

LUCIANO PASSOS MORAES

**IDENTIDADES TRANSCULTURAIS: UM ESTUDO DA SÉRIE
VISITANTES AO SUL, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.a Dr.a Nubia Tourrucôo Jacques Hanciau

**Rio Grande
Setembro 2007**

LUCIANO PASSOS MORAES

**IDENTIDADES TRANSCULTURAIS: UM ESTUDO
DA SÉRIE *VISITANTES AO SUL*, DE LUIZ ANTONIO
DE ASSIS BRASIL**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Fundação Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Nubia Tourrucôo Jacques Hanciau
(FURG – Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Zilá Bernd
(UFRGS)

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos
(FURG)

Este estudo é dedicado à memória de meu avô, Nilo Silveira de Moraes, representante de tantos outros heróis comuns, humanos, fragmentados, híbridos, transculturados, que, mesmo inconscientemente, ou mesmo que silenciados à força no curso da história, deixaram suas marcas ao lutarem pela transformação de si mesmos e da realidade em que viveram.

AGRADECIMENTOS

A meus familiares, por compreenderem minhas ausências; meus pais, por sempre tentarem encontrar uma forma de respeitar e apoiar minhas escolhas; meus irmãos Leonardo e Felipe, pelo amor e abraços incondicionais; Dulce Helena Moraes, pela abertura de caminhos.

À família que construí ao longo da vida, meus grandes amigos: Elisândra Baptista, sempre pronta para ouvir, falar, rir e chorar, sempre na hora certa; Leandro Oliveira, pela companhia, incentivo e positividade; Mariana Niehues, por não me deixar esquecer da vida lá fora; Gustavo Aguilar e Luiza Silva, irmãos que me acompanham e incentivam desde as primeiras etapas; Paula Dutra, companheira de viagem cuja amizade me ajuda a seguir em frente; Juliana Votto Cruz, pela parceria e companheirismo em todas as etapas; Paula Pich Garcia, pela serenidade, solidariedade e inspiração; João Bosco Vasconcelos, por oferecer, além do aprendizado daquilo que não está nos livros, compreensão, sensibilidade e carinho paternal.

Agradeço, ainda, aos colegas de mestrado, companheiros em todos os passos, e a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG – em especial a José Luís Fornos, pela preocupação em ampliar nossos horizontes para desbravarmos entre-lugares nunca antes imaginados.

À professora e orientadora Nubia Jacques Hanciau, *chère* guia nessa jornada, com quem aprendo lições indeléveis: agradeço pela paciência, pelo aguçado espírito crítico, pelo respeito, carinho e disposição constantes.

São inúmeros os exemplos em nossa história oficial e em nossa vida privada em que tentamos ser rio-grandenses, em que tentamos ser gaúchos, em que tentamos ser brasileiros, em que tentamos ser uruguaios ou argentinos, em que tentamos ser europeus, em que tentamos ser as possíveis combinações entre uns e outros. Nossas tentativas, muitas vezes antagônicas, sempre sugeriram a indeterminação de nossa própria face. Poder-se-ia argumentar em favor de uma face múltipla, uma vez que nossa sociedade é mesmo heterogênea. Mas então por que seu constante questionamento?

Vitor Ramil

RESUMO

Luiz Antonio de Assis Brasil destaca-se na literatura brasileira contemporânea por conceber romances nos quais episódios marcantes da história do Rio Grande do Sul são ponto de partida para a revisão de valores presentes no discurso historiográfico oficial. Nessa perspectiva, traz à luz heróis comuns, freqüentemente relegados ao esquecimento, e logra uma ficção que incita a reflexão a respeito de temas contemporâneos, notadamente a riqueza do contato entre diferentes culturas. A partir dessas noções, esta dissertação de mestrado propõe a leitura e análise dos romances *O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006), no que diz respeito à trajetória de seus protagonistas. Na investigação são observados os processos de busca identitária das personagens, por meio da relação com outros temas contemporâneos, dentre os quais despontam as questões de alteridade, transculturação e hibridização. A observação desses aspectos na série *Visitantes ao Sul* visa a contribuir para a valorização da ficção de Assis Brasil no âmbito acadêmico, a partir de referencial teórico ligado ao campo dos estudos culturais.

RÉSUMÉ

Luiz Antonio de Assis Brasil est un nom de relief dans la littérature brésilienne contemporaine parce qu'il conçoit des romans dans lesquels des épisodes décisifs de l'histoire du Rio Grande do Sul constituent le point de départ d'une révision des valeurs sous-jacents au discours historiographique officiel. Dans cette perspective, il met en scène des héros ordinaires, fréquemment laissés dans l'oubli et construit un récit qui incite à la réflexion sur des thèmes contemporains, notamment la richesse du contact entre des cultures diverses. À partir de ces notions, il est proposé dans ce mémoire une étude des romans *O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006), en ce qui concerne le parcours des personnages. Dans la recherche les processus de quête identitaire des personnages sont observés à travers le rapport à d'autres thèmes contemporains, dont les questions d'altérité, de transculturation et d'hybridation. L'analyse de ces aspects dans la série *Visitantes ao Sul* vise contribuer à la valorisation académique de la fiction d'Assis Brasil, à partir des principes théoriques liés au champ des études culturelles.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	
1.1 Noções preliminares.....	14
1.2 Deslocamentos, identidades, alteridades.....	24
1.3 O fenômeno transcultural	
1.3.1 Origens do conceito.....	34
1.3.2 A transculturação narrativa de Ángel Rama	36
1.3.3 A transculturação na contemporaneidade	44
2 IDENTIDADES TRANSCULTURAIS EM <i>VISITANTES AO SUL</i>	
2.1 Uma visita ao pampa em Assis Brasil	48
2.2 Da pintura à fotografia, a trajetória do retratista-imigrante	56
2.3 Um Historiador frente à reescritura de sua própria história	73
2.4 Cantata perdida, identidades reconfiguradas.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	125

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação de mestrado tem por objetivo analisar os três romances do autor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil que compõem o conjunto *Visitantes ao Sul: O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006). As leituras propostas neste estudo visam a verificar em que medida a literatura produzida por esse escritor pode ser representativa de um processo de construção identitária e cultural do sujeito; observar nas obras a representação e articulação do conceito de transculturação, juntamente a outros advindos dos estudos culturais, e suas implicações na trajetória das personagens protagonistas, contribuindo assim para legitimar no âmbito acadêmico a importância de Assis Brasil na literatura brasileira contemporânea, a partir de seu interesse em reconstruir, por meio da ficção, o discurso historiográfico oficial ao revisar os valores que subjazem a esse discurso.

As escolhas para a composição do aporte teórico, a seguir, só foram possíveis devido ao amplo alcance da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Embora eleja o pampa gaúcho para o espaço da diegese nos três romances selecionados e as manifestações culturais do sul estejam sempre presentes, a literatura que produz permite leituras do mundo que transcendem os limites territoriais e instigam a repensar os valores da ciência histórica em geral; mais do que isso, contribui para o reconhecimento do homem contemporâneo em figuras do passado, sujeitos fragmentados em constante busca identitária, questão entendida na atualidade como não sendo privilégio de um contexto específico.

Inicialmente, serão contextualizados teoricamente os conceitos relacionados à busca identitária dos sujeitos das obras estudadas. Na primeira parte do trabalho, em subcapítulo denominado “Noções preliminares”, serão retomadas reflexões de teóricos que pensam a contemporaneidade, tendo como

ponto de partida as idéias de Yves Boisvert presentes em *Le postmodernisme*. O pesquisador canadense oferece uma sólida abordagem no que diz respeito ao olhar contemporâneo em direção ao passado – idéias que vão ao encontro da ficção de Assis Brasil em *Visitantes ao Sul*. Além disso, Boisvert prepara o terreno para o estudo de outras questões importantes relacionadas ao tema das identidades, dentre as quais a fragilização do conceito de verdade única do discurso histórico oficial substituído pela pluralidade de verdades, que encontram na literatura um fértil espaço para questionamento, constatação verificada nos romances aqui estudados. Seguir-se-á uma breve exposição a respeito da indefinição do sujeito contemporâneo a partir da noção de entre-lugar, proposta por Homi Bhabha e estudada por Nubia Hanciau, e da questão da hibridação, a partir do pensamento das pesquisadoras contemporâneas Sherry Simon e Stelamaris Coser, que pensam no norte e no sul o fenômeno em obras ficcionais no contexto das Américas. Os conceitos de entre-lugar e hibridação são, assim, temas cruciais para o entendimento da multiplicidade das identidades na contemporaneidade.

Os três romances que compõem *Visitantes ao Sul* mostram-se reveladores de diversos temas relacionados ao contato entre culturas. As trajetórias de seus protagonistas são marcadas pela busca identitária, processo que se faz mediante o contato com o Outro e que é potencializado ao se considerar o deslocamento empreendido. Nesse sentido, o subcapítulo seguinte, intitulado “Deslocamentos, identidades, alteridades” tratará do entrecruzamento de idéias de Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* e em *Identidade e diferença* – juntamente com Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva –, Octavio Ianni em *Enigmas da modernidade-mundo*, Pierre Ouellet em *L'esprit migrateur* e as reflexões de Eric Landowski em *Presenças do outro* e Janet Paterson em *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Com o objetivo de embasar as análises que constituem a segunda parte, serão relacionadas às noções preliminares apresentadas os conceitos de identidade e alteridade estudados nesse subcapítulo.

O fenômeno transcultural integra a estrutura teórica que serve de suporte às análises literárias por colocar em perspectiva questões fundamentais,

tais como a transumância e o entrecruzamento de culturas, alargando o quadro de referências culturais e históricas do sistema literário nacional. Esta perspectiva de análise amplia os horizontes da crítica no sentido de trazer à leitura das obras uma nova percepção de mundo e novos imaginários, quando calcada nas relações interculturais. A transculturação, estudada no subcapítulo “O fenômeno transcultural”, é basilar no estudo das questões identitárias presentes na trajetória das personagens, sujeitos migrantes que se transformam ao enfrentarem situações de contato com a cultura alheia: as três figuras analisadas deslocam-se para o Rio Grande do Sul num processo de redescoberta de si que passa pela assimilação de elementos culturais encontrados no novo espaço. As origens do conceito de transculturação remontam, no primeiro momento, ao sociólogo cubano Fernando Ortiz, criador do neologismo em seu *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*; no segundo, a noção é retomada de acordo com Ángel Rama; no terceiro são revisadas idéias de Zilá Bernd, integrante das correntes mais atuais dos estudos culturais, que refletem a respeito da questão transcultural no Brasil e nas Américas.

Delimitados os caminhos teóricos que orientarão a leitura, proceder-se-á na segunda parte a análise do *corpus* ficcional, onde serão discutidas questões ligadas às representações culturais e identitárias que atravessam os textos. Inicialmente, em “Um passeio pelo pampa em Assis Brasil”, serão destacados alguns dos temas recorrentes no conjunto da produção do escritor a partir da leitura de diversos trabalhos publicados pela crítica especializada, principalmente com relação aos pontos de convergência entre as suas três obras mais recentes.

Nos três subcapítulos seguintes será apresentada a análise literária de *Visitantes ao Sul*, seguindo a ordem cronológica de publicação. Em “Da pintura à fotografia, a trajetória do retratista-imigrante” é proposta uma leitura de *O pintor de retratos*, a partir do percurso da personagem Sandro Lanari, retratista italiano enviado a Paris, que cumpre a rota prevista por seu pai mas acaba por rumar em direção ao Brasil. Ao chegar ao Rio Grande do Sul, entra em contato com o universo cultural do lugar e se vê obrigado a participar da Revolução Federalista, episódio que tem fortes implicações em sua vida e no ofício que desempenha.

Na seqüência, será analisado em “Um Historiador frente à reescritura de sua própria história” o romance *A margem imóvel do rio*, segundo da série. O protagonista, denominado Historiador, é um cronista imperial que empreende, no século XIX, a recuperação da história que ele mesmo registrara vinte e um anos antes, quando de uma visita ao Rio Grande do Sul. A exemplo de Lanari, sua viagem ao sul do Brasil, neste caso já na maturidade, transforma em profundidade sua identidade e a relação com a atividade profissional que desempenhara ao longo da vida. Em meio a conflitos internos – dentre os quais constantes ruídos no ouvido e sérios lapsos de memória –, o cronista enfrenta a missão de procurar o estancieiro Francisco da Silva, mas a tarefa acaba por reconfigurar sua forma de ver o mundo e a si mesmo.

O terceiro romance do conjunto, *Musica perdida*, será analisado em “Cantata perdida, identidades reconfiguradas”. Momento de maturidade do escritor, ao ficcionalizar a vida do Maestro Joaquim José de Mendanha – personagem de comprovada existência histórica – a obra aborda questões identitárias e culturais tendo como tema a arte da música. Os conflitos entre arte e ofício no século XIX contribuem para a fragmentação da identidade do músico, que também emigra para o Rio Grande do Sul, onde, na tentativa de reconciliar-se com o seu passado, participa de importantes momentos da história do estado.

As análises das obras que compõem o conjunto *Visitantes ao Sul* seguirão uma seqüência lógica balizada pelos próprios acontecimentos apresentados por cada uma das três narrativas. Sempre que possível, elas serão aproximadas no intuito de melhor compreender a articulação dos conceitos focalizados e que sustentarão a leitura da construção identitária das personagens. Por vezes, ocorrerá a reincidência de temas em diferentes momentos das análises, o que se deve a essa postura comparatista, compreendida como prática crítica e campo de investigação teórica, segundo a qual se tentou examinar semelhanças e diferenças entre as trajetórias das personagens.

As considerações finais não configuram um ponto de chegada, mas apontam para vários pontos de partida. Isto se deve à complexidade das questões culturais e identitárias que permeiam os percursos de vida das personagens estudadas. Sua trajetória é analisada sob o ponto de vista da transculturação

observada no processo de deslocamento e busca identitária. O estudo da série *Visitantes ao Sul* enfatiza a amplitude do campo de investigação; mais do que entre teorias, a comparação procurará aproximar três romances, procurando relacionar literatura, história e cultura, pilares que sustentam a atuação crítica definida para este trabalho e que iluminam a obra de um dos maiores escritores gaúchos do nosso tempo.

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 Noções preliminares

A fim de contextualizar as noções que servirão de suporte para a análise das obras selecionadas, faz-se necessário observar algumas questões relativas aos estudos culturais que emergem do período aludido como **pós-modernidade**, termo estudado pelo canadense Yves Boisvert, que apresenta, na introdução da obra *Le Postmodernisme*, uma importante visada frente à modernidade e ao período seguinte, frequentemente referido por “pós-moderno”:

Il est important de bien comprendre que le terme « postmodernité » est utilisé pour désigner de façon commode une époque. Cet aspect utilitaire est important, car il montre, selon les postmodernistes, qu'ils n'ont pas de visée dogmatique. Ainsi, le sociologue français Michel Maffesoli a affirmé qu'il utilise le concept de postmodernité faute de mieux lorsqu'il commente l'époque contemporaine. La postmodernité demeure, selon lui, le terme le plus représentatif du moment historique qui se déroule sous nos yeux, un moment qui ne serait qu'une période de transition, au même titre que la Renaissance. Contrairement à certains auteurs, Maffesoli pense que la période contemporaine ne constitue nullement la fin de l'histoire, mais qu'elle annonce plutôt une mutation importante de notre « manière d'être ».¹

¹ Ao longo deste trabalho, são propostas traduções para as citações em língua estrangeira com o propósito de facilitar a compreensão do leitor. Deste excerto, teríamos assim, a seguinte tradução livre: “É importante bem compreender que o termo ‘pós-modernidade’ é utilizado para designar de forma cômoda uma época. Este aspecto utilitário é importante porque mostra, segundo os pós-modernistas, que eles não têm uma visada dogmática. Assim, o sociólogo francês Michel Maffesoli afirmou que utiliza o conceito de pós-modernidade na falta de algo melhor quando comenta a contemporaneidade. A pós-modernidade permanece, segundo ele, o termo mais representativo do momento histórico que se desenrola sob nossos olhos, que nada mais seria do que um período de transição, assim como a Renascença. Contrariamente a alguns autores, Maffesoli pensa que o período contemporâneo não constitui de forma alguma o fim da história, mas anuncia, mais do que isto, uma mutação importante de nossa ‘maneira de ser’” (Boisvert, 1995, p. 11).

A expressão “pós-modernidade”² é uma conveniente atribuição ao período atual, à contemporaneidade, que vai da década de 1960 aos dias de hoje. Pode ser entendida como sendo um período que não anula a chamada modernidade, nem traz uma corrente totalmente renovadora do pensamento. Utiliza-se o termo para aludir a contemporaneidade, período que apela para questionamentos acerca da constituição do sujeito, caracterizado pela incerteza a respeito do que está por vir. É uma época marcada pela tomada de consciência da impossibilidade de se circunscrever questões identitárias e culturais ao âmbito da territorialização e do pertencimento. As dualidades “tradição *versus* modernidade” ou “colonizador *versus* colonizado” não têm mais lugar quando as correntes contemporâneas do pensamento tendem a explorar os espaços **entre**, nos quais são observadas a diversidade, a diferença e a multiplicidade de identidades, aspectos verificados na trajetória das personagens que protagonizam *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*.

Confirmação das múltiplas discussões que ocorrem sobre o tema das identidades na pós-modernidade é encontrada também na obra *Paradoxos do pós-moderno*, de Nizia Villaça. No texto, datado de 1996, ela repensa a contemporaneidade e suas implicações na ficção brasileira atual e revisa importantes teorias, aproximando-as de produções artísticas brasileiras, num contexto de crise do sujeito e de incertezas quanto ao lugar das subjetividades na representação ficcional. Villaça traz, com isso, importantes contribuições no sentido de ampliar concepções discutidas no campo dos estudos culturais, sobretudo no que diz respeito à pós-modernidade, e vai ao encontro do pensamento de Yves Boisvert com relação à fragilização das noções de verdade histórica. A exemplo de Boisvert, a autora vê na contemporaneidade uma tendência ao declínio das noções de indivíduo nas novas formas de socialidade, e na ascensão da noção de *persona*, “mais adequada à sucessão de máscaras que vão assumindo os participantes das diversas tribos que se articulam e

² O termo é controverso – por vezes até contraditório –, e dele surgem discussões intermináveis, apontando para diferentes conceitualizações propostas por diferentes autores, que não deixam dúvida quanto ao caráter problemático das periodizações. Desta forma, por não ser o objetivo desta pesquisa participar de discussões terminológicas ou filosóficas acerca da pós-modernidade, as idéias de Boisvert são aludidas por apresentarem possibilidade plausível de contextualização das noções mais específicas utilizadas.

entrecruzam no quotidiano atual”³. Essa é uma nova forma de se entender a individualidade na contemporaneidade: não restrita ao individualismo moderno, ela visa a incluir as características sociais das quais não prescinde o indivíduo, idéias que vão ao encontro das estratégias empregadas na ficção de Assis Brasil aqui analisadas, nas quais o foco não está no fato histórico, mas sim no sujeito que dele participa.

Nessa perspectiva, a nova “maneira de ser” a que se refere Boisvert pressupõe também uma nova maneira de perceber, própria da pós-modernidade. O olhar lançado sobre o mundo e a maneira como ocorre o diálogo entre o presente e o passado não são mais os mesmos, e sim produto de uma época marcada pela fragmentação do ser e pela necessidade de revisão dos valores tradicionais⁴ no que diz respeito à História.

Relativamente à pretensão totalizadora por parte do pensamento histórico tradicional, Aimée Bolaños, na obra *Pensar la narrativa*, contribui acrescentando o seguinte postulado à reflexão:

En este proceso de desdefinición, de rompimiento antimetafísico, que puede abrir las puertas a una nueva concepción dialógica de totalidad, la historia deja de ser un proceso puramente ascendente, unitario, rectilíneo. [...] El texto, a través de la imagen, enfatiza su dimensión virtual, potencia diversas miradas y su naturaleza esencialmente creadora, de modo que abiertamente asocia temporalidades y sincretiza espacios, reinterpreta y reconstruye a partir de la diseminación de significados.⁵

³ VILLAÇA, 1996, p. 22.

⁴ O termo **tradicional** é empregado para fazer referência aos valores científicos e estéticos instaurados no discurso histórico até a década de 1960, notadamente a busca da verdade histórica suprema, da neutralidade desse discurso e seu distanciamento do literário-ficcional, diferentemente do que se tem observado entre as correntes atuais do pensamento. A esse respeito, Villaça considera que nos dias de hoje “a História, de certa forma, se enfraquece ou, se preferirmos, se faz diversamente, sem a imposição evolucionista, com uma liberdade maior na retomada ou na releitura dos ‘momentos’ tidos como oficiais do passado” (Op. cit., p. 24).

⁵ “Neste processo de desdefinição, de rompimento antimetafísico, que pode abrir as portas para uma nova concepção dialógica de totalidade, a história deixa de ser um processo puramente ascendente, unitário, retilíneo. [...] O texto, através da imagem, enfatiza sua dimensão virtual, potencializa diferentes olhares e sua natureza essencialmente criadora, de modo que abertamente associa temporalidades e sincretiza espaços, reinterpreta e reconstrói a partir da disseminação de significados” (BOLAÑOS, 2002, p. 17).

Bolaños considera que a contemporaneidade propicia um repensar dos discursos históricos por meio da ficção:

A su vez, la historia es percibida en sus entrecruzamientos, en las relaciones de interculturalidad que los procedimientos intertextuales ponen de manifiesto con tanta eficacia artística, proyectándose la obra como un aportador diálogo de espacios, temporalidades, modos de ver, estilos y formaciones discursivas.⁶

Nesse sentido, a nova perspectiva dos olhares em direção ao passado proporciona espaço para a emergência de diferentes pressupostos culturais, aspectos que não podem ser deixados de lado quando se entende a literatura enquanto forma de expressão social, o que faz lembrar Ferreira Gullar, para quem “O homem é histórico e tudo o que ele cria também o é. Ele não cria do nada e nem consegue nunca situar-se fora da cultura. Ele cria em condições dadas, e dadas pela história que o antecedeu”⁷.

