é necessário. A ideia de que possam existir monumentos incontornáveis na literatura, textos cujos atributos estéticos possam ser admirados ao longo de gerações, não constitui, por si só, uma ameaça à continuidade e ao devir literários. A ausência do movimento em literatura decorre da simplificação de sua pluralidade e da redução de seu campo de apreciação a um conjunto extremamente limitado e homogêneo, que não permite a entrada de elementos destoantes. Nos lugares onde isso ocorreu com mais força, destaca Moretti, o resultado foi uma arte engessada e de pouca relevância.

Surge aí um importante paralelo entre ciência e literatura. Como asseverou Feyereabend, não há teoria, científica ou não, que não possa ser considerada para o avanço do conhecimento. Do mesmo modo, o artista, o estudioso da literatura ou o seu crítico, não podem abrir mão de investigar certos textos sob o pretexto de que são inferiores, ou de que

não fazem parte da centralidade literária. Para que a literatura continue criadora – e a história comprova isso, segundo Moretti – e para a ampliação do conhecimento sobre literatura, prevalece o princípio do anarquismo epistemológico: tudo vale.

No entanto, a sedimentação e difusão do romance na Europa não contribuiu para a diversidade. Seu advento trouxe como principal consequência a supressão de diversas manifestações literárias, inclusive na própria produção romanesca. Tal processo, assevera o autor, é algo bastante novo no continente, que antes via sua literatura marcada pela pluralidade e ausência de centro: “A Europa das baladas, por exemplo, não tem centro: os folcloristas a descrevem como uma espécie de tabuleiro de xadrez, em que as formas surgem localmente e *permanecem* locais “ (p. 196). Assim, a literatura, sob o domínio do romance, experimenta um momento diferenciado de difusão, em que dois países – França e Inglaterra - são responsáveis pela grande maioria das produções, constituindo uma centralidade extremamente problemática, uma vez que,

Na maior parte dos países europeus, a maioria dos romances são, muito simplesmente, livros estrangeiros. Os leitores húngaros, italianos, dinamarqueses, gregos se familiarizam com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam modelos a ser imitados (MORETTI, 2003, p. 197)

Esse espírito de centralidade traz inúmeras complicações quando imposto mundialmente, fazendo com que se condicione a narrativa a uma forma que não é adequada a seus propósitos. A localidade dos conteúdos não é suficiente para reparar a desconexão entre literatura e realidade das composições romanescas periféricas, gerando uma prosa artificial e repleta de falhas.

Em resposta a esse fenômeno, surgem, então, morfologias narrativas diferenciadas, que destituem o primado da forma anglo-francesa. Semeado em novos espaços, o romance traz também novas alternativas de elaboração “um novo espaço encoraja mudanças de paradigmas, escreve Peter Hugill, porque coloca novos problemas – e dessa forma pede novas respostas. Força escritores a assumir riscos e tentar combinações inauditas” (p. 207). O romance de ideias russo e o romance mágico da América Latina são exemplos das alternativas criadas a partir da desobediência ao modelo europeu e da necessidade dos escritores de se

aproximarem do mundo circundante, tanto real como literariamente. Assim, no aparecimento de novos espaços romanescos, despontam igualmente novas formas de se pensar o romance.

As considerações de Moretti conduzem à confirmação de que somente na diferença e na variedade o romance é capaz de manter seu poder criativo. Nos lugares onde foi cultivado de forma hegemônica, o resultado foi estagnação e atraso. Desse modo, para continuar seu movimento, a literatura precisa estar aberta a novos espaços e representações.

De igual maneira, o estudo do romance não pode perseguir exclusivamente o percurso realizado pelo cânone, sob pena de criar uma imagem limitada do real. Se a narrativa romanesca encontra-se pautada por um cenário complexo de realizações, as análises não devem permitir-se omitir tais condições. Para o pesquisador literário, qualquer dado que amplie a compreensão do acontecimento romance precisa ser considerado, independentemente de sua situação central ou periférica.

Sem dúvida, isso traz novas circunstâncias que complicam o trabalho do estudioso, uma vez que sua tarefa se torna mais abrangente. Como selecionar o que é ou não relevante sem a orientação do cânone? Será o estudo empreendido um amontoado informe de textos, sem qualquer vínculo que os aproxime? Sob a ótica da diversidade, o romance aumenta sensivelmente seu grau de complexidade, e torna-se um problema cujas soluções estão longe de serem dadas previamente, como pretendem certas formulações teóricas elaboradas em torno deste.