O texto literário, ao retomar os fatos históricos na ficção, assume plena liberdade de trânsito entre linguagens e culturas que tenham sido silenciadas no passado – é esse o caminho que a literatura toma ao trazer para a ficção fatos e sujeitos históricos. Com a debilitação das fronteiras entre os discursos histórico e ficcional, característica da contemporaneidade, os textos literários passam a reconfigurar o passado com a inclusão de elementos ficcionais em narrativas que seriam, em outros tempos, consideradas historiográficas. As obras que compõem o *corpus* deste estudo são exemplos da tendência que se tem mostrado presente em diversos romances nas últimas décadas. As narrativas de Assis Brasil que serão a seguir analisadas apresentam processos similares no que diz respeito à recomposição ficcional de episódios históricos ocorridos no Rio Grande do Sul no século XIX, pois nelas entrecruzam-se entes ficcionais e figuras de comprovada existência histórica – característica observada, aliás, no conjunto da produção do autor.

⁶ “Por sua vez, a história é percebida em seus entrecruzamentos, nas relações de interculturalidade que os procedimentos intertextuais evidenciam com tanta eficácia artística, projetando-se a obra como um enriquecedor diálogo de espaços, temporalidades, maneiras de ver, estilos e formações discursivas” (Op. cit., p. 19).

⁷ GULLAR, 1989, p. 22.

Assis Brasil demonstra o quanto são tênues as fronteiras entre os discursos histórico e literário no artigo *História e literatura*⁸. Ao discutir propostas teóricas com relação à expressão “romance histórico”, ele esclarece alguns pontos fundamentais, próprios a cada um desses discursos. De um lado, com sua “função descritiva e reflexiva”, a história tem por objetivo principal descrever “o episódio histórico em sua verdade factual” e analisá-lo “sob o ângulo crítico”. Para isso, o discurso científico da história utiliza elementos formais comuns à narrativa literária, personagens e enredo, por exemplo. A literatura, por sua vez, utiliza estruturas narrativas com um propósito diferente, já que sua verdade “restringe-se *tout court* ao âmbito estético”. Com isso, observa-se o enfraquecimento das fronteiras que separam o fazer histórico e o literário; para Assis Brasil, no entanto, as características comuns não vão além do plano formal, já que o que fornece a uma narrativa o caráter literário é o uso livre da palavra e seus parâmetros predominantemente artísticos, diferentemente do que ocorre no texto histórico. Ele considera que há no romance considerado “histórico tradicional” uma reconstrução minuciosa do passado, por meio da qual o autor transporta-se para outra época e traz para a narrativa formas de agir e pensar próprios dessa época.

Outra forma de romance histórico é o chamado “romance histórico de hoje”, diferente do tradicional no seu maior compromisso com o caráter estético do que com a reconstrução do passado. Nele, o episódio histórico é narrado “com critérios de hoje, com valores de hoje, com a estética de hoje, e com profunda intencionalidade”⁹. Para Assis Brasil, a teorização do romance considerado histórico obscurece sua definição, dada a impossibilidade de se delimitar claramente quais os critérios que determinam o que é considerado passado. “Não será histórico todo romance e qualquer romance?”, pergunta-se ele, após sugerir que toda obra literária, mesmo que cunhada na introspecção, traz os pressupostos de uma época em que está inserida a narração. Em *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*, a pesquisa histórica é imediatamente reconhecida, em razão da distância temporal das narrativas (o século XIX): a primeira chega a abranger o período da Revolução Federalista no

⁸ ASSIS BRASIL, 2000, p. 257.

⁹ Op. cit., p. 259.

Rio Grande do Sul; a segunda termina com a Proclamação da República e a terceira envolve a Revolução Farroupilha.

A forma pela qual o passado é visto no presente é também pensada por Nubia Hanciau, no texto intitulado *Entre-lugar*. Para ela, as produções culturais contemporâneas refletem essa nova perspectiva de construção histórica no mundo das artes:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o “novo”, como ato insurgente, e não parte do *continuum* do passado e do presente. Gera uma produção artística que não apenas retoma o passado – causa social ou precedente estético –, mas o renova, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que, além de inovar, interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade (e não da nostalgia) de viver.¹⁰

Nessa perspectiva, as produções artísticas atuais mostram-se impregnadas da “necessidade” de revisitar o passado com um olhar diferente, contemporâneo, que desvele as fragmentações sociais e identitárias para além da afirmação das diferenças.

Boisvert tange, em sua reflexão a esse respeito, a questão do fim da **História** – enquanto detentora de verdade inquestionável do passado – e menciona a ascensão de **histórias**, plurais, que não são mais do que interpretações particulares desse passado por meio de narrativas em que se insere o sujeito contemporâneo. A revisão dos valores transmitidos ao longo dos tempos, uma das características do pensamento pós-moderno, faz com que as histórias a que se refere o autor passem a ser matéria de criação literária, a partir da fusão de elementos históricos e ficcionais. Criam-se, assim, espaços para a enunciação de várias “verdades” que unem passado e presente, numa perspectiva de democratização dos critérios relativos à **verdade**. Para Boisvert, esta cede lugar, na cultura dita pós-moderna, às verdades, “mais variadas e mais

¹⁰ HANCIAU, 2005, p. 134. No artigo, integrante da obra *Conceitos de literatura e cultura*, organizada por Eurídice Figueiredo, Nubia Hanciau apresenta um mosaico de autores que versaram acerca do conceito de “entre-lugar”, evocado sob diversas terminologias. Sua reflexão evidencia o avançado estágio das discussões a respeito da condição fronteiriça e fragmentária do sujeito na contemporaneidade.

verdadeiras umas que as outras”, num processo de dissolução da verdade tida como absoluta em benefício da pluralidade.¹¹

Na literatura, ampliam-se as possibilidades de espaços de enunciação, já que a emergência da afirmação de diferentes verdades é uma constante na produção cultural contemporânea, marcada pela pluralidade de discursos. Nizia Villaça considera ainda que o sujeito vive, na contemporaneidade, “o paradoxo, a complexidade num momento de reciclagens, hibridismos, convivência com a diferença, quando se rediscutem os espaços, os tempos, a história, a subjetividade com a preocupação genealógica do que não é nem dado, nem natural, mas **construído**”.¹²

Neste contexto brevemente apresentado, despontam conceitos-chave que se desdobram no estudo dos romances que compõem o *corpus* desta dissertação, em especial quanto à construção identitária das personagens protagonistas. Um deles diz respeito ao sentimento de errância e falta de lugar vivenciado pelo sujeito na pós-modernidade. Para Hanciau, que pensa a questão da colocação da cultura¹³ na “esfera do ‘além’”¹⁴, o próprio emprego do prefixo “pós” aponta para o sentimento contemporâneo de viver nas fronteiras. Esse espaço abstrato, discutido por Homi Bhabha em *O local da cultura*, aponta para um lugar que não pode ser claramente delimitado, em que as produções culturais

¹¹ BOISVERT, 1995, p. 40.

¹² VILLAÇA, 1996, p. 29.

¹³ Para o fim a que se destina este trabalho, aceita-se como definição de cultura aquela constante do *Dicionário Filosófico Abreviado*, de Rosental e Ludin (1950, p. 104). O verbete *cultura* do referido dicionário abre com o parágrafo seguinte: “**CULTURA** — Conjunto dos valores materiais e espirituais criados pela humanidade, no curso de sua história. A cultura é um fenômeno social que representa o nível alcançado pela sociedade em determinada etapa histórica: progresso, técnica, experiência de produção e de trabalho, instrução, educação, ciência, literatura, arte e instituições que lhes correspondem. Em um sentido mais restrito, compreende-se, sob o termo de cultura, o conjunto de formas da vida espiritual da sociedade, que nascem e se desenvolvem à base do *modo de produção dos bens materiais* historicamente determinado. Assim, entende-se por cultura o nível de desenvolvimento alcançado pela sociedade na instrução, na ciência, na literatura, na arte, na filosofia, na moral, etc., e as instituições correspondentes. Entre os índices mais importantes do nível cultural, em determinada etapa histórica, é preciso notar o grau de utilização dos aperfeiçoamentos técnicos e dos desenvolvimentos científicos na produção social, o nível cultural e técnico dos produtores dos bens materiais, assim como o grau de difusão da instrução, da literatura e das artes entre a população”. Embora o termo seja discutido a partir das mais diversas teorizações, acrescenta-se essa possibilidade de definição no intuito de contextualizar o emprego do vocábulo quando do estudo das transformações culturais observadas tanto nas teorias estudadas quanto nos romances analisados.

¹⁴ HANCIAU, 2005, p. 136.

contemporâneas têm transitado de forma inquietante. O próprio termo “pós-modernidade” é reflexo desta posição revisionária, já que não significa uma anulação do passado nem caracteriza o marco inicial de um período totalmente novo. Hanciau, ao retomar idéias de Bhabha, entende que a contemporaneidade consitui um “momento de trânsito”, no qual

espaço e tempo, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade. Residir “no além” é ser parte de um tempo revisionário, que retorna ao presente para redescrever a contemporaneidade cultural, reinscrever a comunidade humana, histórica, “tocar o futuro em seu lado de cá”. Nesse sentido, o espaço intermediário “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora.¹⁵

O terceiro espaço, o **entre-lugar**, apresenta-se permeado pela indecidibilidade e pela busca por delimitação e afirmação das identidades. É nele que se encontram as produções culturais da atualidade, e a literatura participa dessa tomada de consciência por meio de narrativas que trazem à tona o confronto entre a tradição fixa – as “origens” – e os entrecruzamentos de culturas emergentes que são por sua vez produtoras de outras ricas manifestações culturais. Nas obras ficcionais estudadas o sujeito do passado é reinterpretado a partir do olhar contemporâneo; em diversos momentos as personagens Sandro Lanari, de *O pintor de retratos*, o Historiador, de *A margem imóvel do rio* e o Maestro Mendanha, de *Música perdida*, experimentam situações que os posicionam “entre”, causando sensações de deslocamento, de fragilização do pertencimento.

Uma das autoras que reitera as noções decorrentes dos estudos culturais na atualidade é Sherry Simon¹⁶, que em *Hibridações culturais, hibridações textuais*, analisa importantes aspectos acerca da “hibridação cultural”. Ela entende que o fato de as identidades culturais contemporâneas serem “múltiplas e complexas” é fator responsável pelo surgimento de manifestações

¹⁵ Op. cit., p. 136-137.

¹⁶ O texto desta professora da Universidade de Concórdia integra a obra *Identidades em trânsito* (2004), organizada por Maria Bernadette Porto. Nele, Simon refere autores do porte de Dany Laferrière, Christine Brooke-Rose e Salman Rushdie, para analisar processos de hibridação textual.

culturais que não podem ser vistas de forma unilateral, nem observadas senão sob a perspectiva do intercâmbio de informações que decorre do contato entre elas.

Para referendar seus postulados, Sherry Simon traz à tona outros termos relacionados à hibridação, tais como mestiçagem e transcultura. Para ela, as questões “inter” têm cedido espaço para as que contêm o prefixo “trans”, o que quer dizer que as relações entre as identidades vão além da simples troca cultural; elas ocorrem de modo a transformar o que já existe em algo novo, ao mesmo tempo múltiplo e original.

Com isso, processos complexos de constituição identitária não são observados somente entre populações migrantes, mas também naquelas de longa “filiação histórica com seu lugar de moradia”¹⁷, o que sugere que o problema do pertencimento não é exclusividade dos processos diaspóricos. Nessa perspectiva, o tema da hibridação surge não somente como resultado do contato entre diferentes culturas, mas também dos questionamentos das relações entre o sujeito e o meio em que se encontra. A hibridação cultural a que se refere Sherry Simon gera uma sensação de deslocamento, mais evidente em processos diaspóricos, que se origina na dificuldade de adequação do sujeito, fruto de diversas relações de influência ocorridas no contato entre culturas. Em decorrência, são reavaliadas as relações de pertencimento – o que desestabiliza as certezas relativas às identidades – e o sujeito passa a ser outro, constituído em parte pelos pressupostos culturais assimilados desde o nascimento, em parte pelo contato com a cultura alheia, nova, que passa também a ser sua.

A hibridação é ainda, para Sherry Simon, “um estado e um lugar” onde podem ser revistas e problematizadas as questões coloniais de poder. O “entre-lugar”, local de criação cultural em que transitam identidades múltiplas, plurais, permeáveis e suscetíveis a contínuas e mútuas influências, refere-se a essa forma de se entender a hibridação, que supera os significados que lhe foram

¹⁷ SIMON, 2004, p. 13.

atribuídos no passado, de “expressão da mistura e do disparatado”¹⁸. Por meio da hibridação é que se abrem novos espaços de enunciação, com a desestabilização das estruturas tradicionais e hierárquicas de poder.

No artigo intitulado *Híbrido, hibridismo e hibridização*, Stelamaris Coser¹⁹ contribui para o esclarecimento do tema. A acepção biológica considerava, no século XIX, que a hibridação era geradora de seres estéreis e debilitados, o que vai ao encontro de correntes racistas e discriminatórias as quais relegam à margem as culturas baseadas na pluralidade, especialmente no contexto das Américas. A ampliação da significação do termo **híbrido** no campo dos estudos culturais vem salientar as variantes e a riqueza observadas nas culturas híbridas, influenciadas pelo amálgama de outras culturas de diversas origens e pelo contato com elementos imigrantes de diferentes partes do globo. A contemporaneidade tem tentado trazer à luz a importância dessas manifestações que se servem do enfraquecimento das fronteiras, processo observado nos romances estudados: a trajetória do imigrante italiano de *O pintor de retratos*, do Historiador que parte do Rio de Janeiro em *A margem imóvel do rio* e do maestro mestiço de *Música perdida*, que deixa Minas Gerais em busca de aperfeiçoamento, são exemplos de como diferentes culturas em contato influenciam-se livre e mutuamente, numa realização, no âmbito ficcional, da própria hibridação cultural a que se refere Coser.

Os aspectos brevemente apresentados são importantes para que se pense a questão da constituição identitária na pós-modernidade, relacionados à busca do sujeito contemporâneo, conceitos que estão presentes em diversos momentos da trajetória das personagens analisadas na segunda parte deste estudo.

¹⁸ Op. cit., p. 15.

¹⁹ COSER, 2005, p. 163-188.

1.2 Deslocamentos, identidades, alteridades

Refletir a respeito da problemática das identidades na contemporaneidade é o ponto de partida para que se entenda a trajetória dos protagonistas de *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*. Os três romances abordam o deslocamento dos sujeitos na busca identitária a partir de temas relacionados ao contato entre culturas presentes em cada um deles, fator que contribui para a transformação das personagens Lanari, Historiador e Maestro Mendanha. Ao tomarem o Rio Grande do Sul por destino, em diferentes contextos, esses visitantes enfrentam processos de não-reconhecimento de si mesmos no lugar e uma conseqüente busca por respostas para sua existência.

Para pensar o tema da viagem, processo que tem implicações contundentes nessa busca, é pertinente aludir as idéias de Octavio Ianni constantes da obra *Enigmas da modernidade-mundo*. Nela, o sociólogo brasileiro considera que

a história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”. É como se a viagem, o viajante e sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. A viagem pode ser breve ou demorada, instantânea ou de longa duração, delimitada ou interminável, passada, presente ou futura. [...] São muitos os que buscam o desconhecido, a experiência insuspeitada, a surpresa da novidade, a tensão escondida nas outras formas de ser, sentir, agir, realizar, lutar, pensar ou imaginar.²⁰

A viagem é uma constante nos três romances: em *O pintor de retratos*, o deslocamento geográfico é fator decisivo na construção identitária de Sandro Lanari. Entre o jovem aprendiz de pintor de Ancona, na Itália, e o maduro

²⁰ IANNI, 2003, p. 13.

fotógrafo estabelecido em Porto Alegre, no Brasil, relevantes transformações são observadas a partir do contato intercultural. Em *A margem imóvel do rio* isso também acontece, embora a migração seja mais significativa no nível da memória e do pensamento do que no deslocamento espacial do Historiador. Já no terceiro romance da série, *Música perdida*, o maestro Mendanha também se transforma em sua migração, mas atravessa momentos em que os deslocamentos psicológicos são mais importantes do que seus ires-e-vires geográficos.

A viagem, entendida em relação ao deslocamento espacial ou ao psicológico, é oportunidade para a reconfiguração identitária, nos termos de Ianni. Para ele, o movimento do viajante suscita o apagamento de fronteiras e proporciona a busca por novas identidades, porque

projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode afirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo em que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.²¹

No que se refere à migração, seja literal ou simbolicamente falando, ela tem inegáveis implicações nas configurações identitárias do sujeito. Intrinsecamente relacionado à perda e assimilação de componentes culturais, de acordo com o *Dicionário do pensamento social do século XX*, o processo migratório é, ainda,

um processo de transformação cultural, como uma prova sofrida pelo agente que vê as normas, valores e identificações de seu grupo de origem desaparecendo, sem contudo adotar os padrões da sociedade que o recebe e sem se sentir aceito. [...] Deve ser encarada como um processo de progressiva assimilação, durante o qual as identidades dos agentes que se encontram presentes estão mudando e se misturando sem jamais fundirem-se totalmente, e não faltam estudos históricos que revelam a natureza dinâmica e enriquecedora de todo esse “trabalho” cultural.²²

²¹ Op. cit., p. 13-14.

²² OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 467.

Na mesma perspectiva, Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, observa uma mudança estrutural nas sociedades no final do século XX. Essa transformação

está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.²³

A falta de centro e o trânsito tumultuado entre os mais diversos grupos sociais indicam que as identidades não podem ser facilmente definidas. Essas questões, freqüentemente discutidas em estudos recentes, nos romances escolhidos já se mostram presentes no século XIX: Sandro Lanari, o Historiador e Maestro Mendanha enfrentam em suas trajetórias a angústia do não-pertencimento. Sua busca identitária é realizada em diversas instâncias, por meio da migração e da conseqüente dificuldade de adequação social. Daí a importância da aproximação de teorias recentes a romances cuja diegese aponta para o passado de forma a reconfigurá-lo, desestabilizando verdades presentes no discurso historiográfico oficial.

Sujeitos contemporâneos, em sua fragmentação, eles não são mais portadores de uma única identidade, ainda que temporária, “mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”, pois, conforme afirma Hall, a identidade é

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.²⁴

²³ HALL, 2006, p. 9.

²⁴ Op. cit., p. 12-13.

Esta transitoriedade das identidades é pensada por Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida*:

Quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem – para nosso desespero eterno – faltar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência. A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. [...] Mas as identidades, que não tornam o fluxo mais lento e muito menos o detêm, são mais parecidas com crostas que vez por outra endurecem sobre a lava vulcânica e que se fundem e dissolvem novamente antes de ter tempo de esfriar e fixar-se. Então há necessidade de outra tentativa, e mais outra – e isso só é possível se nos aferrarmos desesperadamente a coisas sólidas e tangíveis e, portanto, que prometam ser duradouras, façam ou não parte de um conjunto, e dêem ou não razões para que esperemos que permaneçam juntas depois que as juntamos.²⁵

A ilusão da fixação identitária sob este ou aquele rótulo desvela-se constantemente, acabando com o anseio inerente ao ser humano de acomodar-se em circunstâncias que a própria vida encarrega-se de diluir. A solubilidade das identidades torna-se matéria literária nas obras aqui estudadas, pois as viagens que empreendem os heróis oportunizam seu contato com outras culturas e com múltiplas facetas de si mesmos.

Kathryn Woodward vai ao encontro das reflexões de Hall e Bauman e agrega a elas a noção de diferença, ao destacar que

a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades. [...] A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais.²⁶

Em *Visitantes ao Sul*, diversas são as “marcações simbólicas” que delimitam as múltiplas identidades das personagens. Um dos pontos de convergência entre elas é o fato de todas partirem de seus lugares de origem em

²⁵ BAUMAN, 2001, p. 97.

²⁶ WOODWARD, 2006, p. 14.

direção ao sul do Brasil. Essa é a primeira marca de diferenciação que define sua identidade de “estrangeiros” no local. O italiano Sandro Lanari, por exemplo, assume por algum tempo a identidade de artista imigrante em início de carreira em Paris, que dá lugar à de pintor de retratos no Brasil, que dá lugar à de fotógrafo de guerra no interior do Rio Grande do Sul, que por sua vez dá lugar à de empresário e fotógrafo bem-sucedido na capital... O Historiador de *A margem imóvel do rio* assume da mesma forma diversas identidades ao longo de seu percurso, por meio da auto-análise que empreende ao reinterpretar e reescrever seus registros de viagem do passado. Maestro Mendanha, em seu tempo, também adquire múltiplas identidades simultaneamente: é estudante de música, compositor de hinos e regente de orquestra, mas questiona constantemente sua relação com cada uma das atividades desempenhadas. Esses exemplos abrem a discussão a respeito do caráter extremamente atual da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, que traz à luz nos três romances personagens que vivem no século XIX mas carregam consigo conflitos intensamente discutidos na contemporaneidade.

Pierre Ouellet, na obra *L'esprit migrateur*, chama a atenção para a importância da noção de diferença para uma aproximação das noções de hibridação e mestiçagem ao estudo das identidades. Para ele, a percepção de si e do Outro configura o lugar

tensif d'une intersubjectivité intériorisée par le sujet, qui ne peut plus être vue comme l'*individuation* unifiante d'origines diverses (ce que dénotent les mots *hybridation* et *métissage*), mais comme la *différenciation* du soi individuel en de multiples destins ou en de nombreux devenir-*autres*, qui ne s'opèrent pas par identification et appropriation au sens strict mais par altération, transformation, transgression des frontières du propre, bref, par une sorte de transmigration généralisée, qui ne touche pas seulement la personne dans le monde extérieur où elle évolue mais les différents éléments de sa subjectivité dans les mondes intérieurs qui la constituent.²⁷

²⁷ “tensivo de uma intersubjetividade interiorizada pelo sujeito, que não pode mais ser vista como a *individuação* unificante de origens diversas (o que denotam os termos *hibridação* e *mestiçagem*), mas como a *diferenciação* do ‘si’ individual em múltiplos destinos ou em diversos ‘tornar-se-outros’, que não se operam mais pela identificação e apropriação no sentido estrito, mas por alteração, transformação, transgressão das fronteiras do próprio, enfim, por um tipo de

Nessa esteira a respeito das identidades em jogo nos textos, é necessário pensar a questão da alteridade, uma vez que a identidade é também marcada pela diferença. As personagens atravessam, em diversos momentos, situações de estranhamento perante o Outro ou encontram-se nessa posição. A questão da migração, fortemente marcada nos três romances, e a do deslocamento – seja espacial ou imaginário – são fatores decisivos para a ascensão das questões de alteridade. Nesse sentido, Ouellet entende que a migração, observada sob a perspectiva do exílio, é um fenômeno que ultrapassa os limites espaciais e adentra o campo do imaginário:

L'exil est plus qu'une image pour dire et exposer notre rapport au temps et à l'espace, dont le point de rencontre serait le mouvement, il est devenu la nouvelle condition de notre imaginaire, qui ne se déploie plus que dans la mémoire qu'il garde de nos déportements passés et dans la mémoire qu'il fait d'un lieu d'accueil éternellement à venir, qui ne soit plus un sol couvert de sang mais l'espace grand ouvert des regards et des paroles vers où convergent les véritables communautés dans leur mouvance ou leur transhumance la plus profonde et la plus intime.²⁸

No enredo de *Música perdida*, em especial, o processo de migração no campo do imaginário mostra-se presente na trajetória do Maestro Mendanha, que sai de sua pequena cidade natal ainda jovem e termina adotando o Rio Grande do Sul como refúgio para suas incertezas. Embora aconteça o deslocamento geográfico, as transformações identitárias mais significativas ocorrem no plano da memória, espaço imaginário no qual ele questiona o seu passado e o seu destino. Além do tema da migração imaginária, o romance mostra-se impregnado de conflitos identitários *versus* alteridade, por ser o maestro um mestiço que enfrenta a discriminação racial e tem seu talento subestimado em razão do contexto familiar humilde de onde é originário.

transmigração generalizada, que não toca somente a pessoa no mundo exterior onde ela evolui mas os diferentes elementos de sua subjetividade nos mundos interiores que a constituem” (OUELLET, 2005, p. 16, com grifo no original).

²⁸ “O exílio é mais do que uma imagem para dizer e expor nossa relação com o tempo e o espaço, na qual o ponto de encontro seria o movimento, ele se tornou a nova condição de nosso imaginário, que só se estende na memória que guarda de nossas deportações passadas e na memória que faz de um lugar de abrigo eternamente por vir, que não seja mais um solo coberto de sangue mas o espaço aberto dos olhares e das palavras em direção aos quais convergem as verdadeiras comunidades em sua movência ou sua transumância a mais profunda e a mais íntima” (Op. cit., p. 10).

Eric Landowski, no ensaio *Presenças do outro*, chama a atenção para o fato de que o Outro

não é apenas o dessemelhante – o estrangeiro, o marginal, o excluído – cuja presença presumivelmente incomodaria (por definição), mais ou menos. É também o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua *não-presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos.²⁹

Assim, a alteridade deve ser pensada não só pela relação de diferença. Ela está presente na própria constituição da identidade, já que mesmo o “eu” pode enfrentar o estranhamento e desestabilizar as certezas quanto a sua identidade, tornando-se o Outro em si mesmo. Na trajetória das personagens analisadas essa questão não pode ser ignorada, uma vez que são, em certos momentos, excluídas por estarem na posição do Outro, mas também enfrentam situações de estranhamento perante si mesmos – o não-reconhecimento do “eu”. Fundamental na constituição de suas identidades, a figura do Outro causa inevitavelmente fascínio e repulsa, principalmente por vivenciarem esses indivíduos a condição de migrantes, alheios ao contexto que logram desbravar.

Landowski encontra espaço para questionar que “tipos de configurações intelectuais e afetivas que subtendem a diversidade dos modos de tratamento do dessemelhante sobre cuja base, no interior de um espaço social dado, um sujeito coletivo determinado pode organizar a construção, a defesa ou a renovação de sua identidade enquanto ‘nós’ de referência?”. Ainda que a figura do Outro e sua relação com o “eu” suscite perguntas que não encontram respostas definitivas, a literatura oferece um campo fértil para essas discussões. Ao ressaltar em sua ficção o espaço ocupado por figuras viajantes e sua importância na história do Rio Grande do Sul, Assis Brasil provoca o debate quanto ao caráter relacional e dialógico que permeia a oposição “eu” *versus* o Outro.

²⁹ LANDOWSKI, 2002, p. XII.

Janet Paterson, na obra *Figures de l'autre dans le roman québécois*³⁰, sustenta as afirmativas: “S’il est certain que le concept d’altérité a toujours existé dans toutes les cultures à travers les âges, [...] il se pose de façon particulièrement aiguë et pertinente dans la société actuelle, dans sa littérature et ses discours scientifiques”³¹. A presença do Outro nos romances de Assis Brasil demonstra a atualidade da ficção do autor ao viajar ao passado para dar voz a figuras silenciadas pelo discurso historiográfico oficial, o que põe em perspectiva a importância delas na construção desse passado. Na contemporaneidade, os movimentos migratórios demandam que se repense os conceitos de nação e cidadania e, conseqüentemente, uma reflexão mais complexa no que concerne a figura do Outro. O problema do pertencimento a esta ou aquela nação, bem como a influência de valores europeus em manifestações culturais do Brasil são aspectos encontrados em *Visitantes ao Sul*.

Janet Paterson e Yves Boisvert encontram-se em sintonia ao pensar a ascensão de múltiplas verdades na construção do discurso histórico, em detrimento de uma utópica verdade universal. A alteridade inscreve-se no seio da pós-modernidade, caracterizada

par la remise en question des grandes vérités (les métrarécits), par le désir et la nécessité de trouver de nouvelles légitimations. Dans cette remise en question, qui induit un bouleversement des valeurs, sont valorisés les petits récits, c’est-à-dire tout ce qui constitue la “marge”.³²

Assis Brasil pode ser considerado participante dessa corrente na literatura, por dar voz a personagens que, embora consideradas minoritárias historicamente, vêm ao discurso para fragilizar verdades e revalorizar figuras “da margem”, tais como o imigrante e o mestiço. Segundo Paterson, a questão do Outro não é nova, sempre esteve presente nas mais diferentes culturas e

³⁰ PATERSON, 2004. A autora estuda a figura do Outro na ficção por meio da análise de obras de Philippe Aubert de Gaspé, Régine Robin, Sergio Kokis e Anne Hébert, entre outros escritores.

³¹ “Se é certo que o conceito de alteridade sempre existiu em todas as culturas através dos tempos, [...] ele se mostra de forma particularmente viva e pertinente na sociedade atual, em sua literatura e seus discursos científicos” (Op. cit., p. 11).

³² “pela recolocação em questão das grandes verdades (as metanarrativas), pelo desejo e a necessidade de encontrar novas legitimações. Nesse novo questionamento, que induz uma perturbação dos valores, as pequenas narrativas são valorizadas, ou seja, tudo o que constitui a ‘margem’” (Op. cit., p. 19).

representa, na atualidade, um desafio aos paradigmas críticos, filosóficos e sociais. O romancista transita nessa trilha: o conjunto *Visitantes ao Sul* é composto por narrativas ambientadas no século XIX, que focalizam personagens cujas trajetórias se demarcam pelos conflitos pessoais e nas relações com o Outro.

No olhar de Janet Paterson, o Outro não pode ser analisado senão por meio das relações que marcam uma diferença; a alteridade, conceito relacional que se define pela oposição a outros elementos, é variável, construção ideológica, social e discursiva sujeita a transformações de acordo com o contexto. Essa afirmativa leva à definição de grupo de referência, que determina o caráter Outro do sujeito ao reger as normas sociais, políticas e culturais, entre outras, dominantes em um dado universo romanesco. O grupo de referência possui o poder de legitimação, é quem estabelece os códigos e parâmetros sociais e culturais em questão.

A representação do Outro na literatura acontece por meio de estratégias discursivas próprias. Frequentemente ligada ao exílio, a figura do Outro ressurge na ficção de maneira muito particular; a sátira e a paródia são exemplos de estratégias empregadas para reforçar a alteridade de uma personagem. Assim, seu estudo deve observar a função da personagem no discurso construído, sua importância no texto enquanto fonte de revelação, transgressão e modificação dos eventos narrados.

Se cada texto constrói a personagem de forma particular, entre o Outro e o “si mesmo” existem não só afastamentos, mas também elos de ligação. A presença do Outro em si e vice-versa é o que permeia a relação identidade/alteridade em seus aspectos ameaçadores (o louco, o mendigo, o estrangeiro enquanto figuras presentes e marcantes) assim como nos idealizadores (o Outro enquanto representante dos desejos de liberdade, renovação e transcendência). É nessa tensão que entram em jogo, simultaneamente, a diferença e a semelhança, a distância e a reaproximação,

para uma representação literária do Outro enquanto parte integrante de uma relação dinâmica e inesgotável.³³

Os conceitos de identidade, alteridade e migração não podem ser estudados separadamente, dada sua intrínseca relação, potencializada no contexto do deslocamento espacial e psicológico. Tomaz Tadeu da Silva, organizador da publicação *Identidade e diferença*, trata dos movimentos de fixação e desestabilização da identidade na contemporaneidade. Para ele, a tensão entre estes pólos contribui para a realização de “movimentos que conspiram para complicar e subverter a identidade”. As próprias

metáforas utilizadas para descrevê-los recorrem, quase todas, à própria idéia de movimento, de viagem, de deslocamento: diáspora, cruzamento de fronteiras, nomadismo. [...] Embora de forma indireta, as metáforas da hibridização, da miscigenação, do sincretismo e do travestismo também aludem a alguma espécie de mobilidade entre os diferentes territórios da identidade.³⁴

Sintetiza-se aqui as questões apresentadas e evidencia-se a importância de se pensar a migração enquanto fator decisivo nas questões de construção identitária, cuja análise procedida no conjunto *Visitantes ao Sul* é o objetivo maior desta investigação, pois as três personagens enfrentam em suas trajetórias o contato com a cultura do Outro, processo que tem impacto contundente em sua transformação. Entendida no conjunto da produção de Assis Brasil pelo viés do amadurecimento do tema da identidade – já observada em seu romance de estréia, *Um quarto de légua em quadro* –, *Visitantes ao Sul* retoma o tema do contato entre diferentes culturas e suas implicações na construção das identidades de seus protagonistas.

³³ Op. cit., p. 36-38.

³⁴ SILVA, 2006, p. 86.

1.3 O fenômeno transcultural

1.3.1 Origens do conceito

Entre as múltiplas abordagens possíveis, o trânsito empreendido pelas personagens dos romances estudados suscita a análise do fenômeno transcultural, responsável por representativas transformações nas identidades de Sandro Lanari, do Historiador e do Maestro Mendanha. Para uma melhor compreensão do processo, há que se retomar a proposta de Fernando Ortiz³⁵, pioneiro nos estudos da transculturação, conceito que tem suas origens nos postulados desse antropólogo cubano dedicado à investigação dos processos resultantes do contato entre diferentes culturas. Ortiz partiu da análise do seu contexto de origem, Cuba, para analisar seus principais componentes étnicos, entre os quais figuram o elemento branco, de origem europeia, o negro, de origem africana, o amarelo, de origem chinesa, e os elementos de origem aborígine e yucateca.

Dentre as etnias presentes na formação do povo cubano, Ortiz considera que a migração dos negros é a que ocorreu de forma mais cruel, de forma diferente à dos europeus, que migraram motivados pela conquista de riquezas. Os negros já aportaram no país contra a sua vontade, na condição de escravos. Entre as contribuições de cada raça para a constituição dos costumes e do caráter nacional cubano, ele destaca uma característica fundamental do processo que resulta de sua análise: o contato continuado entre culturas influencia os traços próprios de cada uma, os quais se entrecruzam, alguns chegando a desaparecer; o contato intercultural não se realiza no vazio, mas sim em uma sociedade concreta, na qual se opõem uma raça opressora, a branca, e uma subjugada, a negra. Dessa forma, as teorias propostas pelo cubano inserem-

³⁵ Para breve recuperação das contribuições de Fernando Ortiz, é estudado o artigo *Fernando Ortiz: la transculturación, concepto definitorio*, de Diana Iznaga (1982, p. 16-19), publicado na revista cubana *Bohemia*, em 25 de junho de 1982. O texto mostra-se revelador da trajetória intelectual do antropólogo, além de apresentar a essência de sua principal teoria, a da transculturação.

se em um contexto social e histórico muito peculiar, a partir do que se pode apreender a inevitável influência de fatores políticos e sociais nas suas análises.

Sua mais significativa contribuição no que diz respeito ao tema da transculturação surge em resposta à ascensão dos estudos da **aculturação**, diretamente relacionados a valores com os quais Ortiz não concordava por terem como pressuposto a sociedade estadunidense e suas políticas neocoloniais com relação a Cuba. Tratava-se, hierarquicamente, de um olhar vertical em direção à múltipla constituição cultural cubana, o que evidenciaria um problema para os estudiosos cubanos enfrentarem: a tentativa de silenciar o desenvolvimento intelectual e científico de Cuba. Apesar de não ser o objetivo deste trabalho aprofundar tais questões, a discussão deve ser elucidada devido ao fato de estar na base do impulso que culminou com a publicação, em 1940, dessa obra seminal de Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, que coroa cerca de quarenta anos de estudo das relações interculturais. É nela que ele lança o então neologismo **transculturação**, fruto de uma rigorosa análise crítica do conceito de aculturação. O termo é considerado mais adequado ao conteúdo do fenômeno estudado, já que o vocábulo aculturação, utilizado na época para designar a passagem intercultural, refere-se à falta ou negação de uma cultura. Ortiz considera que os elementos culturais subtraídos ou negados estão relacionados aos indivíduos considerados incultos, integrantes de uma minoria explorada. Na concepção de aculturação, tais elementos dão lugar, de forma passiva, a outras culturas consideradas superiores, representadas por elites detentoras de poder.

Fernando Ortiz designa o processo de transformação cultural decorrente do contato entre duas culturas distintas como transculturação, de acordo com duas fases: a da **desculturação**, que constitui a perda ou desarraigamento de elementos de uma cultura; e a da **neoculturação**, que

aponta para a assimilação de elementos de duas culturas no sentido de criar uma outra.³⁶

Lívia de Freitas Reis, a exemplo de tantos outros críticos latino-americanos, estuda o autor cubano e assim sintetiza a importância de sua obra:

Mesmo com uma certa dose de empirismo, não se pode negar que no *Contrapunteo*, Ortiz logrou construir uma obra síntese, de equilíbrio teórico e metodológico, sustentada por uma reflexão original, desvinculada das amarras teóricas das principais correntes da época. O antropólogo cubano foi pioneiro ao elaborar um edifício teórico capaz de entender e explicar os paradoxos culturais que fazem parte da origem e formação dos povos latino-americanos, sempre buscando uma forma de ver o homem em sua multiplicidade, de ressaltar seu potencial ativo e criativo.³⁷

Destaca-se o caráter dialético da proposta terminológica de Ortiz, já que em ambos os grupos culturais em contato ocorre o abandono, perda ou desarraigamento de elementos próprios; também em ambos, realiza-se um processo de mútua adaptação, de sincretismo dos elementos conservados, rumo a uma realidade cultural nova. Para Ortiz, tanto a negação como a afirmação de determinados elementos decorre da situação socioeconômica concreta em que se estabelece o contato entre as culturas.

1.3.2 A transculturação narrativa de Ángel Rama

O uruguaio Ángel Rama, também nome de destaque nos estudos transculturais, oferece contribuições que datam do início dos anos 1980. Em sua vasta obra, explora e amplia a abordagem de Ortiz, em reflexões que renovam e aprofundam a análise do processo transcultural no campo da literatura. A revisão

³⁶ Ortiz associa esse processo à cópula genética de indivíduos, a partir da qual é criado um ser que mantém algumas características de ambos os progenitores mas, ao mesmo tempo, constitui-se em uma criatura diferente de cada um dos dois.

³⁷ REIS, 2005, p. 468-469. No artigo *Transculturação e transculturação narrativa*, que integra a obra *Conceitos de literatura e cultura*, organizada por Eurídice Figueiredo, Lívia Reis retoma o conceito de transculturação desde Ortiz até a contemporaneidade, num repensar dessa noção e de sua importância na constituição cultural das Américas.

das idéias do teórico uruguaio é fundamental uma vez que sua proposta discute importantes momentos nas literaturas latino-americanas a partir de 1940.

Rama³⁸ analisa o fenômeno da transculturação em três níveis. O primeiro deles, mais imediato, é o nível lingüístico, onde a linguagem é entendida enquanto criação própria do romance, pela recuperação de modos de expressão regional, o que resulta na incorporação de elementos líricos e dramáticos na narrativa. Por meio da língua, o romancista dá voz a diversas culturas e estabelece, assim, um diálogo entre a tradição popular e a erudita.

O segundo nível diz respeito à estruturação narrativa, na qual são construídos mecanismos literários próprios, adaptáveis às circunstâncias contemporâneas. Um exemplo de articulação e aplicação desses mecanismos é a estruturação narrativa de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, mencionada por Rama por superar a mera abordagem temática e trazer à própria estrutura do romance os elementos culturais resgatados.

No nível da cosmovisão, o terceiro, produzem-se significados e se estabelecem valores e ideologias, o que permite a criação de novos relatos míticos por meio da recuperação de estruturas encontradas nas fontes locais e na herança cultural, às quais são incorporados elementos transculturadores que enriquecem tais relatos. A partir desses pressupostos, os processos transculturais constituem fonte de riqueza cultural, já que por meio da articulação dos três elementos propostos por Rama são reinventadas, na literatura, as manifestações culturais de que um romancista se apropria e dispõe em sua fabulação.

A concepção de transculturação rompe com os paradigmas territoriais para propor um estudo cultural que amplia os horizontes fronteiriços e permite a realização de manifestações que ocorrem no âmbito daquilo que Rama denomina **comarcas**. Se as relações transculturais devem ser pensadas para além dos limites territoriais, a concepção de comarca abrange áreas de

³⁸ AGUIAR; VASCONCELOS, 2001, p. 9-31. Esta obra recupera importantes textos do pensador uruguaio, sob uma perspectiva crítica. Além de servir de consistente atualização do trabalho de Rama, traz ainda correspondências do estudioso com outros intelectuais, acompanhados por textos críticos dos organizadores.

confluência de elementos naturais, étnicos e culturais não necessariamente correspondentes às áreas nacionais. Um exemplo de comarca é a área pampeana, que engloba parte da Argentina, o Uruguai e o sul do Brasil, região de singular importância na análise das obras de Luiz Antonio de Assis Brasil, que freqüentemente situa suas narrativas no âmbito do estado do Rio Grande do Sul e regiões adjacentes.

Rama destaca-se nos estudos literários ao agregar reflexões que contemplam caracteres identitários presentes em um bloco, embora heterogêneo, formado por diversos processos afins que se verificam nas produções literárias. O vasto território americano configura, para Rama, matéria para importantes investigações a respeito das múltiplas identidades em contato. Cerca de 40 anos após a publicação da obra em que Ortiz lança o neologismo transculturação, Rama atualiza o tema, que passa a ser entendido como um processo de “desarraigamento de culturas tradicionais” para a formação criativa de outras. Trata-se de uma idéia que supera a noção de aculturação (absorção de uma cultura por outra) e vai além dos dois processos que Ortiz apontara no interior da transculturação: desculturação (perda de elementos) e neoculturação (assimilação de novos componentes), porque caracteriza um processo pleno de criatividade, expressa na formação de uma nova manifestação cultural. O resultado exprime e ao mesmo tempo supera os pontos de partida, pela inclusão de elementos inventados, e abre os horizontes ao incluir a observação do espaço da criação individual.

Outro importante aspecto das contribuições de Ángel Rama diz respeito ao jogo dialético com o passado ao qual se deveria voltar o grande romance. Ele observa que os processos de modernização na América Latina apontam para uma visão do passado como algo obsoleto e distante e considera que a literatura latino-americana contemporânea incorpora um jogo dialético em que são confrontados o passado – visto como um elemento vivo e próximo – e o presente, sob uma nova ótica, em busca de uma expressão condizente com suas manifestações transculturais.

A leitura das obras ficcionais selecionadas para esta dissertação orientada pela perspectiva teórica de Rama revela-se assim pertinente, porque elas fazem parte de um impulso à recuperação de um contexto histórico na perspectiva do pensamento contemporâneo. Luiz Antonio de Assis Brasil é um ficcionista engajado nessa tendência, ao trazer à luz a saga de viajantes que se deslocam rumo ao sul do Brasil e têm em sua trajetória experiências transculturadoras, tanto no nível do deslocamento espacial quanto no plano da memória. A abertura dos horizontes das relações entre passado e presente é verificada no *corpus* deste estudo, romances que propõem um diálogo transcultural para recuperar e atualizar questões identitárias que continuam a se fazer presentes na atualidade.

No artigo *Literatura e cultura*³⁹, Rama, após analisar o percurso da literatura no âmbito das Américas desde os movimentos de independência, afirma que as letras “latino-americanas” não se resignam às suas origens nem se conciliam com o passado ibérico. As idéias de independência, originalidade e representatividade são vistas por ele a partir das mudanças sociais ocorridas nos diversos países que compõem o continente. Ele analisa, assim, de que forma o impacto modernizador influiu nas relações entre o cosmopolitismo emergente nos grandes centros e nas correntes regionalistas que buscavam recuperar as diferenças presentes no interior, tentando garantir espaço para suas singularidades locais. A articulação desses dois pólos, o interno e o externo, contribuiu, na literatura, para a busca de soluções aos conflitos acerca da aculturação. Para Rama, os centros urbanos conviviam com o “conservadorismo folclórico” do interior, e o diálogo estabelecido entre essas correntes foi o que permitiu a composição de um híbrido que viria como fator conciliador, capaz de corresponder às tendências universalizantes sem abrir mão das heranças recebidas, de modo a manter e renovar os conteúdos culturais regionais.⁴⁰

³⁹ Originalmente publicado em *Transculturación Narrativa en América Latina*, em 1982, é uma das últimas publicações do autor, que morreu em um desastre aéreo no ano seguinte. Consta da obra *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*, referida anteriormente.

⁴⁰ RAMA, 2001. p. 255.

Rama propõe ainda, na análise do impulso renovador das estruturas culturais de que dispõe o romancista, a noção de “plasticidade cultural”, que se refere ao impulso à **criação** artística, à invenção de elementos que se aliam à reutilização de resquícios de diferentes culturas. Trata-se aqui da capacidade de elaborar com originalidade, aspecto que não pode ser ignorado quando da análise dos processos transculturadores na literatura.

O conceito que vem substituir a tradicional idéia de aculturação é elaborado a partir de duas comprovações: a primeira diz respeito à idiossincrasia dos valores presentes na cultura latino-americana, que se encontra em permanente desenvolvimento; a segunda refere-se à “energia criadora” que move essa cultura e que vai além de um mero conjunto de normas, comportamentos, crenças e objetos culturais; trata-se de uma força criativa autônoma que age com desenvoltura tanto no que diz respeito à sua herança particular como no que se refere às contribuições externas.