Porém, ao contrário do que se poderia supor, ao invés de suprimir a teoria, tal posicionamento aumenta ainda mais a sua importância. É somente através de um profundo esforço teórico que se é capaz de encontrar os vínculos que unem o romance e nos fazem observá-lo não sob um prisma homogêneo, mas num conjunto de criações que se unem e se afastam, revelando um quadro múltiplo, mas cujos entrelaçamentos também podem ser percebidos, muitas vezes de forma inesperada.

Assim, não é no abandono da teoria do romance que a solução deve ser encontrada. Se o modelo sistêmico e restrito não é suficiente para a apreensão da realidade romanesca, isso quer dizer apenas que novas formas de entendimento precisam ser pensadas, da mesma maneira como na ciência o método determinista precisa ser revisto. Para ambos os casos, é provável que o ideal seja a diluição de todo paradigma dominante, como na Contraindução Feyerabendiana, definida através da insubordinação a uma regra única, e do emprego concomitante de teorias concorrentes, o que finda por constituir um sistema tão complexo quanto o é o mundo que se tenciona estudar e entender.

Sem a pretensão de completude, a teoria da narratividade de Paul Ricoeur apresenta, através da fenomenologia hermenêutica, importantes perspectivas que podem ser exploradas na investigação de um dos questionamentos principais da centralidade literária, que são os conceitos de literatura universal e regional, mostrando ser possível ultrapassar os traços restritivos dessas definições e reorganizá-las de modo mais abrangente.

Pelo lado do regional, pode-se explicá-lo por meio da Tríplice Mimese, segundo a qual a literatura se produz tendo como base os signos comuns ao autor e ao leitor, o que finda por criar sua dimensão subjetiva, que reflete os símbolos próprios dos indivíduos retratados, e também subjetivadora, por construir representações que os orientam rumo a sua identidade.

Na literatura, isso aparece por meio de problemáticas e temas semelhantes e recorrentes dentro de um sistema literário, ou ainda por meio de estilos e qualidades estéticas singulares. De qualquer forma, o que decorre é o surgimento de uma literatura particular, cujas origens encontram-se em suas condições estritas de produção.

O resultado ficcional do processo é a constituição de um conjunto de códigos específicos, que algumas vezes, são postos acriticamente, e saturam a narrativa. É quando se pode falar em regionalismo. Assim, pensar o regionalismo é algo aceitável, contanto que não se perca de vista que este só ocorre em determinados casos, e que a sua pressuposição, por força de questões geográficas ou quaisquer outras, constitui um erro. O procedimento mimético é inerente à obra literária, sendo presente em todo texto, independentemente de sua localização. Logo, ele sempre terá essa linha subjetiva, dentro da qual eventualmente o regionalismo aparece, na mais razoável de suas acepções, como uma extrapolação.

Diante disso, é preciso observar com atenção o emprego do termo regionalismo, ora utilizado para designar genericamente as literaturas descentradas. Ignorar o traço pejorativo que recai sobre elas com a classificação é na verdade um tipo de má fé que apenas reforça o discurso dominante, tal como acontece no caso do conceito de *literatura menor* proposto por Deleuze e Guatarri:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do indivíduo no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque

escreve em russo. Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (GUATARRI, DELEUZE, 2014, p. 39)

O qual, sob o propósito de repensar o fenômeno da literatura a partir de uma matriz menos opressora, constrói uma classificação no mínimo “muito ambígua” (CASANOVA, 2002, p. 250). Além disso, quando vista internamente, repete o discurso da tradição, pois considera que a desterritorialização, ou seja, o desprendimento em relação a um determinado *locus*, é a marca principal dessas manifestações, o que traz à tona novamente a noção hegemônica de fuga à realidade circundante, sendo portanto, juntamente com o regionalismo e outras expressões falsamente isentas de carga ideológica, uma categorização a ser evitada, salvo quando se pretende de fato apontar as deficiências de uma realização literária.

Com relação à universalidade, o caminho apontado por Ricoeur a liga immanentemente ao tempo. A narrativa exhibe invariavelmente um mundo temporal, a ser explorado mais ou menos intensamente. Mesmo as formas literárias contemporâneas, que se encontram marcadas pela simultaneidade e pelo fragmento, não deixam de mostrar elementos importantes da experiência temporal humana. Assim, nenhuma obra escapa ao trabalho de organização dos acontecimentos no tempo.

Por ser um dado comum a toda humanidade, o mundo temporal expresso ficcionalmente é acessível a qualquer ser humano, o que garante a compreensibilidade geral da narrativa. Ainda que não esteja a par dos componentes particulares da trama, o leitor reconhece nela o agenciamento dos fatos no tempo, que remete a sua própria condição no mundo, que é a de estar contido no tempo. Portanto, é no tempo que a narrativa adquire caracteres universais, e torna-se capaz de falar a cada indivíduo.

Mas, não será o tempo, ou a problemática do tempo, algo dado culturalmente? Não são as perspectivas temporais imanentes a um determinado povo o constituinte de seu horizonte de discussão? Sem dúvida, quando se fala de temporalidade hipermoderna ou de tempo biológico, isso é algo que atinge mais intensamente a um determinado público, no qual as consequências desses processos se fazem sentir com mais força. Com isso, torna-se importante acrescentar a incidência de elementos mais específicos na experiência humana do tempo.

Em *A antropologia do tempo* (2014), o antropólogo Alfred Gell analisa diversas teorias e representações do tempo nas variadas culturas, comparando as perspectivas que

consideram a temporalidade enquanto algo dado culturalmente e as que a subordinam a uma logicidade universalizante.

Gell coloca em questão as abordagens dos relativistas que defendem a constituição do tempo a partir da organização das sociedades, como a de Gurvich, para quem,

São os processos ('movimentos') que acontecem no tempo que são responsáveis pela própria existência do tempo, e, além disso, que, correspondendo às diferentes características dos processos que acontecem no tempo, o próprio tempo é diferente em cada caso particular. O tempo é, assim, constituído de um movimento dinâmico cujos ritmos, expansões, contrações e pulsações irregulares são gerados pelos padrões de eventos que ocorrem no tempo, esses eventos constituindo 'fenômenos sociais totais', ou seja, os processos de produção, troca, luta de classes e assim por diante (GELL, 2014, p. 66)

Ou de Geertz, que, ao estudar certos aspectos dos povos de Bali, faz importantes afirmações a respeito do tempo balinense, "Geertz argumenta que para os balinenses todas as pessoas concebíveis estão presentes simultaneamente em Bali" (p. 73), o que indicaria formas de estruturação do tempo que se desprendem da unidade convencional como este é normalmente apreendido, sendo portanto resultado das figurações propostas pelos habitantes de uma localidade, e que são vivenciadas dentro de um plano bastante restrito.

Apesar de relevantes, tais leituras, assevera Gell, não refutam a tese da generalidade do tempo, mesmo porque não se mostram eficientes sequer na omissão dos aspectos universalizantes da experiência temporal nos exemplos que trazem. Os camponeses são tratados por Gurvich como anacrônicos, porém o anacronismo "argumenta a favor da unidade do tempo, e não de sua multiplicidade" (p.71), pois prevê que haja um ponto comum a partir do qual a condição anacrônica é pensada. Já Geertz ignora as capacidades dos balinenses de atuar sob uma matriz cronológica. "Howe argumenta que os balinenses são perfeitamente capazes de pensar em termos de tempo linear/cronológico mesmo quando estão utilizando seu sistema tradicional de calendários" (p. 76). O tempo, em Bali, pode ser visto também como uma sucessão e não somente em termos de simultaneidade, o que o vincula à compreensão realizada pelos indivíduos em geral.

Com isso, Gell reitera a proposição de que, apesar da pluralidade de suas manifestações particulares, a composição fundamental que vigora no tempo é inexorável, não estando sujeita a aspectos contextuais:

Não há nenhum mundo encantado em que as pessoas vivenciam o tempo de uma maneira que é acentuadamente diferente da maneira que nós próprios o fazemos, em que não existe nenhum passado, presente e futuro, onde o tempo fica imóvel, ou corre atrás de seu próprio rabo, ou balança para frente e para trás como um pêndulo. (...) existem apenas outros relógios, outras agendas com os quais ficar em condições de igualdade, outros atrasos frustrantes, felizes antecipações, sucessões inesperadas de eventos e longos períodos de monotonia opressiva. Não há nada de novo sob o sol, no sentido, pelo menos, de que não há nada lá fora que influencie nossa avaliação das possibilidades lógicas inerentes ao mundo com o qual já estamos familiarizados (GELL, 2014, p. 292)