Para Rama os três momentos apontados por Ortiz (desculturação parcial, que sempre acarreta perda de componentes considerados obsoletos; incorporações da cultura externa; e reorganização dos elementos originais e dos externos) representam uma visão geométrica, pois não contemplam os critérios de seletividade e de invenção, fundamentais, segundo ele, na concepção de plasticidade cultural, que assegura a energia e criatividade presentes nas expressões culturais. Nelas, a seletividade ocorre sobre si mesmas e sobre os fatores externos, e produzirá **invenções** adequadas à autonomia do sistema cultural.

Dessa forma, Rama revisa os postulados de Ortiz e pensa o processo transculturador em três esferas. A primeira delas diz respeito à **língua**. Ele lembra que por volta de 1910 as expressões regionalistas buscavam um sistema dual que alternasse a língua culta de raízes européias com o registro do dialeto das personagens rurais. Frequentemente, formas lexicais regionais apareciam entre aspas, o que mantinha um distanciamento entre a entidade narradora, ligada às elites, e o microcosmo regional a que dava voz. Essas soluções literárias colocavam em segundo plano as manifestações lingüísticas

locais, bem separadas da língua considerada culta, e eram caracterizadas pela ambigüidade: ao se aproximar dos “estratos inferiores”, o escritor assegurava lingüisticamente sua posição superior conquistada por meio da educação privilegiada e do domínio das normas idiomáticas.

As transformações nesse campo trouxeram a utilização da “fala americana” própria do escritor, com a eliminação de glossários, já que o vocabulário regional podia ser compreendido a partir de seu contexto, mesmo por quem não o conhecesse. Além disso, uma importante contribuição foi a diminuição da distância entre a língua do escritor/narrador e a das personagens, por se acreditar que tal dualidade romperia o critério de “unidade artística” da obra. Para Rama, essa é a “linha mestra de toda a produção literária posterior a 1940”⁴¹, e trouxe importantes transformações no sentido de conquistar espaço para as expressões culturais tidas como periféricas e que, assim, encontraram força no plano lingüístico.

A aproximação dessas reflexões ao *corpus* deste estudo visa melhor compreender os processos que abriram espaço para outras formas de diálogo entre as expressões locais e as tendências eurocêtricas verificadas em produções literárias contemporâneas. Nas obras ficcionais de Assis Brasil, verifica-se outra perspectiva de transculturação narrativa: no nível da linguagem, a articulação de elementos locais obviamente não ocorre da mesma maneira observada na segunda metade do século XX. No entanto, a importância de revisar os postulados de Rama se deve ao percurso que traça das literaturas americanas e da afirmação do espaço das diferenças.

No nível da **estruturação literária**, segundo aspecto da transculturação apontado por Ángel Rama, insere-se a busca por “mecanismos literários próprios”, adaptáveis e resistentes à “erosão modernizadora”. O plano estrutural realizou-se por meio da recuperação da narração oral e popular, no sentido de resgatar na literatura formas então tidas como marginais, mas que permitem a valorização das identidades no nível estilístico. Essas alternativas ao

⁴¹ Op. Cit., p. 267.

impacto modernizador foram necessárias em um determinado contexto; na contemporaneidade, entretanto, a estruturação narrativa transcultural ocorre de outra maneira. Nas obras que compõem o *corpus* deste estudo, por exemplo, a utilização do narrador em terceira pessoa mostra uma postura de distanciamento entre o processo da narração e o percurso das personagens protagonistas. Essa estruturação pode ser entendida como uma forma de assegurar que as próprias ações sejam responsáveis pelo desenvolvimento transcultural das personagens, um olhar externo em direção a suas personalidades que questionam e buscam conhecer suas identidades. O narrador onisciente facilita esse processo, pois conhece a fundo as personagens, embora não emita julgamentos; é uma voz relacionada ao olhar do sujeito contemporâneo que se volta ao passado do sujeito protagonista das ações. Nos romances de Assis Brasil aqui em foco, o narrador não é o agente responsável por essa busca, e sim peça chave para intermediar o desenvolvimento das ações das personagens para o leitor.

O terceiro nível das operações transculturadoras a que se refere Ángel Rama é o ponto central em que se estabelecem os valores e ideologias: trata-se da **cosmovisão**⁴², esfera na qual acontece o engendramento dos significados⁴³. No contexto analisado por Rama, há forte influência de valores culturais europeus. Para Assis Brasil, essa presença na construção do sujeito do século XIX é, algumas vezes, reverenciada, outras, ironizada – processo que evidencia a multiplicidade desse sujeito e a impossibilidade de rotulá-lo como pertencente a este ou aquele território, o que tem implicações na construção compósita de suas identidades.

Outro exemplo da transculturação no plano da cosmovisão é verificado com a inclusão, nas narrativas, de protagonistas que não são comumente encontrados no discurso historiográfico tradicional: o imigrante de cuja trajetória trata o romance *O pintor de retratos*, o cronista em crise com seu ofício e sua memória em *A margem imóvel do rio*, e o músico mestiço que protagoniza *Música perdida*. Estas figuras, ao receberem todas as atenções do

⁴² Entende-se por cosmovisão o conjunto de valores e significados que permeiam o universo ficcional compreendido em uma obra literária.

⁴³ Op. cit., p. 273.

autor, revelam seu interesse em fragilizar os valores burgueses, eurocêntricos e etnocêntricos para questionar o espaço das diferenças – ou a falta deste – na sociedade contemporânea, postura relacionada ao “constante deslocamento de vidas e acontecimentos”⁴⁴ de que fala Rama: movimento que forma, juntamente com as transmutações identitárias e a desestabilização das certezas quanto a valores culturais estáticos – entre os quais podemos incluir as questões étnicas e de soberania entre culturas de determinadas nações –, justamente a base da cosmovisão observada na ficção de Assis Brasil.

As contribuições de Ángel Rama para a revisão do processo transcultural encontram maior consistência nesta proposta de análise no nível da cosmovisão, já que as obras ficcionais estudadas configuram, à luz dessas reflexões, espaço para (re)visitar o passado e presentificar, via literatura, questões identitárias que surgem sob nova perspectiva histórica.

Cabe lembrar Léa Masina no artigo *O códice e o cinzel*, onde aponta significativos momentos da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil, e destaca entre eles dois procedimentos importantes,

o de pesquisar a identidade do povo, até então recoberta pela aura idealista do Regionalismo, e [o] de desmitificar vultos consagrados. São estes selecionados por sua singularidade e diferença, mas recriados em seus aspectos mais despojados e puramente humanos. Tal postura, revestida de um cunho fortemente antropológico, é observável ao longo da obra, com ênfase ora à recriação histórica e contextual, ora à personagem e seu imaginário. E este processo se apura à proporção que amadurece a técnica do romancista.⁴⁵

O deslocamento do imigrante protagonista de *O pintor de retratos*, a tentativa de conciliação entre escrita, memória e identidade na peregrinação do historiador de *A margem imóvel do rio* e o esforço para a compreensão das relações entre indivíduo, arte e sociedade que faz o maestro de *Música perdida* são representativos de um impulso que ficcionaliza importantes processos transculturais verificados em diversos momentos da história. A questão da

⁴⁴ Op. cit., p. 278.

⁴⁵ MASINA, acesso em: 10 jan. 2007.

reconstrução criativa de valores a que se refere Ángel Rama acontece, nas obras mencionadas, por meio da reinvenção cultural do passado: personagens anteriormente silenciadas, marginais, consideradas secundárias, deixam de ser coadjuvantes para ganhar voz e importância no diálogo estabelecido com o presente.

1.3.3 A transculturação na contemporaneidade

O estudo do conceito de transculturação proposto por Fernando Ortiz e ampliado por Ángel Rama, na base desta proposta de análise, é recuperado por pesquisadores contemporâneos, dentre os quais se destaca Zilá Bernd, no âmbito das discussões em território nacional. No artigo *Deslocamentos conceituais da transculturação*⁴⁶, ela retoma idéias de diversos teóricos que repensam o processo transcultural. Ao manter o eixo central de seu texto no contexto das Américas, ela evidencia a multiplicidade de opiniões que emergem dos estudos culturais.

Bernd salienta que o fenômeno transcultural não é recente: a influência entre processos artísticos de diferentes origens vem desde períodos coloniais. Ela refuta a hipótese de relacionar a transculturação à noção de repetição cultural (entendida enquanto cópia ou reprodução idêntica) de modelos europeus, uma vez que na colonização já foram introduzidos elementos da realidade local na assimilação de manifestações artísticas do colonizador.

Desde a conquista das Américas pelos europeus, os temas da hibridação e da subversão de materiais e rituais têm-se mostrado ricamente presentes nas formas de arte produzidas neste continente. Bernd defende que o contato entre os europeus colonizadores e os nativos das colônias foi responsável pela produção de manifestações culturais que já apontariam para o fenômeno transcultural. Esses processos realizam-se no espaço que Bernd chama de

⁴⁶ BERND, 2002, p. 1. Neste texto, fruto do *Projeto transculturalismos / transferências culturais*, vinculado ao ICCS-CIEC (Conselho Internacional de Estudos Canadenses), a autora elenca alguns dos principais precursores do tema da transculturação, e aproxima as teorias estudadas das realidades das Américas.

“entre-dois” – entre-lugar, zona de contato, fronteira, dentre outras variantes recorrentes nos estudos da contemporaneidade –, em que os sujeitos produtores de arte fazem uso da diversidade cultural, o que efetiva a hibridação.

A transculturação é, segundo Bernd, caracterizada pelo choque, transição ou passagem entre culturas, o que proporciona o surgimento de novos produtos culturais, ao contrário de meras “perdas, apagamentos ou apropriações”⁴⁷. No processo, as influências se fazem nos dois sentidos e são geradoras de outras possibilidades culturais. Um exemplo desse fenômeno, mencionado pela autora, é o Movimento Antropófago, quase vinte anos anterior às idéias de Ortiz, segundo o qual deveria haver uma assimilação de elementos culturais na “devoração” da cultura do Outro. A partir da recepção crítica desses elementos surgem expressões culturais miscigenadas, tão presentes nas múltiplas identidades culturais brasileiras – processo “incompleto e inconcluso” de transferências marcado pela seletividade dos elementos que ocorre, em manifestos dessa natureza, de forma consciente: a liberdade de escolha é pressuposto básico nas produções decorrentes do movimento.

Bernd remonta inevitavelmente a Ángel Rama, responsável pela noção de transculturação narrativa latino-americana, para quem as produções ficcionais nas Américas resultam em uma “terceira margem”, nova, não caudatária da cultura vencedora nem da vencida. Segundo Rama, os autores tornam-se mediadores culturais situados numa zona de fronteira entre dimensões “regionais e universais”, na qual a transculturação constitui um processo de resultado sempre heterogêneo.

Para Bernd os processos transculturais e seus conceitos correlacionados, tais como o de hibridação cultural ou de reatualização⁴⁸,

⁴⁷ Op. cit., p. 2.

⁴⁸ A noção de reatualização, proposta pelo quebequense Jocelyn Létourneau, agrega-se ao pensamento das transferências culturais e, segundo seu proponente, mostra-se mais funcional do que os conceitos que considera “modismos advindos da pós-modernidade”, tais como mestiçagem, criouldade, hibridação e mesmo transculturação. Tal funcionalidade vem, para ele, do fato de que na reatualização cultural há transformação de um patrimônio sem que isso signifique a exclusão de uma herança – trata-se da conversão de uma identidade sem a negação da personalidade; e a emancipação de um “eu” sem sua alienação. Dessa forma, o retorno a

correspondem à inegável necessidade de desconstruir a falsa idéia de dependência cultural latino-americana. O conceito de transculturação, relacionado às transferências culturais, permanece e prevalece por ser operacional, tendo forte repercussão na formação identitária das Américas, e ainda por eliminar os binarismos. Trata-se de uma proposta terminológica que considera a formação cultural a partir das mesclas, seja do choque entre culturas ou do resgate de elementos culturais herdados, além de respeitar a diversidade e autonomia das formas culturais americanas com relação às elites européias. Embora não seja a proposta deste estudo aprofundar discussões terminológicas, a transculturação, defendida por Zilá Bernd também no texto *Estudos canadenses e transculturalismos*, em razão de sua pertinência é retomada aqui:

O prefixo **trans**, que comporta as noções de ultrapassagem, de passar além, de sair de si mesmo, gera novas formas de conhecimento e de relação com o mundo, sendo, portanto, mais performante, no incontornável contexto de mundialização no qual vivemos, do que inter(cultural), multi(cultural) ou re, como em reatualização, proposto por Jocelyn Létourneau, pois o processo de transculturação parece ser aquele que melhor se ajusta à realidade da condição pós-moderna onde há trocas, perdas e ganhos nas passagens de uma cultura à outra.⁴⁹

Quanto ao problema do binarismo citado acima, Bernd dirá, ainda, que as operações transculturais implodem as oposições “centro-periferia, colonizador/colonizado” e

criam condições favoráveis à emergência de uma dialética fecunda, dando origem a novos lugares de enunciação no contexto das Américas. O conceito de transculturação, definido, aliás, pela primeira vez pelo cubano Fernando Ortiz, em 1940, tem a grande vantagem – assegurada por sua própria etimologia associada às transposições, pois origina-se de *transire* que significa passar para o outro lado – de ser um processo de transformação, não um processo de identificação ou de assimilação.⁵⁰

O brasileiro Octavio Ianni figura entre os teóricos que pensam a transculturação na atualidade. Ele acrescenta à transculturação as dimensões

heranças culturais redefine-as com base em um reconhecimento do Outro sem a necessidade de tornar-se esse Outro. Op. cit., p. 6.

⁴⁹ BERND, 2005, p. 149-150.

⁵⁰ Idem.

identitária e de alteridade. Para ele, a transculturação pode ser observada na história dos povos e coletividades, configurando

um processo sempre permeado de identidades e alteridades, tanto quanto de diversidades e desigualdades, mas compreendendo sempre o contato e o intercâmbio, a tensão e a luta, a acomodação e a mutilação, a reiteração e a transfiguração.⁵¹

A transculturação representa, portanto, uma perspectiva mais aberta de compreensão da multiplicidade das formações culturais – e, conseqüentemente, identitárias –, por não haver mais espaço para a bipolaridade de conceitos. O estágio de maturidade em que se encontram as discussões evidencia a necessidade de se pensar sempre as manifestações culturais a partir de sua pluralidade. Na literatura, entendida enquanto meio de expressão (trans)cultural, os estudos culturais encontram terreno fértil para a emergência da multiplicidade das identidades.

As idéias defendidas por Zilá Bernd configuram um importante exemplo de que os estudos das transformações culturais, sobretudo no âmbito das Américas, têm alcançado avançados estágios de reflexão, com idéias propostas por autores partidários das mais diversas tendências, o que não deixa dúvidas a respeito de sua relevância na atualidade, nem da sua pertinência quando da tentativa de compreensão dos processos de construção identitária empreendidos na literatura, a exemplo dos verificados nas narrativas aqui analisadas.

⁵¹ IANNI, 2003, p. 95.

2 IDENTIDADES TRANSCULTURAIS EM *VISITANTES AO SUL*

2.1 Uma visita ao pampa em Assis Brasil

Luiz Antonio de Assis Brasil⁵² é nome de destaque na literatura do Rio Grande do Sul, conhecido por sua extensa e premiada obra literária, publicada no Brasil e também no exterior. Uma visada panorâmica em sua produção romanesca permite verificar seu compromisso em ficcionalizar os episódios mais marcantes da história gaúcha, em que sujeitos de comprovada existência histórica dividem espaço com personagens ficcionais. Dentre eles, freqüentemente têm voz figuras migrantes que trazem ao texto sua bagagem cultural e suas diferentes identidades.

Alex Sandro Costa Ramos⁵³ vê no conjunto da obra de Assis Brasil uma postura que visa à reconstrução do passado gaúcho com cores muito peculiares, à luz do pensamento contemporâneo, o que incita a pensar o passado e a própria história enquanto ciência:

Dentro dessa linhagem de escritores gaúchos que trabalham com o passado do Rio Grande do Sul, Assis Brasil se sobrepõe pela obra alicerçada sobre pontos

⁵² Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva nasceu em 1945, em Porto Alegre, onde reside atualmente. É formado em Direito, doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e pós-doutor em Literatura Açoriana pela Universidade de Açores. Concilia a carreira de escritor com a de professor no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, onde também é ministrante e coordenador, desde 1985, de uma Oficina de Criação Literária da qual participaram autores que recebem atenção da crítica contemporânea, dentre os quais Letícia Wierzchowski, autora do romance *A casa das sete mulheres* (2002).

⁵³ Em dissertação de Mestrado apresentada em agosto de 2005, Alex Sandro propõe uma leitura do romance *A margem imóvel do rio* (2003) por intermédio das relações entre literatura e história presentes na obra de Assis Brasil. É válido destacar a consistente síntese que faz do conjunto da ficção do autor, ao abordar os pontos marcantes de romances publicados anteriormente àquele que constitui o *corpus* de seu estudo.

nevrálgicos da história do Estado. Nela perpassa a noção da impossibilidade de se chegar a um total conhecimento do passado, levando-se em conta a existência de vários pontos de vista da historiografia oficial, na qual sempre se privilegiam alguns fatos em detrimento de outros. [...] Nesse painel nunca há um acordo tácito com as versões oficiais, sendo ponto forte de sua literatura a contestação da aura de grandiosidade e heroicidade dos homens do passado gaúcho.⁵⁴

Em seu livro de estréia, *Um quarto de légua em quadro* (1976), há prenúncios daquele que seria motivo freqüente em seus romances: o contato entre diferentes culturas e as questões identitárias dele decorrentes. Nessa obra, em especial, é explorado o tema que será retomado na série lançada no início do século XXI: o fenômeno transcultural observado em diversas instâncias – desde o deslocamento espacial das personagens até as migrações no plano imaginário – e suas implicações identitárias. A preocupação de Assis Brasil em ficcionalizar o passado a partir do olhar contemporâneo culmina, no que concerne as obras aqui estudadas, no direcionamento das atenções ao indivíduo, de modo que o fato histórico em si não existe senão a partir de sua presença e participação. Essa perspectiva pode ser observada em seu romance inaugural, que apresenta o passado por meio dos relatos de viagem de um médico português.

Um quarto de légua em quadro trata da trajetória de imigrantes açorianos durante a colonização do Rio Grande do Sul. O ponto de partida é o diário do médico Gaspar de Fróes, que, após a morte da esposa, parte de Portugal para o Brasil em busca de sentido na vida. Desde o início da viagem, depara-se com uma realidade cruel, não diferente daquela que encontraria na chegada ao “novo mundo”: condições precárias de vida e situações extremas que envolviam disputa por terras e poder durante a segunda metade do século XVIII, no Rio Grande do Sul.

Por meio de dois planos narrativos distintos, o romance alterna momentos em que o controle fica por conta do próprio médico, Doutor Gaspar, que se utiliza ora do discurso direto para transcrever os diálogos, ora a narração

⁵⁴ RAMOS, 2005, p. 39-40.

fica a cargo de um suposto editor, contemporâneo seu, que teria recebido os manuscritos e compilado na edição.

Flávio Aguiar, ao resenhar o romance para o Jornal Movimento, de São Paulo, diz o seguinte:

Gaspar de Fróis se afasta da sua história para nos deixar, em contrapartida, uma vigorosa denúncia da reificação humana. Esse gesto de “distanciamento” é acentuado pela grafia do livro. O diário do médico é escrito em grafia moderna, enquanto as notas dos “contemporâneos” que lhe são apenas vêm em grafia daquela época, dos mil setecentos e tantos. O contraste acentua o jogo do discurso literário ao longo do tempo histórico: qualquer analogia com o presente fica por conta do leitor, mas não é mera coincidência.⁵⁵

É justamente no jogo entre passado e presente proposto em *Um quarto de légua em quadro*, realizado também no plano da linguagem (diário escrito em estilo contemporâneo e notas de edição grafadas em português do século XVIII), que emerge a transculturação e suas implicações nas questões identitárias. O autor traz à tona um tema contemporâneo, em linguagem corrente, que causa estranhamento ao próprio editor ficcional dos diários: “Conservamos a maneira estranha de escrever que uzava o infortunado cirurgiam, embora muytas vezes sem entendermos direito o que queria dizer”⁵⁶. Com isso verifica-se que a transculturação narrativa ocorre no plano da estruturação, por meio da alternância entre estilos discursivos relativos a dois momentos históricos distantes. Assis contrapõe discursos distintos, ainda que complementares, para que, fundidos, forneçam um sentido próprio ao romance.

O processo transculturador é observado ainda no plano temático, a partir das transformações identitárias que enfrenta o narrador-protagonista: “Talvez por isso tenho podido passar pelo que passo, sem quebrar, simplesmente acertando-me, amoldando-me, ajustando-me ao que me acontece”⁵⁷. Essa

⁵⁵ AGUIAR, acesso em: 15 ago. 2006. O artigo original data de 14 de fevereiro de 1977, ano seguinte à publicação da primeira edição da obra.

⁵⁶ ASSIS BRASIL, 1978, p. 7. Trata-se da nota de abertura do romance, atribuída a um suposto “edictor” responsável pela compilação dos manuscritos do médico.

⁵⁷ Op. cit., p. 148.

passagem é representativa do caráter transitório das identidades, tal como têm sido entendidas na contemporaneidade. Com a morte da esposa e a conseqüente travessia do Atlântico, o médico vive um momento em que não tem mais certeza de quem é; essa busca por si mesmo traz em seu cerne constantes transformações de valores em decorrência do contato com um espaço a ser descoberto – o sul do Brasil – e ao deparar-se com a multiplicidade de culturas presentes no lugar, em meados do século XVIII, representadas por exploradores portugueses, imigrantes açorianos, estancieiros gaúchos, entre outros.