E que, justamente por essa ordem inextrincável, permite abarcar um conjunto bastante diferenciado de fenômenos, que findam por ser colocados em relação com uma ordem temporal mais unitária e abrangente:

O tempo – que é intrinsecamente unitário e unificador – permite a coordenação de processos diferentes; processos biológicos com processos sociais, psicológicos ou subjetivos com processos objetivos, marcados pelo relógio, e assim por diante. E é isso que é interessante. Por exemplo, o fato de tarefas diferentes produzirem estimativas subjetivas diferentes do tempo que passou só é cientificamente interessante (ou interessante de modo geral) por que as expansões e contrações do tempo assim produzido são ilusões, e aqueles que as vivenciam estão conscientes disso. A subjetividade temporal não pode ser expressa em outros termos que não sejam os contrastantes, ou seja, em contraste com processos do mundo real que, como sabemos, são regularmente periódicos (p. 292)

A diversidade não dilui a unidade. Do mesmo modo que as variações narrativas não rompem inteiramente com a ordem dos fatos no tempo que caracteriza a intriga desde seus primórdios, as contextualizações que determinam a temporalidade expressa em certas culturas

não deixam de estar ligadas a um traço universal humano, que é o seu estar contido no tempo e, portanto sujeito a sua ordenação, que, como observou Ilya Prigogine, pré-existe ao próprio homem: “o nascimento do nosso tempo não é, por conseguinte, o nascimento do tempo. Já no vazio flutuante o tempo preexistia no estado potencial” (2008, p. 57) e condiciona o cosmos a uma marcha que, embora permita variações, possui a irreversibilidade como marca incontornável: “a irreversibilidade é uma propriedade comum a todo o universo: todos envelhecemos na mesma direção” (2008, p. 33). Por mais diversas que sejam as manifestações, todas remetem a essa condição, que, ao invés de ser apagada, enriquece-se à medida que se lhe revelam nuances antes desconhecidas. Por sua universalidade, o tempo, mesmo submetido a certas contingências, permanece comum a todo indivíduo.

As dimensões subjetiva e universal da obra, quando reunidas, promovem sua composição. Ambas, mesmo tendo propriedades distintas, acabam relacionando-se, de modo a construir o todo da trama, que só pode ser percebido quando observado dentro dessa ótica repleta de entrelaçamentos. Desse modo, não é na soma das partes que se deve encontrar a totalidade, mas no diálogo pelo qual se encontram e constituem algo que está além de seus meros componentes.

É claro que a coadunação das duas dimensões depende do engenho e da inventividade de quem as articula. Os caracteres próprios de uma obra muitas vezes colocam-se em sobreposição ao seu elemento universal, e proceder à organização harmônica dos termos não é algo que se realiza sem dificuldade, gerando diversos casos em que isso se dá de modo incompleto, resultando em produções de limitado potencial estético, o que conduz normalmente à ideia de que a literatura deve desprover-se do impasse, abdicando dos componentes particulares que a determinam.

Talvez os entraves decorrentes dessa elisão encontrem-se melhor resolvidos nos romances de William Faulkner. Em suas narrativas, não existe qualquer recusa à imersão nos signos comuns ao mundo que retrata. Ao contrário, estes constituem o escopo fundamental de seus textos, que caminham em consonância com expressões profundas da experiência no tempo.

Pascale Casanova destaca a exploração da subjetividade faulkneriana, colocando esse traço em relação com as inovações formais propostas por ele, tão caras à literatura central:

Ele faz então com que esse universo primitivo e camponês que até então só parecia clamar por um realismo codificado e descritivo tenha acesso à modernidade: uma civilização tribal, violenta, marcada por mitologias

bíblicas, opostas de todos os pontos de vista à modernidade urbana – associada na maioria das vezes à vanguarda formal – é o objetivo privilegiado de uma das maiores audácias formais do século XX. (CASANOVA, 2002, p. 404)

Tais qualidades, ressalta Casanova, não foram inicialmente percebidas pela crítica central, que o recebeu como um romancista provinciano. Assim, ele só pôde ser melhor compreendido inicialmente pelos leitores excêntricos, em vista das questões que evoca: “Sua obra, na medida em que resolve, de maneira totalmente nova e magistral, o dilema e as dificuldades dos escritores desprovidos, só pode ser percebida por criadores que se colocaram em situação homóloga” (p. 405).

Desse modo, Casanova considera Faulkner o redentor das literaturas descentradas, o escritor que encerrou a “maldição das hierarquias literárias impostas” (p. 404), pois empreendeu uma obra que, ao mesmo tempo que se voltava para uma problemática não central, aliou-a a inovações formais altamente significativas, as quais foram percebidas de início pelo público de regiões periféricas, expondo com isso as limitações literárias do centro não só em termos estéticos, mas também de capacidade crítica, uma vez que seus atributos foram reconhecidos por este tardiamente.

Entretanto, ao seguir por esse caminho, embora ele conduza a uma reconsideração do lugar de um autor antes colocado em um plano menor, pode-se acabar por interpretar apenas parcialmente a amplitude de sua transgressão, pois o que se observa aí é somente a incapacidade do centro de reconhecer, sob o conjunto de temas mais específicos abordados por Faulkner, as transfigurações formais que tanto foram apreciadas por este em outros autores, o que daria ao romancista o mérito exclusivo de ter sido capaz de fazê-lo a despeito das peculiaridades de sua narrativa. Para escapar a esse percurso, melhor seria pensar que a literatura faulkneriana resolve, ao integrar tão engenhosamente as dimensões subjetiva e universal da trama, não somente um dilema dos autores desprovidos, mas da narrativa em geral, independentemente daquilo que possa ser ou não do agrado dos modelos literários hegemônicos.

Em obras como *O som e a fúria*, o entrecruzamento entre os elementos temporais e miméticos atinge um nível de intensidade ainda inalcançado pelas narrativas que lhes antecederam, sendo até mesmo difícil evidenciar os procedimentos que discriminam essa articulação estética. Assim, para observá-los com mais clareza, é preciso olhar para o

momento original de sua formação, que se encontra localizado em *Sartoris*, romance publicado em 1929 e fundador da mitologia radicada no condado fictício de Yoknapatawpha.

A opção por um espaço imaginário não é, como pode parecer inicialmente, uma tentativa de fuga ao real; ao contrário, é através dele que advém uma liberdade inventiva que permite condensar em um único local todos os símbolos compartilhados pelos habitantes de uma imensa porção territorial, o sul dos Estados Unidos da América. Assim, é na licença criativa que a realidade encontra-se mais densamente representada.

A linguagem atua nesse propósito de aproximação, buscando registrar com fidelidade o linguajar dos homens simples, em especial dos negros, desprovido de uma construção formal: “vão matar os alemão e depois ôceis faz discurso” (FAULKNER, 2010, p. 71), que contrasta com o uso normativo feito por seus padrões. A organização familiar e a guerra também são fortemente exploradas, formando o extenso panorama das idiossincrasias próprias àqueles indivíduos.

Porém, é na maneira como são descritas as relações sociais, em especial entre brancos e negros, que a incursão ao local parece mais problemática. Não há, por parte do narrador, nesse aspecto, uma diferenciação clara entre seu discurso “era uma colcha esfarrapada e imunda, impregnada daquele odor inconfundível de negro” (p. 367) e o das personagens dos grupos dominantes “‘toca pra frente’ disse Bayard. ‘toca pra frente, maldito traste preto e velho’” (2010, p. 13), fazendo com que as vozes apareçam em uníssono, o que, visto de maneira isolada, comprometeria o texto sensivelmente, uma vez que este soaria como uma apologia ao ideário dos opressores.

A dissolução desse entrave só se dá por meio de um envolvimento agudo com os contextos que permeiam e envolvem a trama em seu conjunto. Para o leitor mais distante, isso só é possível por meio do caminho aberto pelo autor na organização da intriga, que alinha a experiência temporal à exploração de subjetividades.

Do mesmo modo que expõe uma realidade particular, *Sartoris* também discorre sobre o tempo, sua passagem e retenção, sua inexorabilidade e entrelaçamento, os quais se personificam em Tia Jenny, que está presente na trama do início ao fim. Ela é o repositório da memória coletiva do condado e sua família, o ponto de confluência entre passado, presente e futuro, e que conduz a passos já hesitantes os estigmas do tempo.