A trajetória de Gaspar é apresentada sob a forma de diário, espaço para refletir as diferentes nuances de realidade vividas no contexto colonial: a difícil situação que enfrentam os imigrantes açorianos ao chegarem ao Brasil e a realidade imaginária, que ocorre no plano do pensamento da personagem ao questionar suas próprias transformações:

E já me vejo novamente emalando coisas: os livros, a roupa feita pela Ana, um par de botas novas, instrumentos de cirurgia. Enfim, todo o meu passado e o meu presente. Emalo também as coisas que estão por vir: as esperanças ainda não totalmente abandonadas.⁵⁸

Estes elementos, que simbolizam o universo cultural carregado na bagagem do imigrante, reforçam a importância atribuída às questões de identidade e verdade histórica na construção dos protagonistas de Assis Brasil. Obra seminal no conjunto de sua ficção, *Um quarto de légua em quadro* inaugura, com o movimento diaspórico de Gaspar de Fróes, um tema que seria retomado vinte e cinco anos mais tarde em *O pintor de retratos*, romance que abre a série preocupada em trazer à luz personagens cuja “grandiosidade e heroicidade” podem ser interrogadas, no sentido do pensamento de Alex Ramos, ou seja, a partir da fragilização das verdades instauradas pela historiografia oficial.

Em *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*⁵⁹ o imigrante, freqüentemente à margem do discurso histórico tradicional, é o foco

⁵⁸ Op. cit., p. 164.

⁵⁹ Deste ponto em diante, as citações das obras mencionadas serão referidas pelas siglas *PR*, *MI* e *MP*, seguidas da indicação da página.

principal; ele passa de uma posição periférica à de protagonista e, nesta passagem, carrega consigo conflitos identitários e culturais. O contato entre culturas, decisivo na constituição identitária das personagens dessas três obras, são verificados também no início da carreira do escritor.

Esse ponto de convergência dos três romances mais recentes traz em seu bojo a questão da alteridade, em jogo na trajetória dos protagonistas. Janet Paterson oferece postulados que contribuem para a melhor compreensão desse processo:

Le personnage de l'Autre, si souvent évoqué par la critique contemporaine, représente, si l'on veut bien tenir compte sa complexité formelle et signifiante, le lieu d'une interrogation. Interrogation tout d'abord sur son statut ontologique, car la question de savoir ce que représente la notion de l'Autre est susceptible de nombreux malentendus. Tout lecteur, par exemple, qui tient pour acquis que l'Autre fictif appartient nécessairement à une catégorie regroupant des figures telles que celles de l'étranger, de l'Amérindien, du fou, du nomade, du criminel, reste bien en deçà de la subtilité du concept, de la variété et du potentiel de ses actualisations. [...] Car se méprendre sur l'essence de ce que représente l'Autre fictif, c'est ignorer la gamme de stratégies discursives opératoires dans sa représentation littéraire. Pour le dire autrement, c'est oublier que tout personnage fictif – comme tout être humain – peut se voir attribuer (ou s'attribuer soi-même) un statut d'altérité.⁶⁰

Ao destacar a complexidade da figura do Outro – tão intrinsecamente relacionada a qualquer processo de construção identitária – Paterson chama a atenção à necessidade de se pensar o problema da alteridade de maneira mais ampla, sem necessariamente categorizá-lo de forma fixa neste ou naquele grupo social. A questão vai muito além, e é fundamental que se pense

⁶⁰ “A personagem do Outro, tão freqüentemente evocada pela crítica contemporânea, representa, se considerarmos sua complexidade formal e significante, o lugar de uma interrogação. Inicialmente, interrogação a respeito de seu estatuto ontológico, pois a questão de saber o que a noção do Outro representa é suscetível de vários mal-entendidos. Todo leitor, por exemplo, que tem como certo que o Outro ficcional pertence necessariamente a uma categoria que agrupa figuras tais como a do estrangeiro, do Ameríndio, do louco, do nômade, do criminoso, fica muito aquém da sutileza do conceito, da variedade e do potencial de suas atualizações. [...] Pois equivocar-se sobre a essência do que o Outro ficcional representa é ignorar a gama de estratégias discursivas que operam em sua representação literária. Para dizê-lo de outra maneira, é esquecer que a todo personagem ficcional – como a todo ser humano – pode ser atribuído (ou ele atribuir-se a si mesmo) um estatuto de alteridade” (PATERSON, 2004, p. 17).

o encontro das alteridades nas mais diversas instâncias para melhor compreensão dos processos de construção das personagens nas obras estudadas. Todas elas experimentam, em diversos momentos, sensações de estranhamento não só quanto ao Outro marcadamente diferente, oriundo de outro ponto do globo, mas também com relação a si mesmo e ao ofício desempenhado. Oportunamente, será retomada essa discussão quando da análise das personagens Sandro Lanari, o Historiador e Maestro Mendanha, protagonistas de *O pintor de retratos*, *A margem imóvel do rio* e *Música perdida*, respectivamente.

O espaço central das três obras é o mesmo, recorrente no conjunto das produções do autor: o pampa gaúcho e o universo simbólico que o constitui, seja no ambiente rural, cercado pelas coxilhas e estâncias, seja no espaço urbano em expansão, em especial a cidade de Porto Alegre, suas ruas e estabelecimentos comerciais ainda em desenvolvimento. São elementos comuns a este contexto o frio e o chimarrão.

Ao comentar o lançamento de *Música perdida*, o escritor, professor e crítico português Urbano Bettencourt enfoca o espaço principal das publicações de Assis Brasil:

Em qualquer dos casos, o Sul constitui-se, na verdade, um lugar de peregrinação, descoberta ou refúgio, que a narrativa nos vai revelando através do olhar daqueles que o desvendam; lugar de passagem ou de chegada também de personagens que fazem o percurso da sua própria aprendizagem e descoberta interior. Tudo isso numa escrita muito marcada, de sintaxe incisiva e seca, em que os sentidos e os afectos se condensam e intensificam.⁶¹

O Sul é, nessa leitura, o universo em que se desenvolvem as principais situações transculturadoras das personagens, com destaque para o clima da região. Mesmo evitando uma visão determinista, é necessário relacionar o espaço aos que nele se encontram e vivem para refletir a respeito das implicações que o frio, característico desta porção sul do Brasil, exerce no

⁶¹ BETTENCOURT, acesso em: 10 de jan. 2007. Conserva-se, na passagem citada, a grafia portuguesa empregada no texto original.

imaginário das pessoas. Em *A estética do frio*, o músico gaúcho Vitor Ramil descreve o estado e sublinha essa peculiaridade:

A área territorial do Rio Grande do Sul equivale, aproximadamente, à da Itália. Sua gente, os rio-grandenses, também conhecidos como *gaúchos*, aparentam sentirem-se os mais diferentes em um país feito de diferenças. Isso deve-se, em grande parte, à sua condição de habitantes de uma importante zona de fronteira, com características únicas, a qual formaram e pela qual foram formados (o estado possui duas fronteiras com países estrangeiros de língua espanhola); à forte presença do imigrante europeu, principalmente italiano e alemão, nesse processo de formação; ao clima de estações bem definidas e ao seu passado de guerras e revoluções, como os embates durante três séculos entre os impérios coloniais de Portugal e Espanha por aquilo que é hoje nosso território e a chamada Revolução Farroupilha (1835-1845), que chegou a separar o estado do resto do Brasil, proclamando a República Rio-Grandense.⁶²

Naquela época, passagem dos anos 80 para os 90, esse tema do “país à parte” estava mais uma vez em voga, e não se poderia encontrar em outra região do país, como ainda hoje não se pode, um povo mais ocupado em questionar a própria identidade que o rio-grandense.⁶³

A estética do frio é resultado de uma conferência apresentada em junho de 2003, em Genebra, na Suíça, publicada em edição bilíngüe (português e francês). Recupera-se as reflexões do compositor por serem fruto do pensamento de um gaúcho que é posicionado e se posiciona em relação ao seu país constituído por diferenças. O texto foi produzido quando o músico estava radicado no Rio de Janeiro, em condição que o impele ao saudosismo e a repensar sua identidade em construção.⁶⁴

⁶² RAMIL, 2004, p. 7-8.

⁶³ Op. cit., p. 11.

⁶⁴ Sua reflexão desencadeia-se quando assiste a um telejornal que mostra, com naturalidade, imagens de um Brasil idealizado, em um contexto de carnaval e notícia, ao mesmo tempo e com estranhamento, o frio intenso que fazia no Rio Grande do Sul: “Ficava claro porque nos sentíamos os mais diferentes em um país feito de diferenças. Se minha identidade, de repente, era uma incerteza, por outro lado, ao presenciar as imagens do frio serem transmitidas como algo verdadeiramente estranho àquele contexto tropical (atenção: o telejornal era transmitido para todo o país) uma obviedade se impunha com certeza significativa: o frio é um grande diferencial entre nós e os ‘brasileiros’” (Op. cit., p. 13).

O problema da fragmentação identitária, discutido em estudos atuais, tem ainda outras especificidades em um contexto – ou comarca, na concepção de Ángel Rama – que lida com o distanciamento do vasto território nacional de que faz parte, além da proximidade de outros dois países, com culturas e línguas diversas. Nos romances de Luiz Antonio de Assis Brasil, esse cenário é sempre parte importante da trama, como bem aponta Cris Gutkoski:

Se espaços geográficos também concorrem para a categoria nobre de personagens, o Sul da obra de Assis Brasil é sempre um tipo de vilão, um lugar longe do mundo, terreno de violências diversas. O olhar estrangeiro (de açorianos, russos, mineiros, fluminenses) agudiza os contrastes entre civilização e barbárie.⁶⁵

Esta leitura de Gutkoski aproxima-se daquela de Janet Paterson, que considera os espaços das narrativas configuradores de importantes estratégias discursivas, responsáveis pela emergência das questões de alteridade, seja pela simples alusão a um lugar distante ou pelo deslocamento espacial. O espaço é apresentado por Paterson como um dos elementos que contribuem para o estabelecimento da noção de grupo de referência:

Si dire l'Autre, c'est le présenter comme tel par le truchement de l'énonciation, la lecture de nombreux romans révèle que *l'espace* est une autre stratégie capitale pour marquer l'altérité d'un personnage. Il est en fait difficile de penser à un personnage Autre qui n'est pas associé à une spatialité distincte de celle du groupe de référence.⁶⁶

A análise do espaço é fundamental para que se entenda a presença das questões de alteridade na constituição das personagens. O ponto de chegada é comum para Sandro Lanari, de *O pintor de retratos*, o Historiador, de *A margem imóvel do rio* e Maestro Mendanha, de *Música perdida*, o que confere à comarca em questão – o pampa gaúcho – uma importância para além de mero cenário; é o Sul um dos responsáveis pelas transformações identitárias que enfrentam as personagens. É nesse contexto que passamos, a seguir, à análise do *corpus*

⁶⁵ GUTKOSKI, acesso em: 10 jan. 2007. Texto original publicado em Zero Hora de 26 de dezembro de 2006.

⁶⁶ “Se dizer o Outro é apresentá-lo como tal pelo intermediário da enunciação, a leitura de vários romances revela que o *espaço* é uma outra estratégia capital para marcar a alteridade de uma personagem. É de fato difícil pensar em um personagem Outro que não esteja associado a uma espacialidade distinta daquela do grupo de referência” (PATERSON, 2004, p. 29).

ficcional, com o objetivo de verificar nas narrativas que o compõem a realização literária de processos tão contemporâneos, tais como a formação identitária e as conseqüências do contato entre culturas.

2.2 Da pintura à fotografia, a trajetória do retratista-imigrante

*Em Clareza
O pampa infinito e exato me fez andar
Em Rigor eu me entreguei
Aos caminhos mais sutis
Em Profundidade a minha alma eu encontrei
E me vi feliz*

Vitor Ramil, *Milonga das sete cidades*

É o retrato de um homem, mas é impossível formá-lo por inteiro. Faltam muitos pedaços, muitos...

O pintor de retratos, p. 181.

O pintor de retratos representa um importante momento na obra de Assis Brasil por romper com a forma de narrar instaurada desde seu primeiro romance. A narrativa é composta por períodos e capítulos curtos, em oposição a textos mais extensos que conferiram ao ficcionista uma posição de destaque na reconstrução, por meio da literatura, de importantes períodos da história do estado do Rio Grande do Sul. O estilo conciso que utiliza para narrar o romance será também encontrado nas obras subseqüentes: *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006).

A respeito das inovações no fazer literário do autor, vale mencionar o que diz Débora Mutter:

A obra *O pintor de retratos* do gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, pode ser considerada um divisor de águas na trajetória de sua produção estética. Rompendo com alguns paradigmas de suas criações anteriores, modifica sua geografia estilística e estrutural. Cultivara, até então, um estilo mais “úmido”, sem jamais ser prolixo. Isso garantia uma maleabilidade receptiva maior por parte de um público também maior. Em *O pintor*, porém, verificamos uma mudança importante na linguagem narrativa. Define-se uma fronteira, pois há uma alteração significativa na orientação estético-lingüística, e temática, que apresenta uma prosa extremamente enxuta. O narrador procura eximir-se de julgamentos sob todos os aspectos; oculta-se na linguagem [...] corrigindo as pinceladas ou palavras que devem ficar invisíveis, fugindo da subjetividade, velando a presença e no entanto reafirmando-a mais do [que] nunca no controle total da narrativa. É uma linguagem que tende à economia máxima no significante com um ganho equivalente no significado e à qual o leitor necessariamente deverá voltar mais de uma vez para buscar elementos que estão apenas sugeridos e o exigem mais.⁶⁷

Os aspectos composicionais apontados por Mutter indicam uma maior maturidade na estética realizada pelo autor na atualidade. Se em romances anteriores ele se debruça sobre a história de forma a reconfigurá-la com tons detalhados, em *O pintor de retratos* lança uma perspectiva ficcional que mergulha no interior da personagem para verificar as implicações de importantes momentos históricos na sua construção identitária. A observação histórica empreendida por Assis é feita de forma diferente: ao invés de dar atenção ao fato em si ou ao sujeito já conhecido por meio do discurso histórico tradicional, ele focaliza nesse romance o indivíduo comum, de que forma ele participa da história e vice-versa. Este caráter inovador do romance é apontado também por Luís Henrique Drevnovicz:

Uma guinada, uma mudança de rota e de estilo, um momento de transição. Assim tem sido definido *O pintor de retratos* no conjunto da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. Abandonando o estilo barroco e a linguagem caudalosa que podem ser facilmente observados em seus outros quatorze livros, Assis Brasil inaugura uma nova estética e opta por uma linguagem concisa, sem excessos, em que cada palavra adquire uma importância e um significado únicos.⁶⁸

⁶⁷ MUTTER, acesso em: 10 jan. 2007.

⁶⁸ DREVNOVICZ, acesso em: 6 nov. 2005.

A premiada obra⁶⁹ oferece múltiplas perspectivas de análise, graças à riqueza da temática, aliada à maestria do processo composicional. Dividida em quatro partes, narra a saga de Sandro Lanari, cuja trajetória é permeada por questões relacionadas à construção de identidades e ao contato entre culturas.

Logo no início de *O pintor de retratos*, as epígrafes preparam a seqüência de episódios em que o contato entre culturas divide espaço com a problemática da transitoriedade das identidades: “Cada qual é como Deus o fez – e às vezes, ainda pior” (PR, p. 5). A citação de Cervantes, tomada da segunda parte da obra *Dom Quixote*, que data do século XVII, aponta, por meio da ironia, para a descrença característica da contemporaneidade. Remete, de um lado, a um ceticismo e irreversibilidade do ser, condenado a carregar seu fardo; do outro, vai ao encontro do conceito de auto-ajuda, de auto-estima, e estimula a pensar no valor filosófico, poético e histórico do indivíduo, em suas potencialidades enquanto instrumento de aprimoramento pessoal da vida em sociedade. Em contraponto vem embutida a idéia, revestida de ironia, de que as pressões sociais negativas não devem conduzir o espetáculo da vida. Uma pessoa pode nascer e crescer em condições adversas ao desenvolvimento e à auto-confiança, e, ainda assim, encontrar recursos suficientes para fazer escolhas e mudar sua vida para melhor. Os tempos que correm são propícios à imputação de culpas coletivas, de crença em destinos definidos... Entretanto, noções esquemáticas minimizam as condições pessoais de decisão. Michel de Montaigne (1533-1592) ensinava que as experiências negativas inculcam predisposições negativas. Cabe ao sujeito refreá-las, menos pelos efeitos sobre os outros do que sobre si mesmo. Se sua condição fosse determinada desde o nascimento, não haveria crescimento, amadurecimento, nem o enriquecimento da personalidade, o que não é possível senão a partir da abertura às experiências que a vida apresenta.

A segunda epígrafe, tomada de Montaigne, é ainda mais antiga, vem do século XVI: “Na verdade, o homem é de natureza pouco definida, extremamente desigual e variado. É difícil julgá-lo de maneira decidida e única”

⁶⁹ No ano da publicação da primeira edição, o romance foi merecedor do Prêmio Machado de Assis de Melhor Romance do Ano/2001, outorgado pela Fundação Biblioteca Nacional.

(Idem). Montaigne, dois séculos antes do período da diegese, descreve o ser humano levando em consideração a complexidade e pluralidade das identidades que constituem o sujeito, cuja inconstância é discutida no âmbito dos estudos culturais, quando se trata do aspecto relacional da noção de alteridade que se inscreve em diversas produções literárias atuais.

Em *O pintor de retratos* a perspectiva da migração é tomada para que se pense a construção identitária na diáspora. Quanto à figura do imigrante, Lilian Nascimento a descreve assim:

Marcadamente desterritorializado, deslocado de seu lugar familiar, o imigrante encontra-se em trânsito. Ser entre culturas, torna-se símbolo da impossibilidade de apreensão totalizante do sujeito. Subjetividade sem repouso, híbrido por excelência, o imigrante faz incidir um olhar estranhado sobre os conceitos de nação e nacionalidade. É portador de uma dupla condição identitária, na sua busca de inserção no mundo: recusa e aceitação. Por isso mesmo, torna-se insígnia do sujeito contemporâneo, paradoxalmente nativo e estrangeiro, cosmopolita e de lugar nenhum.⁷⁰

A descrição proposta por Nascimento vai ao encontro da personagem do romance, imigrante que não porta “uma dupla condição identitária”, e sim múltiplas condições. Da posição de aprendiz de artista italiano na juventude à de retratista bem estabelecido no Brasil na maturidade, ele atravessa situações que contribuem para a constante revisão das questões de pertencimento. Desloca-se pelos mais diversos contextos e culturas; o refúgio encontrado no casamento e na assunção, na maturidade, de um ofício inicialmente rejeitado, são situações que se apresentam e são tomadas de forma consciente – reveladoras da maneira de lidar com a fragmentação de sua personalidade.

O apagamento das fronteiras territoriais, assunto tão debatido na atualidade, constitui um paradoxo, quando se pensa que são elas que, *a priori*,

⁷⁰ NASCIMENTO, 2005, p. 51-71. O artigo integra a produção intitulada *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento*, resultante da integração entre os Programas de Pós-graduação em Letras da UFMG (Estudos Literários) e da FURG (História da Literatura). Trata-se de uma reunião de textos de membros de ambas as instituições que estudam a questão da migração e suas representações na literatura.

delimitam o caráter da nacionalidade. Com sua eliminação, de que forma é possível determinar, no contexto de mundialização, o caráter estrangeiro do indivíduo? O processo migratório posiciona o sujeito em lugares indeterminados, o que causa estranheza perante o novo e perante si mesmo. Mitos da historiografia, tais como superioridade e hegemonia entre nações, são valores institucionalizados pelo discurso histórico tradicional e questionados em diversas produções ficcionais contemporâneas, a exemplo de *O pintor de retratos*.

A narrativa é inaugurada com a afirmação de que “embora os descaminhos futuros, Sandro Lanari nasceu pintor” (*PR*, p. 11). Os “descaminhos futuros” a que se refere o narrador são caminhos tortuosos e plenos de possibilidades que a personagem percorrerá, seja por decisão própria, seja por meio de rotas inesperadas que lhe são apresentadas. Sandro vem de uma família de pintores de retratos da cidade de Ancona, no interior da Itália, e, devido ao contexto em que nasceu, desde a infância tem contato com o ofício, pois ajudava o pai a preparar as telas. Entretanto, seu interesse pela atividade deve-se à atração que sentia por uma das modelos que freqüentava sua casa, Catalina. Após breve paixão adolescente, ele foi obrigado a abandonar o romance em função de ameaças que recebia do amante de Catalina. Esse episódio determina a transformação de Sandro, que, inicialmente, não participa de forma consciente da arte desempenhada pelos homens da família: o ofício da pintura lhe fora apresentado na juventude, imposto, de certa forma, sem a preocupação com sua inclinação ou ausência de talento para fazer retratos.

A posterior saída de casa foi decidida pelo pai, Curzio Lanari, que resolveu enviá-lo a Paris para que se aperfeiçoasse na arte. Este primeiro deslocamento geográfico dá início às transformações psíquicas, culturais e identitárias que serão constantes na sua construção. Sandro parte levando consigo *Il libro dell'Arte*, manual de pintura de Cennino Cennini, e uma fotografia em que está ao lado do pai. Esses objetos possuem forte carga simbólica quanto à ligação de Sandro com suas origens; a fotografia representa o elo entre ele e Curzio. Na medida em que o retrato sofre danos pela ação do tempo, também os laços familiares fragilizam-se ao longo da narrativa. Confirma-se aqui que o nível psíquico também faz parte das explicações que esclarecem os conceitos centrais

envolvidos na construção identitária, já que Sandro reflete constantemente sobre as mudanças na sua relação com o pai. Trata-se “de uma dimensão que, juntamente com a simbólica e a social, é necessária para uma completa conceitualização da identidade”.⁷¹

Entregue às mãos de um tutor em decadência, o pintor René La Grange, é pelas ruas de Paris que Sandro conhece a fotografia como forma de arte em ascensão na época. Ao ver a foto de uma mulher encantadora em uma vitrine de Paris, ele fica hipnotizado pela imagem exposta e se sente observado: “O olhar vinha de uma vitrina. Não era uma pessoa. Era uma pessoa numa fotografia” (*PR*, p. 25). Tratava-se de uma foto da atriz Sara Bernhardt feita por Nadar⁷², fotógrafo de comprovada existência histórica, famoso e admirado na época. A fotografia que tanto fascina o protagonista ilustra a capa do romance. Nela, a atriz francesa, figura importante no teatro da época, aparece em vestes romanas, o que transporta Sandro a outro tempo e espaço. Vale resgatar o trecho em que o narrador descreve a imagem que tanto fascina Lanari: “Uma jovem. De qualquer ângulo trazia gravado o espírito da modelo, a verdadeira psicologia. Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com bordas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da Vitória de Samotrácia. Ao pé do retrato, um cartão: *L’Actrice Sarah Bernhardt. Photo de Nadar*” (*PR*, p. 25, com grifo no original).

O encontro com a arte da fotografia é motivo para o rompimento de Sandro com seu professor, momento em que aproxima os valores estéticos próprios das duas formas de arte. Para La Grange, a fotografia não era arte, por considerar impossível um processo químico substituir a emoção e a subjetividade expressas pela pintura. Sandro visita o atelier de Nadar, e se deixa fotografar pelo artista. O resultado o deixa inquieto, pois, em sintonia com La Grange, ele não se identifica com a imagem retratada: “Era de um alguém ignorado, um Outro” (*PR*,

⁷¹ WOODWARD, 2006, p. 15.

⁷² Gaspar Félix Tournachon (1820-1910), figura de grande importância em Paris no século XIX no campo das artes. Desenhista, jornalista e caricaturista, tornou-se celebridade por meio da fotografia. Por seu atelier passaram figuras importantes da época, a exemplo de Charles Baudelaire, Alexandre Dumas Filho, Victor Hugo e D. Pedro II.

p. 34). Em meio à busca e à errância que a personagem enfrenta no caminho traçado pelo pai, começam a vir à tona questões de cunho identitário: a fotografia simboliza a própria condição de Sandro, um indivíduo errante, fragmentado.

Para os analistas da modernidade, entre eles Zygmunt Bauman⁷³, a sociedade hoje é fluida, pois tudo escorre, inunda, transborda, vaza, os líquidos não são contidos. Essa extraordinária liquidez, que traz em seu fluxo a mobilidade, é metáfora para pensar as sociedades contemporâneas, nas quais o tempo já não estrutura o espaço; chega-se ao ponto em que já não há “para frente” ou “para trás”; o que conta é a habilidade de se mover e não ficar parado. Estas considerações, que podem ser aprofundadas em *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), *Modernidade Líquida* (2001) e *Identidade* (2005) de Bauman, relacionam-se ao significado da identidade nesse contexto de extrema mobilidade que caracteriza os tempos de disfuncionalidade e fragilização dos indivíduos.

Para Sandro Lanari, o deslocamento é uma alternativa aos conflitos que enfrenta. Nutrido pelo crescente ódio aos fotógrafos, personalizados na figura de Nadar, ele assume para si o ofício da pintura de quadros – mais por motivos de sobrevivência do que por se identificar com essa forma de arte – e decide emigrar para o Brasil num navio de cargas. As condições na embarcação são precárias:

Enferrujado e fedorento a óleo, ganhou o Atlântico sem dar garantias de chegar a algum porto. O compartimento de Sandro Lanari acomodava quinze homens que durante a noite arrotavam e soltavam gases fétidos pela má comida. Ele saía para pegar ar fresco e maravilhava-se com o Cruzeiro do Sul, que começava a ver no horizonte estrelado (PR, p. 48).

Esse cenário remete de imediato o leitor de Assis Brasil à travessia enfrentada por Gaspar de Fróes em *Um quarto de légua em quadro*:

⁷³ O sociólogo Zygmunt Bauman, que iniciou sua carreira na Universidade de Varsóvia, vive na Inglaterra há mais de trinta anos, é professor emérito em Leeds e na Polônia, onde nasceu. Leciona em diferentes universidades e seus livros estão traduzidos em diversas línguas. Ganhador do Prêmio Amalfi em 1989 pelo conjunto de sua obra, ele escreveu mais de quinze livros sobre a sociedade atual. Tem mais de dez obras publicadas no Brasil por Jorge Zahar Editor, todas elas de grande sucesso, dentre as quais, além dos títulos citados acima, destacam-se *Amor Líquido*, *Globalização: as consequências humanas* e *Vidas desperdiçadas*.

A vida dos que ficam no convés é terrível – com pouco espaço, quase nada mais podem fazer do que ficar sentados, conversando e alimentando sonhos para o Brasil. Não é preciso dizer que esta intimidade é fonte de disseminação de pragas, especialmente a do piolho, que já atacou todos nesta embarcação, desde o capitão até o último grumete. Eu próprio me vejo às voltas com o animalzinho.

[...] Os destinados ao porão certamente são mais privilegiados, pois dormem abrigados. O ar, porém, fica tão morno e abafado que às vezes até a respiração é difícil. É tal o cheiro de azedo que causa repugnância descer até lá. Na pressa, muitos não têm tempo de subir e acabam vomitando no chão e, quando há muita gente, não perdoam nem seus próprios companheiros de viagem.⁷⁴

Embora com diferentes portos de partida e contextos históricos distantes, fica claro o diálogo entre os dois romances. O movimento diaspórico empreendido por Lanari rumo ao Brasil representa, entretanto, muito mais do que mera travessia do Atlântico:

Lá abaixo, na metade inferior do planeta, ficava o Rio Grande do Sul, a selva que nunca teria escutado o nome de Nadar (*PR*, p. 48).

E ele, Sandro, era um artista que trazia nas costas a Europa e seus séculos de civilização (*PR*, p. 55).

A decisão de partir para o Brasil é representativa do confronto entre dois mundos: o primeiro, antigo, civilizado, berço das artes e da tecnologia, mas que não oferecia condições para o desenvolvimento do jovem artista; o outro, novo, selvagem, mostra-se repleto de páginas em branco e de expressões culturais que Sandro viria a descobrir. A experiência de dois mundos e o contato de duas culturas tão distintas favorecem um novo tipo de identidade, híbrida, mestiça, aberta ao diálogo com o Outro. Neste sentido, sua trajetória faz pensar no que diz Stuart Hall, para quem

em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é 'preenchida'

⁷⁴ ASSIS BRASIL, 1978, p. 16.

a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.⁷⁵

A segunda parte do romance inicia com a chegada de Sandro a Porto Alegre, onde ele se surpreende com a abundância de fotógrafos-retratistas italianos. Um objeto é inserido na trama com forte significação: Lanari compra, logo na chegada ao Rio Grande do Sul, um “chapéu panamá branco, redondo, de abas largas e moles, circundado por uma fita de tafetá azul cujas pontas caíam até o ombro” (*PR*, p. 51). A aquisição é representativa do seu primeiro contato com a América e das várias transformações identitárias a que Sandro se submeterá. Chevalier e Gheerbrant consideram que “o papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder, da soberania, quando se tratava, antigamente, de um tricórnio”. Para eles, o acessório

É, ainda, símbolo de **identificação**. [...] Mudar de chapéu é mudar de idéias, ter uma outra visão de mundo. ‘Usar o chapéu’ significa, em francês coloquial (*porter le chapeau*), assumir uma responsabilidade, mesmo por uma ação que não se tenha cometido.⁷⁶

O modelo de chapéu escolhido está relacionado à América e à latinidade. Mesmo assim, entende-se que a adoção do panamá refere-se à noção de superioridade da civilização européia com relação às Américas. A idéia é reforçada na passagem a seguir, quando Sandro mira-se no espelho e sorri: “Luís Napoleão, em seu tempo, alardeava extravagantes panamás em seus verões no Jardin du Luxembourg. Custavam uma fortuna, em Paris” (*PR*, p. 51).

Regina Zilberman diz, sobre a chegada de Lanari ao Brasil:

Tal como seus predecessores – cronistas, viajantes ou mesmo as personagens anteriores de Assis Brasil – Sandro Lanari é um estrangeiro que acredita na sua superioridade diante de um meio provinciano. Contudo, diferencia-se deles, porque, desde o começo da narrativa, sua posição está comprometida: ele pratica uma arte ultrapassada. Assim, a pose – atitude programada por ele, mas inviável – é substituída pela humilhação, que acompanha sua trajetória, sempre em fuga. O olhar estrangeiro não tem

⁷⁵ HALL, 2006, p. 39, com grifo no original.

⁷⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 232, com grifo no original.

condições de avaliar corretamente o novo espaço que lhe é apresentado.⁷⁷

A conscientização de Sandro com relação a sua arte aponta para a subversão dos valores tradicionais calcados na bipolaridade colônia *versus* metrópole. De um lado, acentua-se o estranhamento perante o Outro, e ao mesmo tempo a si próprio; de outro, o choque de alteridades permite à personagem uma abertura às experiências transculturadoras que serão responsáveis pelo futuro estabelecimento no Brasil e pela conciliação entre o artista e a arte da fotografia.

A presença de referenciais e valores eurocêntricos no olhar do estrangeiro instaurado na narrativa é pensada também por Nubia Hanciau:

A frase “Merde! Pois emigre!” (p. 47), de um bêbado no bar que Lanari freqüenta, não por acaso denominado “Barbare”, é decisiva e leva novamente a pensar em Rivas, para quem o sistema americano representa para a Europa o mito das origens, enquanto para o europeu a América representa a utopia do futuro. Neste momento do romance, o discurso literário de Assis Brasil transfere-se então de cartografia para refletir a respeito do que é viver, produzir cultura em província ultramarina, analisando, por intermédio de seu protagonista, as relações entre as duas civilizações, cujo estranhamento de uma à outra data dos primeiros encontros, num procedimento de intercâmbios, que ressalta a singularidade do próprio em confronto com a diversidade do alheio [...].⁷⁸

Este momento da narrativa é importante porque questiona mitos transmitidos pela historiografia tradicional para, após o estabelecimento do europeu no Rio Grande do Sul, desconstruí-los. O estranhamento perante o “alheio” e a necessidade – mesmo que inconsciente – de afirmação do “próprio” continuam presentes no romance por meio da relação entre conterrâneos. Quando Sandro inicia seu reconhecimento ao pintar o retrato do clérigo da catedral – seu primeiro trabalho importante –, ele reencontra o incômodo causado pela arte da fotografia na figura do fotógrafo-retratista Carducci, outro imigrante

⁷⁷ ZILBERMAN, acesso em: 6 nov. 2005.

⁷⁸ HANCIAU, 2006, p. 56.

italiano. Embora a relação entre eles não tenha sido harmoniosa de imediato, mais tarde Sandro visitaria o conterrâneo e até seria fotografado por ele.

A relação com Carducci tem papel fundamental nas transformações por que passa Lanari: inicialmente, ele repele o conterrâneo mais velho por ser fotógrafo, mas Carducci torna-se o responsável por apresentar a Sandro os conhecimentos da arte da fotografia. Além de úteis para a sua sobrevivência, as noções básicas que lhe foram ensinadas seriam reveladoras do novo ofício que viria a abraçar quando toma parte em uma guerra.

Pode-se pensar, em outro registro, que Lanari abre caminho, tanto no plano cognitivo quanto no plano prático, para a adequação ao mundo do Outro e a assimilação de seus hábitos. Em outras palavras,

face a uma identidade de referência concebida como perfeitamente homogênea e colocada como que devendo ficar imutável, a alteridade só pode ser pensada como uma diferença vinda de alhures, e que assume, por natureza, a forma de uma ameaça. Como se vê, assimilação e exclusão não passam, em definitivo, das duas faces de uma única e mesma resposta à demanda de reconhecimento do dessemelhante: “Tal como se apresenta, você não tem lugar entre nós”.⁷⁹

Se Lanari repele inicialmente Carducci, pois sua profissão o desqualifica aos seus olhos, será finalmente esse Outro que fundamentará sua assimilação; não só o estrangeiro Lanari tem tudo a ganhar ao se fundir de corpo e alma com esse Outro que o acolhe, mas além disso, o que ele precisa perder de si mesmo para se entregar nada contará.

O reconhecimento social de Sandro enquanto pintor lhe renderá o convite para retratar uma família. A solicitação de seus serviços vem acompanhada da oferta de hospedagem na casa de um advogado “amador das artes” (*PR*, p. 73). É quando conhece sua filha, Violeta, jovem que muito lhe impressiona. Aqui inscrevem-se os primeiros indícios de mudanças no jovem retratista:

⁷⁹ LANDOWSKI, 2002, p. 10.

Ficava ali para ouvir os transeuntes, adestrando o ouvido à língua brasileira, que ele achava tão melodiosa quanto a italiana. Em três semanas sabia o suficiente para que o entendessem. Falava tão errado quanto os passantes da calçada. Só mais tarde é que viria a expressar-se melhor, e até a escrever cartas (*PR*, p. 59).

As transformações identitárias são observadas também no plano lingüístico: a língua materna é levada na bagagem desde os primeiros anos de vida, e o contato com uma língua estrangeira permite a abertura de espaço mais amplo para o diálogo com a cultura do Outro. Se este contato ocorre em território estrangeiro, a assimilação dos elementos alheios acontece de forma ainda mais marcante. Lilian Nascimento considera que o imigrante

passa a ser portador de uma língua outra, impregnada dos vestígios que o denunciam como o falante de uma língua madrastra, diferenciada. Essa dupla relação com a língua caracteriza e marca, definitivamente, o lugar de enunciação desse indivíduo, cuja fala é pouco inteligível, ou, no mínimo, nebulosa para os da terra.⁸⁰

Neste sentido, não há como não se considerar a língua como integrante da bagagem levada pelo imigrante. Tal como os objetos que entram e saem de sua vida, conforme a situação, ela se adapta em todas as modalidades e acaba por influenciar sua identidade. O mosaico lingüístico que Lanari compõe em sua comunicação com novos mundos sofre, antes mesmo do contato com o português, influência do francês quando de sua passagem por Paris. O estranhamento vivido no âmbito da língua fica claro quando ele diz: “As pessoas falavam num francês cheio de conotações: – ‘Você sabe, aquilo... aquele matiz... ah, ah...’ – e um movimento do rosto completava a frase” (*PR*, p. 39).

Nessa cena, rica em significados, Sandro encontra-se em uma exposição de quadros que lhe causa estranheza. Ele não entende a forma de arte proposta e se sente mal no lugar, uma exposição de arte moderna, referência a um momento importante da história da arte. O confronto entre o artista e seu ofício ressurgiu novamente nesse momento, pela desestabilização dos conceitos do pintor quanto à arte da pintura, representada no encontro com o alheio por

⁸⁰ NASCIMENTO, 2006, p. 56.

meio da língua. Além de estar em contato com o novo, o que naturalmente lhe causaria estranheza, Lanari está cercado por franceses, ouve comentários em outro idioma, o que o coloca em uma posição marginal, migrante.

Sandro continua a pintar retratos – simultaneamente ao trabalho que fazia na família do advogado –, mas um em especial marca sua trajetória. Ao visitar o Provedor da Santa Casa para desempenhar a tarefa, seu cliente entra em colapso e morre. A partir daí, várias outras encomendas são canceladas e começa a pairar sobre ele o mito de que seria responsável pela morte de seus modelos. No curso da pintura do retrato familiar, Lanari envolve-se com Violeta, a filha de seu cliente – jovem atraente, de personalidade forte, que corresponde ao interesse do pintor. Durante sua estadia na casa da moça, os dois encontram-se à noite no quarto de Sandro, até que o pai de Violeta descobre o romance.

Com o apoio de um empregado, Sandro foge e encontra abrigo em Antônia, dona de uma casa de mulheres. Ela o aconselha a ir para Rio Pardo ficar um tempo na casa de sua irmã, momento fundamental na trajetória de Lanari, que parte para o interior do Rio Grande do Sul, menos por vontade própria do que pela necessidade de fuga que lhe é imposta. Surge outro deslocamento, um inevitável exílio. Na terceira parte do romance, Sandro chega a Rio Pardo e se instala no bordel de dona Moça. Após três meses de tristeza, o pintor recomeça a fazer retratos, além de iniciar um caso amoroso com uma cortesã uruguaia, Lídia. Novamente o panamá, acessório já incorporado à vestimenta, assume forte representação nas transformações dos seus “eus”: “Nos domingos ele punha o panamá, que já se amolgava” (*PR*, p. 104). Durante o caso com Lídia, o chapéu acompanhava seus passeios e já se encontrava deformado, a exemplo da personalidade inicial de Sandro.

Em Rio Pardo, é chamado para pintar o retrato de um morto em uma estância. Ao cabo desta experiência, seu trabalho passa a ser requisitado em outras propriedades e Sandro consegue dinheiro para sobreviver, ao percorrer o pampa em uma charrete, acompanhado de um índio guarani que contrata.

As diferentes culturas encontradas no pampa provocam mais transformações no imigrante: “O panamá tornava-se ruço, e suas roupas se transformavam; em dois meses ele poderia, ao longe, ser confundido com um gaúcho” (*PR*, p. 116). O chapéu simboliza, mais uma vez, sua assimilação ao grupo e a fragmentação de sua identidade, ao mesmo tempo em que Lanari começa a se integrar ao contexto, embora alheio às questões econômicas e políticas do lugar: “Nas conversas com os proprietários, Sandro tomava mate, comia galletas argentinas, inteirava-se dos preços do gado. Nunca entenderia desses negócios” (*Idem*).

É quando Sandro toma parte na Revolução Federalista⁸¹, mesmo sem saber muito bem do que tratava a revolução. Essa alienação quanto ao contexto político da época vai ao encontro da perspectiva adotada na narrativa, a de focalizar o sujeito em detrimento do fato histórico em si. Ele e o índio são levados por guerrilheiros da tropa legalista⁸² até o major, que entrega ao pintor um conjunto de equipamentos fotográficos. Sandro aprende sozinho a lidar com o material e passa a acompanhar a “Quinta Unidade Legalista” (*PR*, p. 125), para fotografar oficiais e soldados. Momento crucial na constituição do seu novo “eu”, a participação no movimento terá fortes implicações em sua vida, o chapéu panamá ainda carregado de simbologia:

Deram-lhe um fardamento pela metade, um poncho e o posto de capitão honorário. Como passasse a usar o chapelão militar, largou o panamá sobre uma pedra. Dois cães o disputaram numa briga colossal. Rolavam pelo chão e levantavam poeira. O panamá ficou em frangalhos (*PR*, p. 126).

⁸¹ Conflito ocorrido entre 1893 e 1895 no sul do Brasil. Nele, os legalistas (conhecidos como castilhistas ou pica-paus), seguidores de Júlio de Castilhos, enfrentaram os federalistas (maragatos), contrários ao governo e que reivindicavam uma nova constituição e um plebiscito para decidir uma nova forma de governo. A prática da degola dos prisioneiros era comum, tendo sido o conflito mais cruel já registrado pela história.

⁸² Não são feitas referências explícitas aos episódios históricos; eles se encontram diluídos ao longo do texto de modo a contribuir para o enredo, sem receber o foco principal da narração. Sabe-se, entretanto, que a tropa que captura Sandro é composta por legalistas, por meio da seguinte passagem: “Acordou com vozes em volta. Eram homens fardados, cujas botas subiam até os joelhos. Traziam **lenços brancos** ao pescoço” (*PR*, p. 122, sem grifo no original). A postura alheia do protagonista quanto ao movimento pode ser observada em: “Para ele, a revolução era um embate de lenços brancos contra vermelhos” (*PR*, p. 126).

Enquanto símbolo de identificação, o chapéu, nos termos de Chevalier e Gheerbrant, representa agora uma clara mudança de perspectiva na constituição de Sandro. O panamá, antes adquirido para reforçar a superioridade do elemento europeu civilizado sobre o americano selvagem, agora se desfaz, e em seu lugar entra o “chapelão militar”. Sendo a identificação uma condição transitória, esses momentos configuram uma fase de transição no processo transcultural de Sandro. O fardamento que recebe não é completo, encontra-se “pela metade”; o poncho, elemento cultural próprio do Sul, compõe uma vestimenta híbrida que passa a caracterizá-lo.

No conflito, Lanari tem contato com Adão Latorre, responsável pela degola dos inimigos capturados. Este encontro é crucial: Sandro registra a imagem de um homem no exato instante em que está sendo degolado – a “Foto do Destino” (*PR*, p. 137) –, registro da cena que passa a acompanhá-lo até o fim da vida. Esta representação imagética é motivo de singular importância no romance. A fotografia de Lanari em sua experiência na guerra, além de marcar sua vida, leva a pensar no poder da imagem. Ricardo Chaves, fotógrafo do jornal *Zero Hora*, considera que algumas fotos recebem especial atenção em razão da força que têm ao simbolizar momentos históricos únicos. Embora enquanto elemento jornalístico a fotografia sirva mais freqüentemente para ilustrar ou comprovar uma reportagem, o editor de fotografia de *ZH* considera que, conforme a circunstância em que é tirada, ela se transforma em inusitado objeto de interesse, conferindo à imagem um alcance histórico maior do que o próprio fato em si:

Não é nada incomum fotos famosas, premiadas, consagradas como síntese de uma época ou de um evento serem cercadas, às vezes tempos depois, de cerrada polêmica. E aí todo esforço é desprendido para saber exatamente como tudo se passou. É fácil de entender se levamos em conta que toda foto é um fato. Quando um dedo indicador pressiona o botão e dispara o obturador isso é, também, um acontecimento. O ato de fotografar visto por esse lado implica a compreensão de que “essa história” também é protagonizada por alguém, como “aquelas outras” que se desenrolam diante das câmeras. Além do fotógrafo [...], uma foto, como qualquer episódio, tem um destino. Se esse for o esquecimento, ninguém nunca se preocupará com a história que precedeu o clique. E muito menos com o

que aconteceu depois. Caso contrário, o que houve antes, durante e depois adquire vital importância.⁸³

Melhor situado para avaliar, o editor de fotografia do jornal gaúcho facilita com sua análise a tarefa do leitor do romance de Assis e faz ressaltar a importância e o significado da foto da degola na trajetória de Sandro. A crueldade e a violência da guerra registradas na imagem deixam indubitavelmente marcas profundas em sua vida; no entanto, mais importantes são as implicações dessa fotografia na relação entre a personagem e seu ofício. A “Foto do Destino” é símbolo do processo a que se refere Chaves: o registro fotográfico é protagonizado por alguém, e é sobre esse alguém que se debruçam as atenções em *O pintor de retratos*.

Eis uma importante característica da produção de Assis Brasil: repensar a história sob o viés do vencido ou do sujeito que dela participa. Mais relevante que o fato histórico em si, o indivíduo é o responsável por pequenas situações que compõem o relato sintetizado no discurso historiográfico oficial. Essa perspectiva evidencia uma característica da contemporaneidade apontada por Yves Boisvert: a necessidade de se pensar as “pequenas narrativas” enquanto verdades mais condizentes com a fragmentação do indivíduo e com a transitoriedade de suas identidades. É notadamente devido a esta abordagem que a obra de Assis Brasil adquire alcance e importância fundamentais na literatura brasileira contemporânea.