Isso está explicitado em uma das cenas finais do romance, em que ela visita o túmulo dos Sartoris, percorrendo lápides e datas de nascimento e de morte, e que se encerra com seu olhar introspectivo acerca do fim da velha dinastia, e pelo qual constata, com um misto de

serenidade e satisfação contida, a irreversibilidade do tempo, que põe termo até as linhagens mais duras e intransigentes:

A Srta. Jenny ficou ali de pé, contemplativa, uma figura esbelta e ereta, vestida de seda preta e com um pequeno e intransigente chapéu preto. O vento soprava entre os cedros com longos suspiros e, com pulsações ritmadas, a reiteração desesperançada dos pombos pairava no ar ensolarado. Isom voltou para buscar a derradeira braçada de flores mortas e, olhando para além das extensões de mármore onde se moviam as sombras do meio-dia, ela observou um punhado de crianças que brincavam quietas e um pouco rígidas, com vistosas roupas domingueiras, entre os mortos tranqüilos. Bem, era o último deles, por fim, reunido em solene conclave em volta da reverberação agonizante de seus desejos arrogantes, seus restos pulverulentos embolorando silenciosamente sob os símbolos pagãos de sua vaidade e dos gestos que a caracterizavam, ali esculpidos em pedra duradoura (FAULKNER, 2010, p. 404)

Com Faulkner, a oposição entre as dimensões universal e subjetiva encontra-se definitivamente rompida. Seu romance, ao invés de ocultar a participação de uma ou outra, assume igualmente ambas em sua constituição, explorando-as ao limite de suas possibilidades, e fazendo desse procedimento um dos pontos-chave de sua proposta estética, liberando a literatura mundial do inconveniente de ter de se fazer pender para um dos dois lados.

Do mesmo modo, a leitura de Faulkner força a teoria a considerar equitativamente o lado particular e universalizante da trama, o que reconfigura os modelos vigentes, levando a uma forma diferenciada de abordagem e entendimento das narrativas.

A aplicação dessa abordagem ao romance dos autores amazonenses mostra o quanto esta se encontra em alinhamento com a base teórica aqui proposta. O estudo de um autor menos reconhecido – Álvaro Maia – e de dois outros de projeção nacional e até internacional – Souza e Hatoum – mostra que não é possível atribuir o êxito dos últimos puramente ao seu desapego a uma matriz literária localizada, uma vez que esta se faz presente. Da mesma forma, não é aceitável conferir ao primeiro a rígida insígnia do regional, posto que sua obra apresenta faces significativas da experiência temporal universalizante da narrativa.

O mesmo pode ser dito de inúmeras outras obras, que, a despeito de sua incursão no mundo temporal e na armação da intriga, são pré-determinadas como puramente locais, com valor apenas para o público imediato a que se destinam. Com isso, pela sua inconsistência argumentativa, as intenções dos que usam tais classificações ficam em evidência.

Desse modo, além de sua importância para o entendimento da constituição das obras, a posição ricoeuriana acerca da narrativa atua fortemente na ruptura da centralidade e de seus critérios de valoração literária. De forma incisiva, ela impõe um horizonte crítico para que a universalidade possa ser pensada. Esta, longe da simplicidade com que se a utiliza, não é um simples equivalente ao clássico, nem tampouco o produto de sua perenidade, o que impossibilitaria sua análise, ou ainda o resultado do emprego adequado de certos elementos estéticos. Ela é o traço comum e imanente ao texto narrativo, que, uma vez explorado, torna a trama acessível a toda humanidade, fazendo da narração uma das experiências mais expressivas e abrangentes do ser humano.

Por outro lado, ela também é um convite a explorar outras realidades, expostas por meio da dimensão subjetiva. Reconhecida a experiência temporal, a trama se dirige para mundos particulares, sem os quais o sentido da narrativa não se completa. Assim, é sempre na disposição em imergir no local que alcançamos a totalidade que o texto nos oferece.

Se o universal está presente em todo lugar, e se o local é uma incursão incontornável, então não é mais possível falar em centro, em um ponto de alta densidade de onde a literatura se ilumina. Este existe apenas artificialmente, como forma de manutenção de uma cultura hegemônica. Como tudo o mais, o mundo literário é multifacetado e pede uma abordagem ampla, que vá ao encontro dessa pluralidade.

Eis, aí, a tarefa do estudioso da literatura. Sem nenhum manual fixo, ele não pode definir a priori o que constitui o objeto válido de sua investigação. Este será dado depois da experiência, da leitura minuciosa e atenta dos textos. Somente após isso é que será possível inferir se estes priorizam um ou outro aspecto, e se devem ou não figurar entre as grandes obras. Obviamente, pode-se reconhecer e comprovar mediante argumentos a menor contribuição de um romance em relação a algum outro já consagrado. Porém, até que isso se realize, sua visibilidade, ou seja, sua participação no fenômeno literário está garantida.