Após a Revolução, Sandro volta a Rio Pardo e lá permanece por um ano, tempo em que se dedica à arte da fotografia. Ao retornar a Porto Alegre, reencontra Violeta, mais velha, morando com uma tia, e em luto pela morte dos pais. O ex-pintor casa-se com ela, tem quatro filhas e se estabelece como fotógrafo em um estúdio em frente ao de Carducci, de quem se torna amigo e, posteriormente, sócio.

A instalação profissional em Porto Alegre na maturidade remete ao caráter híbrido da identidade de Sandro. Ele retocava as fotografias pintando

⁸³ CHAVES, acesso em: 3 fev. 2007.

detalhes em aquarela, o que representa um híbrido entre a pintura de retratos que fazia na juventude e a fotografia que conhece na guerra e assume por profissão. Em seu cartão de visita – elemento de identificação que atribui ao sujeito características profissionais em representação de sua identidade – imprimiu “Sandro Lanari – retratista”. O termo “retratista” tem duplo sentido, remete tanto à pintura quanto à fotografia – evidência da hibridação na atividade profissional que passa a desempenhar.

Nos capítulos finais de *O pintor de retratos*, o fotógrafo Sandro Lanari é chamado de volta a Ancona, sua cidade natal, em decorrência da morte do pai. É quando ele decide que a ida à Europa teria outro motivo: a reconciliação com seu passado. Vai a Paris, visita o atelier de Nadar e se deixa fotografar novamente, mas o resultado desse encontro é para ele um insulto: Nadar chama-o de tolo, e não dá a importância esperada quando Sandro lhe mostra a foto da degola. Lanari percebe então que Nadar não passara de um arrogante, e, no caminho para a Itália rasga a foto feita pelo Mestre. A destruição da fotografia é reveladora de uma superação: livre da sombra de Nadar, Sandro confirma para si a importância de sua “Foto do Destino”.

Essa viagem ao passado mostra-se libertadora. Lanari não é o mesmo que visitara Nadar na juventude, as experiências vividas remoldaram sua identidade, e aqueles “descaminhos futuros” a que se refere o narrador logo no início da narrativa proporcionaram ao fotógrafo uma viagem em busca de si mesmo. A esse respeito cabe lembrar Octavio Ianni, quando afirma:

À medida que viaja, o viajante se desenraíza, solta, liberta. [...] tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.⁸⁴

Quando os pedaços da foto de Lanari feita por Nadar são espalhados, desvela-se a fragmentação da identidade do imigrante, reconfigurada constantemente ao longo de sua trajetória. A destruição da imagem é representativa, ainda, da tomada de consciência da transitoriedade das

⁸⁴ IANNI, 2003, p. 31.

identidades; a busca verificada ao longo da vida da personagem tem finalidade em si mesma, posto que a identidade é temporária e móvel, sujeita a influências psíquicas e culturais as mais diversas.

2.3 Um Historiador frente à reescritura de sua própria história

Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história.

Vitor Ramil, *A estética do frio*

O pampa é único e perpétuo, e a memória é múltipla e frágil.

A margem imóvel do rio, p. 72.

Para dar continuidade à proposta de análise aqui empreendida, sob o viés da constituição identitária de sujeitos ficcionais integrantes da obra de Luiz Antonio de Assis Brasil, segue a leitura de *A margem imóvel do rio*, romance lançado dois anos após *O pintor de retratos*. Seu estilo breve e conciso contém traços que indicam uma fase de maturidade na carreira do escritor. São várias as aproximações possíveis entre as duas obras; em nota no final do romance o próprio autor afirma que elas formam um díptico a que dá o nome de *Visitantes ao Sul* (MI, p. 171).

No enredo o foco recai sobre um historiador que recebe, no Rio de Janeiro, capital do Império no século XIX, a missão de procurar no Rio Grande do Sul um estancieiro chamado Francisco da Silva, a quem teria sido prometido um

título de nobreza quando de uma visita da Família Imperial ao lugar, vinte e um anos antes. Ao deixar o Rio de Janeiro rumo ao sul do Brasil, o Historiador enfrenta uma jornada que o faz reinterpretar seu passado e rever sua vida, por meio da decodificação de seu próprio discurso, registrado em cadernos de notas. Com isso, impõe-se ao cronista a necessidade de repensar a própria história enquanto ciência, no sentido de fragilizar as fronteiras entre o discurso do qual se utiliza e o caráter ficcional e parcial do texto resultante da pesquisa histórica que fizera.

A epígrafe que introduz *A margem imóvel do rio* antecipa um dos principais temas abordados: “O silêncio, mesmo ao meio-dia, mesmo no momento da maior lassidão do estio, o silêncio zumbe sobre as margens imóveis dos rios” (*MI*, p. 7). O pensamento de Horácio presente na citação atribui ao silêncio um significado peculiar: não mais relacionado à ausência nem à tranqüilidade, faz-se presente e vivo até em momentos em que não pode ser percebido. Aliada a essa idéia está a doença de que sofre o Historiador (*Tinnitus Aurium*⁸⁵), que lhe impõe a presença constante de um zumbido nos ouvidos e obstrui sua percepção do silêncio.

Este silêncio – na verdade, sua ausência – é representativo de uma idéia maior que permeia o romance: a questão das omissões na construção discursiva da história. Ao tentar preencher as lacunas deixadas em seus diários do passado, o cronista dá-se conta do alcance da manipulação discursiva do historiador e de suas implicações na reconstrução do passado. Esta situação externa está relacionada, inevitavelmente, à condição interna do herói, aos

⁸⁵ *Tinnitus Aurium* é o termo técnico para o zumbido no ouvido que acompanha a personagem. O barulho pode ser intermitente ou contínuo e apresentar variações de tom e intensidade, tendo sido experimentado pela maioria das pessoas ocasionalmente. É uma condição séria e insuportável para aqueles que sofrem do problema constantemente, durante longos períodos de tempo; e pode ser causado por diversos fatores: exposição a muito barulho, obstruções no ouvido, infecções, otosclerose (crescimento anormal do osso do ouvido), lesões na cabeça, ou disfunções no coração e artérias. Uma das abordagens médicas indica que se mascare o ruído para torná-lo mais tolerável, com o constante contato com música para disfarçar o barulho. Adaptado de artigo disponível em *Health Library*, <<http://healthlibrary.epnet.com/GetContent.aspx?token=e0498803-7f62-4563-8d47-5fe33da65dd4&chunkid=21839>>. Acesso em: 29 jan. 2007. É importante salientar que a doença representa mais do que um simples infortúnio – do qual, curiosamente, Luiz Antonio de Assis Brasil também sofre. Relacionados diretamente ao significado atribuído ao silêncio na epígrafe do romance, os zumbidos que atormentam o Historiador marcam sua trajetória, sendo mencionados pelo narrador na maior parte dos episódios.

silêncios e ruídos simbólicos presentes na construção de sua vida, sobretudo no nível do pensamento (sua relação consigo mesmo, com seu ofício e com o mundo). Quando percebe a falibilidade de sua memória, ele se abre para reencontrar o passado à luz de outro pensamento – o do presente. Essa abertura terá um poder transformador, e pode-se dizer transculturador, em sua própria identidade.

Um exemplo da relação do historiador com o ruído e seu desejo por silêncio verifica-se quando Cecília, governanta na casa do cronista, prepara as malas para que ele parta ao Sul:

– Um momento. – Ele levantou o indicador. – Feche os olhos. Está escutando?

– O quê?

Ele sussurrou:

– Ouça.

Cecília atentou.

– Não ouço nada.

– É uma flauta. – Ele a descobria ressoando, entremeada à cacofonia de seus ruídos. – Há músicas que só eu escuto. Eu preciso delas para esquecer dos meus ouvidos. Desde a morte de minha esposa não sei o que é o silêncio (*MI*, p. 42-43).

O romancista atribui grande importância aos ruídos que atormentam o Historiador e lhe impedem que experimente o silêncio. Este silêncio, na análise de Chevalier e Gheerbrant, tem um poder revelador, diferentemente do mutismo:

O silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui. Segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta.⁸⁶

Prenunciador e transitório, ao mesmo tempo revelador, o silêncio aponta para os acontecimentos que marcarão a trajetória do Historiador e as

⁸⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 834.

implicações na busca identitária que enfrentará. A primeira apresentação do herói acontece no primeiro capítulo, quando o mordomo do Imperador pergunta ao cronista a respeito do estancieiro gaúcho:

Esse homem, com sua acusadora magreza, com sua pele de aparência vegetal, com seus cabelos brancos e secos sempre precisando de pente, tinha o olhar abstrato, posto no chão. Pela maneira como unia as sobrancelhas, deveria estar pensando: “Aqui precisa um novo tapete”. Mas não. Estava atento a seu mal. Um zunir que lhe atormentava os ouvidos, um chiado de mil cigarras. Um concerto obtuso de grilos alucinados que ocupava seus dias (*MI*, p. 14).

É estreita a relação entre o Historiador e sua doença. Relacionados à impossibilidade do silêncio necessário a qualquer revelação, os sintomas do problema são comparados a dois insetos que incessantemente atormentam sua mente. O primeiro, a cigarra, é símbolo da alternância entre luz e obscuridade, “imagem da negligência e da imprevidência”⁸⁷. Na perspectiva positivista da ciência na época da diegese, em que conhecimento é sinônimo de luz, a utilização da imagem do inseto na descrição do Historiador significa sua fragmentação e a conseqüente crise com seu ofício. A imagem dos grilos em seu “concerto obtuso” remete à idéia de metamorfose, por ser o grilo um inseto que deposita ovos na terra, vive sob a forma de larva para depois transformar-se em imago. “Era para os chineses o triplo símbolo da vida, da morte e da ressurreição”⁸⁸, o que leva a pensar nas metamorfoses que acontecerão na personalidade do Historiador, que se define a partir de sua doença: se as cigarras estão relacionadas à fragmentação do seu pensamento – o que se refletirá na ciência que produz –, os grilos indicam a transitoriedade desta condição, e a possibilidade de transformação, confirmada ao longo da missão.

A estrutura da narrativa de *A margem imóvel do rio* é relativamente simples, introduzida por “Um prólogo” (*MI*, p. 9) e encerrada por “Um epílogo” (*MI*, p. 164). Há que se pensar, com relação a esses textos que abrem e fecham o romance, no efeito de seus títulos para a compreensão de sua riqueza temática. Assim como a personagem protagonista, sempre referida pelo vocábulo

⁸⁷ Op. cit., p. 240.

⁸⁸ Op. cit., p. 478.

Historiador, os títulos do epílogo e do prólogo apontam para uma não-especificidade que vai ao encontro da revisão dos valores basilares da historiografia tradicional. O fato de não serem nomeadas as subdivisões do romance, juntamente com a ausência de atribuição de um nome próprio à personagem principal, estão relacionados à utópica neutralidade almejada no discurso da história no século XIX, ao distanciamento esperado entre o cientista e o relato resultante de sua observação. Este aspecto formal pode ser entendido como uma referência à perspectiva totalizante e objetiva do pensamento histórico da época da diegese, o que evidencia a astúcia do romancista em observar cautelosamente e ironizar a representação discursiva do passado e os valores que permeavam a visão que se tinha da história. No âmbito dos estudos da contemporaneidade, essa postura é reavaliada sob o viés da necessidade da tomada de consciência da multiplicidade das verdades, aspecto de não pode prescindir o discurso histórico.

A margem imóvel do rio mostra-se afinado com essas idéias, por focar um cronista do Império cujo nome nunca é mencionado: o fato de o vocábulo ser grafado com inicial maiúscula não se deve apenas ao *status* de nome próprio. Mais do que isso, refere-se à noção de que a verdade histórica deveria ser única e inquestionável, concepção criticada por Yves Boisvert na contemporaneidade. Ele defende a existência de **verdades**, no plural, que compõem histórias, também no plural e em inicial minúscula, para eliminar a visão totalizadora e legitimadora de um passado que não existe senão a partir do olhar do historiador. A estratégia empregada na obra é igualmente representativa da importância da atividade profissional na constituição da personagem – a exemplo do protagonista de *O pintor de retratos*, que tem crises identitárias relacionadas ao ofício que desempenha, e do Maestro Mendanha, que tentará em *Música perdida* atribuir sentido a sua existência por meio de sua arte.

Sandra Pesavento integra a corrente de estudiosos do olhar histórico, na obra *História & história cultural*. Com relação ao papel do historiador contemporâneo, ela considera que ele

sabe que a sua narrativa pode relatar o que ocorreu um dia, mas que esse mesmo fato pode ser objeto de **múltiplas versões**. A rigor, ele deve ter em mente que a verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita da História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma verdade única ou absoluta. O mais certo seria afirmar que a História estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas. [...] Tudo o que foi um dia poderá vir a ser contado de **outra** forma, cabendo ao historiador elaborar **uma** versão plausível, verossímil, de como foi.⁸⁹

Uma das ambições do Historiador de *A margem imóvel do rio* era redigir a sua “História do Império por um Contemporâneo dos Fatos”. No caderno 17 de sua inacabada obra, ele buscava o registro da “Visita de Suas Majestades Imperiais o Sr. D. Pedro II e sua Augusta Esposa, A Sr.^a D. Teresa Cristina à Província de São Pedro do Rio Grande do Sul” (*MI*, p. 18). Ao ler o caderno, vem-lhe à mente a lembrança do falecimento da esposa, fato ocorrido durante a viagem; no retorno, cinco dias depois dessa morte, o Historiador passa a ouvir os zumbidos. O contato com o caderno de notas é motivo para que o narrador aluda, pela primeira vez, à atmosfera do Rio Grande do Sul:

Ao segurar o caderno ele sentia de novo o frio sulino. Nas casas de estância que os acolhiam, a friagem, encarcerada entre as grossas paredes, era ainda mais pavorosa. Não havia lareiras. Ele não sentia as pontas dos dedos. À noite, os pés congelavam, mesmo sob várias mantas de lã (*MI*, p. 19).

Esse “frio sulino” é elemento freqüente na ficção de Assis Brasil; o clima gaúcho recebe atenção especial tanto na delimitação do espaço principal quanto na constituição das personagens: o contato com as baixas temperaturas nunca passa despercebido e, simbolicamente, adquire implicações contundentes no processo de busca identitária dos visitantes que protagonizam as obras em estudo. Não apenas um espaço geográfico, o sul é referência para o resto do país, território simbólico em que coabitam os sofrimentos e as esperanças dos gaúchos. Deve ser visto como discurso cultural; a experiência do excessivo frio e do rigoroso inverno é símbolo da provação – panorama ideal para a melancolia

⁸⁹ PESAVENTO, 2003, p. 51, sem grifo no original.

que leva às memórias do Historiador, que a elas associa a morte de sua mulher.

As anotações da viagem ao Rio Grande do Sul vinte e um anos antes são o elo que liga o cronista a seu passado. Nesse sentido, o estranhamento com relação ao lugar revisitado é de certa forma amenizado pela leitura de seus registros. O primeiro deles tem singular importância por aguçá-lo a lembrança da esposa e a saudade que sente:

Era uma imponente mulher, em especial naquele retrato, em que ela estava de pé. Ela assim o quisera, de corpo inteiro, para evidenciar o vestido de musselina branca e seu forro, também branco, de tafetá chamalotado. “Pareço uma estátua”, ela dissera. Ele concordara, falando aquilo que devemos falar nesses casos, “o retrato não lhe fez justiça”. Mas o fotógrafo, sim, captara a tirania do olhar e a rigidez da pose soberana. Poderia conceber tudo, menos que ela viesse a morrer antes dele (*MI*, p. 26).⁹⁰

No capítulo seguinte, surge em cena a mulher que viria a substituir a falecida esposa do Historiador. A então governanta, Cecília, nascera em Évora, Portugal, e viera para o Brasil ainda jovem, “no mesmo navio que conduzia para cá D. Pedro II” (*MI*, p. 29). A discussão a respeito da impressão do estrangeiro europeu ao chegar às Américas é retomada:

A primeira coisa no Brasil a chamar a atenção de Cecília foi a selva. Em Portugal a natureza fora domada havia séculos. Aqui, a selva, plena de vapores, crescia por tudo, recobrando as montanhas do Rio de Janeiro e entranhando-se no caráter das pessoas. A selva possuía algo de misterioso, como um coração (*MI*, p. 29).

As representações do imaginário da “selva” brasileira são motivo recorrente na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. No trecho acima, o narrador estabelece relação entre a selvageria do ambiente e o “caráter das pessoas”, cujo processo de contraposição entre a civilização européia e a selvageria do novo mundo é similar em *O pintor de retratos*, quando da chegada de Sandro a Porto

⁹⁰ Cabe lembrar que em *O pintor de retratos* Sandro Lanari também não se reconhece na foto feita por Nadar, o que leva a pensar na rivalidade entre artistas da pintura e da fotografia, cada lado com suas convicções de que esta ou aquela forma de arte teria melhores condições de capturar a alma dos modelos.

Alegre, e também em *Música perdida*, quando o talento do brasileiro Maestro Mendanha é estranhado por um grupo de visitantes europeus.

A presença de Cecília na casa do Historiador proporciona-lhe uma intensa atenção doméstica, cuidados práticos, cotidianos, que na verdade ocultam um sentimento bem maior por parte dela, que, com o tempo, passa a lhe “dedicar um amor carnal que a deixava aturdida de cobiça” (*MI*, p. 30).

Ao encontrar referência a um Francisco da Silva em suas anotações, o Historiador toma consciência da real possibilidade de sua existência, que até então não levava muito a sério. Aqui, pela primeira vez, a personagem depara-se com a fragilidade de sua identidade, suscetível à influência de fatores externos: “Bruscamente, tudo ficou estranho. Ele não sabia mais quem era. Olhava para os lados, para as paredes caiadas de ocre, para o pátio interno. As paredes inclinavam-se por cima dele, e a escada perdia a sustentação de suas colunas” (*MI*, p. 36-37). É como se o Historiador saísse de seu corpo e experimentasse a sensação estranha de não-reconhecimento de si mesmo. Isto logo passa, quando ele se reconhece cronista da Casa Imperial. Apesar de o lapso ter sido rápido, tem singular importância por representar o momento de abertura ao inesperado, que o leva a aceitar a missão de ir ao Sul em busca do estancieiro. Durante os preparativos, convida Cecília para acompanhá-lo na viagem e declara seu amor por ela, mas tarde demais: Cecília morre logo em seguida de febre amarela.

A viagem que enfrentará o cronista representa uma volta ao passado com curiosas coincidências: ele utiliza o mesmo barco que o levava ao Sul vinte e um anos antes, o *Maranhão*, e ocupa o mesmo aposento. Ao chegar na embarcação conhece o russo Anton Antonóvich Tarabukin, homem que o acompanhará em outros momentos e terá importante significação. Na descrição da personagem, o narrador destaca o anel de diamante que o russo portava e as obturações em ouro que tinha nos dentes, indícios do motivo de sua viagem ao Sul: a busca constante por riqueza.

O primeiro contato do Historiador com Anton Antonóvich traz ao texto a questão do choque entre culturas que dá início à transculturação observada na trajetória do cronista: “Mantinha diálogos absurdos com Anton Antonóvich. Dava um acento interrogativo em frases absurdas, ao que o russo respondia alguma coisa em seu idioma. Era uma espécie de jogo de dominós com palavras” (MI, p. 59). Além da barreira lingüística, esse encontro leva à questão das alteridades de que fala Janet Paterson, pois aqui o Historiador, embora também estranho no Sul, faz parte de um grupo de referência composto por brasileiros; e o russo é o Outro, figura que suscita estranhamento, sobretudo no âmbito da língua e dos costumes.

Por outro lado, o Historiador passa a ser o Outro com relação ao grupo de referência cultural do Sul. Mesmo que a língua falada seja comum a todos os brasileiros, ele considera estranho o modo de falar das pessoas com que tem contato no pampa: “No Sul do Brasil as palavras têm a sílaba tônica escandida como o estalar de um chicote. Escuta-se a palavra pela metade, e o hábito de ouvir completa o resto” (MI, p. 80). Processo análogo ocorre em *O pintor de retratos*, quando o estrangeiro Sandro Lanari chega ao Brasil e tenta acostumar-se com os falares locais.

O clima frio do sul contribui, em *A margem imóvel do rio*, para o posicionamento do Historiador na condição de Outro, pois as baixas temperaturas experimentadas ao longo da viagem dão início a uma transformação cultural, observada no plano do vestuário, mas que também aponta, simbolicamente, para uma frieza comportamental:

Ao descerem os paralelos geográficos rumo ao Sul, mais o tempo esfriava. Em frente à foz do Mampituba foi preciso tirar da mala a casaca de lã. Era um frio não completamente meteorológico, mas algo mais amargo, como um desamparo e um afastamento (MI, p. 59).

O deslocamento adquire representatividade maior quando o clima passa a integrar a narração da viagem. O Historiador sente-se fora de lugar e tenta situar-se no passado a partir de seus cadernos da viagem anterior. O tema do deslocamento psicológico evidencia mais uma vez um estranhamento perante

os valores históricos tradicionais, já que o protagonista é um historiador. Referente a esta questão, associada à dificuldade de adequação do sujeito ao momento histórico atual, Pierre Ouellet diz:

Nous vivons en exil de l'Histoire, dont on nous dit qu'elle est finie. Une autre forme de temps humain se dessine, dans laquelle l'idée d'homme n'arrive plus à nous mettre à l'abri. Exil de l'être, exil du sens, il semble que la condition de déplacé soit plus qu'une simple métaphore pour parler de notre absence au temps et à l'espace, de notre difficulté d'habiter pleinement notre lieu et notre époque, d'y séjourner et d'y demeurer autrement qu'en étranger, sans plus d'appartenance à une histoire et à un territoire dont on se sent expulsé...⁹¹

As idéias do pesquisador canadense inserem o deslocamento em uma perspectiva que vai além das barreiras temporais ao referir o estranhamento perante a própria história, em momentos nos quais o sujeito não sabe mais a que território ou época pertence – dúvidas que permeiam a constituição da personagem Historiador, relevantes nas atuais práticas literárias e culturais e que vêm eclodir novos processos de identificação suscitados pela migração e pelo trânsito de pessoas e idéias.

O primeiro porto encontrado pelo Historiador no sul é Rio Grande, onde inicia sua busca por Francisco da Silva e fica sabendo da existência de um certo “morador de Rio Grande, português e meio manco, dono de um entreposto de secos e molhados. Vendia tecidos, aviamentos para modistas, anchovas salgadas em barricas, vinho do porto e queijo” (*MI*, p. 60-61). Por se tratar de um mero vendedor de anchovas, é descartada a possibilidade de ser esse o estancieiro procurado.