Na filosofia, procedimentos desse tipo já se encontram em curso. A *Contra-história da filosofia* (2008), de Michel Onfray, tem como objetivo principal pôr em destaque diversos pensadores ignorados pelo cânone filosófico, ou que tiveram suas ideias sensivelmente deformadas por este em favor de uma tradição de pensamento organizada a partir de Platão, e

o resultado desse empreendimento tem sido uma imensa coleção de teorias de autores antes secundários ou esquecidos, e que, a despeito do desprezo com que foram tratados, têm uma efetiva contribuição a oferecer à história do pensamento humano. Que os estudos literários sigam pelo mesmo rumo, é algo que deve ser constantemente tentado.

Quem ganha com isso é a literatura como um todo, que passa a dispor de uma visão mais real de suas manifestações, além de novas teorias para explicá-las, e recebe ainda um campo muito mais amplo de referência, tornando-se mais rica e variada. O leitor e o escritor são beneficiados, pois o primeiro tem um leque maior de opções e o segundo, de matéria-prima com a qual fundamentar sua escrita. Desse modo, é possível escapar, sem negar sua contribuição, ao olhar cristalizante da tradição, que, como bem observou Feyerabend, molda e estagna o conhecimento:

A condição de consistência, que exige que hipóteses novas estejam de acordo com teorias aceitas, é desarrazoada, pois preserva a teoria mais antiga e não a melhor. Hipóteses contradizendo teorias bem confirmadas proporcionam-nos evidência que não pode ser obtida de nenhuma outra maneira. A proliferação de teorias é benéfica para ciência, ao passo que a uniformidade prejudica seu poder crítico. A uniformidade também ameaça o livre desenvolvimento do indivíduo (2011, p. 49)

A unicidade do discurso epistêmico finda por ser um entrave ao seu próprio desenvolvimento. Contra isso, a proposta do autor é de um Intercâmbio Aberto, em que as múltiplas proposições encontram-se em articulação:

um intercâmbio aberto, por sua vez, é orientado por uma filosofia pragmática. A tradição adotada pelas partes não é especificada no começo e se desenvolve à medida que o intercâmbio vai ocorrendo. Os participantes mergulham nas maneiras de pensar, nos sentimentos e nas percepções e visões do mundo dos outros de tal forma que suas ideias, percepções e visões do mundo podem se transformar totalmente – passam a ser pessoas diferentes, participando de uma tradição nova e também diferente (FEYERABEND, 2011, p. 39)

Determinando o caminho que deve ser seguido para a ampliação do conhecimento: uma imersão indiscriminada em outros mundos, que permita conhecê-los em sua constituição

intrínseca, nos seus mecanismos internos, de modo a extrair dali novos conjuntos de argumentações e ideias, num movimento que aproxima as diversas expressões e formas de saber.

A pluralidade de abordagens literárias, a ascensão de critérios estéticos que destoam da tradição, o estudo exaustivo e irrestrito de narrativas situadas fora dos grandes centros, a concorrência de teorias que não privilegiam formas literárias consagradas, tudo isso são meios de se obter uma representação mais clara da realidade romanesca, marcada pela complexidade e pela diferença, porém unida pelo fio da temporalidade. É um trabalho extenso, de difícil articulação teórica, mas que resulta numa organização efetiva do fenômeno literário, que não exclui objetos e tampouco ratifica paradigmas dominantes.

Uma outra compreensão da literatura, feita de partes e do todo, sem exceções.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2012.
- ALBUQUERQUE, Gabriel. **Brasil, Brasis: insulamento e produção literária no Amazonas**. In: RIOS, Otávio (org.) *O Amazonas deságua no Tejo: ensaios literários*. Manaus: UEA Edições, 2011.
- ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo – textos clássicos de estética**. Tradução: Claudio Oliveira. Belo Horizonte, MG: Autência, Crisálida, 2012.
- ALENCAR, José. **Iracema**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- AMAZONAS, Lourenço. **Simá – Romance histórico do Alto Amazonas**. Manaus: Valer, 2011.
- ARISTÓTELES. **Poética**. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo – textos clássicos de estética**. Tradução: Eudoro de Souza. Belo Horizonte, MG: Autência, Crisálida, 2012.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Tradução: Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradutor: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATISTA, Alaor. **O romance regionalista brasileiro**. Brasília: LGE, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: **Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política**. 10a reimpressão. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução: vários autores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, Pierre. **O poder simbólico**. Tradutor: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira – momentos decisivos 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental – V. 10**. São Paulo: Leya, 2010.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COUTINHO, Afrânio (direção), COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). **A literatura no Brasil – era realista, era de transição**. Niterói, RJ: José Olympio, 1986.

_____, **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008

DANTO, Arthur. **O mundo da arte**. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo – textos clássicos de estética**. Tradução: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte, MG: Autênciã, Crisálida, 2012.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução: Rogerio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ÉSQUILO. **Prometeu agrilhado**. Lisboa, Edições 70, 2008.

FAULKNER, William. **Sartoris**. Tradução: Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FEYERABEND, Paul K. **A ciência em uma sociedade livre**. Tradução: Vera Joscelyne. São Paulo: UNESP, 2011b.

_____, **Adeus à razão**. Tradução: Vera Joscelyne. São Paulo: UNESP, 2010.

_____, **Contra o método**. Tradução: Cesar Augusto Mortari. São Paulo: UNESP, 2011.

GUATARRI, Felix. DELEUZE, Gilles. **Kafka – por uma literatura menor**. Tradução: Cintia Vieira da Silva. Rio de Janeiro: Autêntica, 2014.

GEERTZ, Clifford. **O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa**.

Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GELL, Alfred. **Antropologia do tempo**. Tradução: Vera Joscelyne. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução: Martha Conceição Gambini. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2008.

_____, **Mentira romântica e verdade romanesca**. Tradução: Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

_____, **O bode expiatório**. Tradução: Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____, **Revista de História**. Entrevista publicada em 6.5.2009 e consultada no sítio eletrônico: www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/milton-hatoum, em 28.10.2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo – textos clássicos de estética**. Tradução: Valerio Rohden e Antonio Marques. Belo Horizonte, MG: AutênciA, Crisálida, 2012.

KUHN, Thomas S. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. Tradução: Beatriz Vianna Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LIPOVETSKI, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. Tradução: Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução: Jose Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2000.

_____, György. **O romance histórico**. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAIA, Álvaro. **Beiradão**. Manaus: Valer, Edua, 1999.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MUNIZ, Fernando. **Platão contra a arte**. In: HADDOCK-LOBO, Rafael. (org.) **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

ONFRAY, Michel. **Contra-história da Filosofia**. Tradução: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes: 2008.

PIEVANI, Telmo. **Introdução a filosofia da biologia**. Tradução: Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Loyola, 2010.

PLATÃO. **A república**. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. In: **Revista Estudos Históricos**, Brasil, 2 de junho de 1989.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução: Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POPPER, Karl. **O Mito do Contexto – Em Defesa da Ciência e da Racionalidade**. Lisboa: Edições 70, 2009.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 2008.

REICHER, Maria E. **Introdução à estética filosófica**. Tradução: Monika Ottermann. São Paulo: Loyola, 2009.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

_____, **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2005.

_____, **Hermenêutica e ideologias**. Tradução: Hilton Japiassu. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____, **Tempo e narrativa – Tomo I**. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus 1994.

_____, **Tempo e narrativa – Tomo II**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus 1995.

_____, **Tempo e narrativa – Tomo III**. Tradução: Maria da Penha Villela-Petit. Campinas, SP: Papyrus 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2009.

SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, ainda**. Tradução: Marcela Coelho de Souza. São Paulo: CosacNaify, 2013.

SOUZA, Márcio. **Galvez imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____, **Literatura na Amazônia ou literatura amazônica**. Revista Sentidos da cultura. VI. N1. Jul-dez/2014. Belém-Pará.

TEIXEIRA, Jerônimo. **Canta tua Aldeia**. Revista Veja. ed. 2101- 25 de fevereiro de 2009. Disponível em: http://veja.abril.com.br/250209/p_098.shtml. Consulta realizada em 29.10.2015.

TELLES, Tenório; KRÜGER, Marcos Frederico (orgs). **Poesia e poetas do Amazonas**. Manaus: Valer, 2006.

TOURRAINE, Alain. **Crítica da Modernidade**. Tradução: Elia Ferreira Edel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução: Ligia Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