⁹¹ “Vivemos em exílio da História, a qual nos dizem que está terminada. Uma outra forma de tempo humano se desenha, na qual a idéia de homem não consegue mais nos proteger. Exílio do ser, exílio do sentido, parece que a condição de deslocado é mais do que mera metáfora para falar de nossa ausência no tempo e no espaço, de nossa dificuldade em ocupar plenamente nosso lugar e nossa época, de lá permanecer e residir de outra forma do que estrangeiros, sem mais pertencer a uma história e a um território de onde nos sentimos expulsos...” (OUELLET, 2005, p. 10). O ensaísta estuda em *L'esprit migrateur* a construção identitária em contextos interculturais sob a perspectiva da migração, não somente no âmbito geográfico, mas também uma migração ontológica e simbólica, e as decorrentes representações na literatura contemporânea no Quebec.

Passado e presente confrontam-se na chegada a Porto Alegre: “A Capital, afora sua ‘encantadora posição sobranceira ao Guaíba’, como ele descrevera no caderno, não oferecia nada que chamasse especial atenção” (*MI*, p. 61). A oposição entre as impressões que tivera na primeira viagem e aquelas sentidas nessa nova experiência descortina a possibilidade de renovação de expectativas quanto às situações novas que enfrentará. Após alguns primeiros contatos, o Historiador parte para a região de Pelotas em busca de uma das duas serras em que poderia encontrar Francisco da Silva. A viagem de vapor é motivo para outra referência ao clima do Sul: mais uma vez o frio no outono integra a descrição da região, onde tudo “pertence a outra era: mesmo os animais são ilustrações de uma paisagem pintada por um artista já morto” (*MI*, p. 68). Ao desembarcar em Pedras Altas, o Historiador inteira-se da existência de dois primos com o nome Francisco da Silva; logicamente decide procurar o mais velho. Na primeira estância visitada, um retrato do imperador compõe a cena:

Era o único quadro da sala, mas pela imponência valia por todos os que faltavam. Aquilo em nada ajudava a memória, pois toda casa brasileira possuía um retrato do Monarca, variando o tamanho e a técnica segundo a riqueza: óleo, desenho, litogravura e, em épocas mais recentes, fotografia; apresentavam-se como grandes retratos, meios-bustos e até miniaturas (*MI*, p. 74).⁹²

Apesar de ter sido hospedado no mesmo aposento de vinte e um anos antes, o Historiador não lembra em detalhes a estadia na casa. O Francisco da Silva que encontra tem noventa e nove anos; sua senilidade torna mais difícil a acuidade da investigação, pois as informações que fornece não correspondem às dadas por sua família. O cronista é convidado para o aniversário de cem anos do estancieiro, mas decide seguir o curso de sua missão pelo pampa. Nesse momento, já sente as transformações da viagem, ao confrontar-se com sua imagem do passado: “Fingia registrar tudo, mas estava mais admirado ao escutá-los dizer ‘o senhor doutor fez isso, o senhor doutor fez aquilo’. Era como se fosse outra pessoa, um ator representando ações num tempo remoto” (*MI*, p. 83).

⁹² A importância da imagem nas narrativas de Assis Brasil e a representação artística, uma constante nos espaços domiciliares da época, já fora observada na valorização da arte em *O pintor de retratos*.

Apesar da incerteza quanto ao centenário estancieiro ser o Francisco da Silva que procurava, o Historiador tem, na partida, um instante de recuperação de memória que lhe faz lembrar em detalhes de quando ali estivera, vinte e um anos antes. O broche de ouro da estancieira, em formato de serpente, ajuda-o a reencontrar as lembranças: “Tudo lhe haviam dito, mas só o pormenor do broche deu vida e figura a tudo aquilo” (*MI*, p. 84). Ao estabelecer relação entre o broche e o passado, esse pequeno objeto opera um momento de revelação: a serpente, em sua significação simbólica, embora elemento concreto contém seu lado obscuro, invisível:

A serpente visível é uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material. No mundo diurno, ela surge como um fantasma palpável, mas que escorrega por entre os dedos, da mesma forma como desliza através do tempo contável, do espaço mensurável e das regras do razoável para refugiar-se no mundo de baixo, de onde vem e onde a imaginamos intemporal, permanente e imóvel na sua completude.⁹³

Inscrita no broche, a serpente representa na narrativa o papel de fio condutor, vivo, que leva o Historiador até o passado pela memória; mas, ao mesmo tempo, mantém a incerteza das informações que ele procura, deixando em aberto as verdades, tão escorregadias quanto o próprio vertebrado.

Elemento comum aos romances *O pintor de retratos* e *A margem imóvel do rio* é a inclusão de personagens que, secundários ao primeiro olhar, passam a ser fundamentais na representação da cultura alheia que os visitantes encontram no Rio Grande do Sul. No primeiro romance, um índio acompanha Lanari em suas incursões pelo interior do estado na missão de pintar retratos nas estâncias, ensinando-lhe a extrair tons da natureza para pigmentar as tintas. Em *A margem imóvel do rio*, o Historiador é conduzido pelo pampa por Isidoro:

Não apenas conduzia a charrete, mas também conhecia o tempo e o alertava para os perigos do pampa. [...] Aquele cocheiro também colhia frutas, e foi para o mato, de onde voltou carregado de bananas temporãs. Sentaram-se para comê-las. Isidoro improvisou uma fogueira, preparou seu mate e o tomou sozinho, olhando desconfiado para o

⁹³ CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 815.

Historiador, que se recusava a bebê-lo. Aquela infusão verde e quente, queimando o esôfago, não podia agir bem no organismo. [...] O melhor de Isidoro era seu respeito a todos os bichos (*MI*, p. 85-86).

Ao acompanhá-lo, o cocheiro estabelece uma ligação entre o Historiador e o ambiente novo que encontra no pampa. Isidoro representa o universo cultural alheio ao Historiador, fato que gradativamente confere-lhe uma importância maior ao longo da narrativa. Ao carregar consigo a atmosfera misteriosa do lugar, principalmente no que se refere aos conhecimentos empíricos sobre o clima e o comportamento dos animais silvestres – embora tenha pavor de cobras –, é ele quem apresenta ao Historiador o mundo novo a ser desbravado na busca pelo estancieiro. Lugar de acolhida e expressão, o território também é o cenário em que se desenvolvem táticas e estratégias criativas de sobrevivência e de reinvenção identitária.

A conciliação com esse novo espaço começa a ser observada quando o Historiador chega à estância Santa Quitéria, a do segundo Francisco da Silva. O cronista conhece melhor o lugar e o percebe de forma diferente. Ao mesmo tempo em que começa a enxergar o espaço com outros olhos, explora de outro modo sua memória de cientista-viajante:

A casa ficava no topo de uma coxilha, cercada por um arvoredo de quaresmeiras que não ocultava o telhado. Via-se, por detrás e algo próxima, a Serra Grande. Era igual ao fundo dos quadros heróicos do mestre Vítor Meireles⁹⁴. Ele agora se convenciu: o segundo plano de uma pintura pode ser mais belo do que o tema principal – mesmo sendo este uma gloriosa batalha vencida pelas armas do Império. Sua memória, todavia, era apenas um vazio em que não entrava

⁹⁴ A título de ilustração, cabe registrar que Victor Meirelles de Lima nasceu na pequena cidade de Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, em 18 de agosto de 1832. Aos vinte anos, ganhou um importante prêmio e teve seu nome transformado em uma das maiores expressões das artes plásticas do Brasil no século XIX. Autor da mais popular das telas brasileiras, *A Primeira Missa no Brasil*, reproduzida em cadernos escolares, selos, cédulas monetárias, livros de arte, catálogos e revistas, Victor Meirelles deixou um extraordinário acervo, incluindo esboços, estudos em papel e óleo sobre tela. Faleceu do Rio de Janeiro em 22 de fevereiro de 1903. Sua produção é marcada por uma singular habilidade, a de valorizar os detalhes triviais de uma cidade, talento empregado em diversas obras relacionadas a importantes momentos históricos do Brasil. A referência em *A margem imóvel do rio* adquire um tom peculiar, pois o pintor é aludido num momento em que o Historiador (re)descobre detalhes da paisagem que não pertencem exclusivamente ao Rio Grande do Sul, mas são comuns a Santa Catarina, terra natal do pintor.

luz. Ele não estivera ali. Ou não soubera, na época, atentar à paisagem (*MI*, p. 87).

Salienta-se a importância do espaço nas narrativas de Luiz Antonio de Assis Brasil. Por meio da exploração de um território novo, o Historiador tenta rememorar a viagem do passado – já que a memória é instrumento de sua investigação científica –, embora o esquecimento lhe permita observar detalhes novos, outrora despercebidos. A missão no sul lhe proporciona uma nova atenção à paisagem, fundamental em sua busca identitária e em seu processo de conciliação com a cultura alheia. Ao visitar o espaço do pampa, ele passa a conhecer mais de perto os costumes locais e a integrar-se a expressões culturais que nem sequer registrara anteriormente, por ter sido a primeira visita uma experiência puramente profissional.

Na estância seguinte o Historiador não encontra o proprietário, que estava em viagem ao Rio de Janeiro. Novamente, sente a estranheza do lugar, mas, ao mesmo tempo, percebe algo conhecido no ambiente. Ao abrir um álbum de fotografias da família encontra uma imagem da estada do Imperador na estância. Uma das fotos em especial chama sua atenção:

Num assombro, viu-se a si mesmo. Ele aparecia atrás da Imperatriz. Vestia também um poncho, e nada indicava que estivesse desconfortável. Era apenas ele, ocupando um lugar, olhando o infinito. Mas onde a lembrança daquilo? Inteirava-se, com aflição, que seu passado começava a tornar-se mais imprevisível que o próprio futuro. “Sim, aqui sou eu. Mas não sou o mesmo de hoje.” (*MI*, p. 91).

Momento de afirmação e dúvida: ele tem a certeza de que estivera ali, mas não se reconhece no retrato. No confronto entre o passado vivido e o registrado na memória, mais uma vez emerge a fragmentação da identidade, o choque entre os “eus” do presente e do passado. A memória deve ser pensada enquanto parte integrante do choque entre identidade e alteridade que enfrenta o Historiador. Fernando Catroga, no artigo *Memória e história*, lembra que “a *identidade* é uma construção social, de certa maneira sempre em devir, no quadro de uma relação dialógica entre o *eu* e o *outro*”⁹⁵. Ele considera que

⁹⁵ CATROGA, 2001, p. 50, com grifo no original.

deve ainda ser sublinhada uma outra face deste trabalho: a de dar forma às predisposições que condicionam os indivíduos a seleccionarem o seu passado, processo psicológico em que as escolhas são sempre acompanhadas do que consciente ou inconscientemente deseja esquecer.⁹⁶

Enquanto observa o retrato, o Historiador é interrompido pela estancieira, Dona Augusta, mulher surda e muda, segunda esposa de Francisco da Silva. O visitante resolve ficar na estância devido às chuvas e conhece a filha do estancieiro, Lisabel. Após alguns dias parte para Pedras Altas, eliminando a possibilidade de ser aquele o Francisco que buscava. Tempos depois, volta à estância e fica sabendo do suicídio de Lisabel.

Logo ao chegar a Pedras Altas, a caminho de Bagé, reencontra Anton Antonóvich Tarabukin e conhece seu intérprete, o francês Adrien Picard. É quando tem contato com outro Francisco da Silva, desta vez um homem rude que confirma ter sido anfitrião do Imperador no passado. Porém, ele costuma embriagar-se e não tem certeza se pedira o título de nobreza, o que leva o cronista a descartá-lo. Chico Silva – como era chamado – hospeda-o em sua casa e envia ao Historiador uma prostituta índia, Cândida, com quem este passa uma noite, momento marcante em sua trajetória:

Parou-se frente ao espelho. Não sabia o que mudara em si, mas a fraca luz despertava em sua pele uma refulgência úmida, como se viesse de dentro de seu corpo. Cecília tinha razão. Ele ainda era um homem. Num gesto em que a emoção precisava ser evocada, retirou da lapela a tira de seda negra (*MI*, p. 120).

O fim do luto pela morte de Cecília prenuncia uma nova descoberta: a noite com a prostituta indígena marca o contato físico com o lado selvagem e primitivo da cultura local, semelhante a quando Lanari, de *O pintor de retratos*, tem um caso com uma uruguaia. A reconfiguração identitária ocorre também por meio de novas formas de se enxergar o corpo: o encontro com a prostituta desperta no Historiador um novo olhar em relação ao aspecto físico, e marca o início de uma outra fase, mais livre, como se ele exorcizasse fantasmas do passado.

⁹⁶ Idem.

Com esse sentimento, parte mais uma vez em busca de Francisco da Silva, que supostamente morava agora entre Alegrete e Uruguaiana. Sua estância era a única registrada no caderno número 17. Ao sair, Chico Silva lhe presenteia com um poncho – representativo na vestimenta local –, fato que marca na narrativa que o cronista já se sente à vontade no entre-lugar representado pelo pampa: “Hoje, na voluptuosa sensação de quebrar o gelo com tacões de botas, ele soube que estava no Sul, distante de tudo o que lhe impunha um determinado lugar no mundo. Estar no Sul significava estar em lugar nenhum” (*MI*, p. 123).

A tensão entre a fixação a um lugar e a simultânea busca por liberdade que impulsiona o deslocamento, aspecto ambíguo da construção identitária, é Zygmunt Bauman quem melhor define, ao dizer que

o anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser identificado de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto.⁹⁷

De volta a Bagé, o Historiador integra-se à busca por ouro empreendida no Sul por Anton Antonóvich e seu intérprete francês. Sua viagem tem finalidade em si mesma, já que os estrangeiros encontram-se perdidos pelo pampa. No processo de redescoberta de si que a missão de procurar o estancieiro representa para o cronista, a presença dos ruídos é a única certeza:

Encontrar ou não encontrar Francisco da Silva tornara-se irrelevante, um luxo de exatidão oficial. Deitou-se na grama, a cabeça apoiada nos braços trançados. Dali via o azul puríssimo do céu do pampa. O frio era menos rigoroso e soprava um vento de quase primavera. Estava, se pudesse

⁹⁷ BAUMAN, 2005, p. 35.

pronunciar a palavra e se os ouvidos cessassem com sua crueldade, feliz (*MI*, p. 132-133).

Ao chegarem à margem de um rio, os viajantes decidem transpô-lo, mas a impossibilidade da travessia configura episódio marcante:

Soltavam-se as amarras das bagagens e logo o Historiador viu sua mala descendo correnteza abaixo. [...] lam-se pelas águas as roupas, os livros, os sapatos sobressalentes. Tudo o que Cecília ternamente arrumara ali dentro. Ainda tinha consigo a valise cinzenta, com o caderno nº 17, seu vademécum, uma camisa, uma ceroula e um par de meias. Na verdade, o Historiador não perdera nada, já que tinha a si mesmo e a suas poucas memórias” (*MI*, p. 142-143).

A perda dos pertences rio abaixo faz com que tome consciência: suas lembranças do passado lhe eram suficientes para a escrita daquela história, a sua. Nesse ponto da missão, presencia o fato de Anton encontrar ouro e abandoná-lo ao simples prazer da busca, sem extrair o metal da caverna. Com isso, tem contato com uma valiosa lição que diz respeito à própria missão empreendida:

Aceitando a busca permanente, enganando e deixando-se enganar, Anton Antonóvich era outro a cada momento. Isso só acontecia porque sabia abrir mão das descobertas. “Renunciar é o ato mais livre do homem, e só descobrimos isso na metade da vida.” (*MI*, p. 147).

A tomada de consciência da inevitabilidade das renúncias é decisiva para o Historiador, que sofre a separação de Anton e Picard numa despedida que seria definitiva. Pensar a renúncia remete ao caráter seletivo do contato intercultural, ao descarte de elementos que implica na transformação das identidades. Essa conscientização por parte do Historiador faz com que se molde novamente, decidindo participar da festa de cem anos do primeiro Francisco da Silva encontrado.

Assim como o Historiador, seu cocheiro Isidoro se encontra transformado: matara uma cascavel, o que o liberta do medo que tinha de cobras. Essa situação pode ser compreendida em relação à serpente que ornava o broche da estancieira: se antes o animal representava a obscuridade da missão,

agora, a referência a sua morte pode prenunciar o final do mistério, ou pelo menos uma nova forma de enxergá-lo.

Durante a festa de seu centésimo aniversário, o estancieiro mostra ao Historiador uma extensa coleção de cartas que escrevera a diversas autoridades, dentre as quais o Presidente da Província e o Imperador. O aniversariante revela-se um “maníaco escritor de cartas” (*MI*, p. 456), cujas correspondências continham vários pedidos de concessão de títulos os mais diversos. Essa informação contribuiria para confirmar que esse Francisco da Silva poderia ser o objeto de sua procura, o que ironicamente só ocorre após o Historiador renunciar à busca.

De volta a Rio Grande, sem a certeza de que conheceria o homem que procurava e agora consciente da inutilidade do cumprimento da missão, o Historiador encontra o primeiro Francisco da Silva de que ouvira falar; o português vendedor de anchovas, que lhe explica: a “Serra Grande” a que se referia o título de Barão solicitado não era alusão a nenhuma região no sul do Brasil, mas sim a sua terra natal em Portugal. Ante a confirmação de que finalmente encontrara o verdadeiro estancieiro, o cronista renuncia à escrita de sua “História do Império por um Contemporâneo dos Fatos”: “Pôs um ponto final. Desistia de escrever qualquer História. Ele tinha certeza de que, agora sim, era um homem livre” (*MI*, p. 162).

O fim da missão é anunciado quando o Historiador entrega ao mensageiro do hotel o poncho que recebera de Chico Silva. O abandono da vestimenta simboliza o descarte de elementos de identificação que ocorre na transformação das identidades. Para Stuart Hall, a identificação varia conforme o contexto e contribui para a constante reconfiguração identitária:

a abordagem discursiva [no que concerne as identidades] vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre “em processo”. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para

sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência.⁹⁸

A renúncia ao poncho, entendida como o abandono de um aspecto cultural assimilado pelo Historiador no pampa e que não mais terá utilidade, lembra o momento em que Lanari, em *O pintor de retratos*, perde o chapéu panamá ao integrar-se à Revolução Federalista, e também quando o então Sargento-Mestre Mendanha, de *Música perdida*, decide “livrar-se do ridículo fardamento” (MP, p. 168) e deixar o exército. São situações que configuram o caráter seletivo dos elementos que compõem as identidades: transitória como elas próprias, a vestimenta é assimilada ou descartada conforme a “contingência”.

A reconfiguração identitária do Historiador é marcada pela viagem e seu caráter revelador, nos termos de Octavio Ianni, para quem o viajante,

À medida que caminha, despoja-se. Quanto mais descortina o novo, desconhecido, exótico ou surpreendente, mais liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser, hábitos, vícios, convicções, certeza. Pode abrir-se cada vez mais para o desconhecido, à medida que mergulha no desconhecido. No limite, o viajante despoja-se, liberta-se e abre-se, como no alvorecer: caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao andar.⁹⁹

Com o fim da missão, o Historiador retorna ao Rio de Janeiro e fica sabendo que já não existe Império; dois dias antes a República fora proclamada¹⁰⁰. Apesar de ser um importante momento histórico para o país, o fato não recebe muita atenção. Ao contrário, a história pessoal do indivíduo é focalizada: “o Historiador apagou o nome que o martirizara. Francisco da Silva desaparecia da memória, tragado nas paragens do Sul. E a História passava a ser outra” (MI, p. 166).

⁹⁸ HALL, 2000, p. 106.

⁹⁹ IANNI, 2003, p. 30.

¹⁰⁰ A Proclamação da República brasileira é o evento histórico ocorrido no dia 15 de Novembro de 1889 no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, quando um grupo de militares do exército brasileiro, chefiados pelo Marechal Deodoro da Fonseca, promoveu um golpe de estado e depôs o Imperador D. Pedro II. Institui-se então a República dos Estados Unidos do Brasil (conforme a Constituição promulgada em 24 de Fevereiro de 1891). A exemplo dos outros dois romances estudados, em *A margem imóvel do rio* esse episódio histórico é mencionado sem muita ênfase, para focalizar a forma pela qual o sujeito o vê.

Livre do peso de uma missão imperial, liberta-se também dos ruídos que o atormentavam; agora passa a ouvir os sons do mar e do vento. A experiência no Sul lhe deixa por herança uma série de novas experiências vividas: a primeira vez que vê os aposentos de uma moça, quando o Historiador encontra uma fuga de sua realidade, onde pode se sentir mais humanizado. O quarto se transforma em grande bolha que os esconde do mundo real. Enquanto vive esse momento de busca do prazer sexual e afetivo, ele descobre uma forma de se ver distante tanto dos problemas internos quanto dos do lado de fora daqueles muros. A viagem proporciona também pela primeira vez o prazer da liberdade e permite que encontre pela primeira vez alguém de cem anos. Volta outro, transformado, transculturado em “senhor de cabelos brancos” (MI, p. 167) que, pela primeira vez em muitos anos, “tinha o olhar sereno, ria, gesticulava e conversava sozinho” (Idem).

2.4 Cantata perdida, identidades reconfiguradas

*Chega em ondas a música da cidade
Também eu me transformo numa canção
Ares de milonga vão e me carregam
Por aí, por aí*

Vitor Ramil, *Ramilonga*

Toda dissonância é uma preparação para a harmonia.

Música perdida, p. 67.

O romance *Música perdida* insere-se na perspectiva narrativa inaugurada por Luiz Antonio de Assis Brasil com *O pintor de retratos*, e completa o conjunto a que chama *Visitantes ao Sul*. De forma semelhante ao que ocorre com *O pintor de retratos* e *A margem imóvel do rio*, encontra-se na terceira publicação da série o estilo conciso que leva o leitor a mergulhar na personalidade do sujeito em processo de questionamentos com relação a suas identidades, intrinsecamente relacionadas ao ofício que realiza. Mais uma vez, a narrativa se passa no século XIX. No entanto, diferentemente dos dois romances anteriores, desta vez o protagonista das múltiplas ações é um músico de comprovada existência histórica, o Maestro Joaquim José de Mendanha.

Cada uma das cinco partes em que se divide o romance é introduzida por textos que situam o leitor na história de Joaquim José de Mendanha. Nesses momentos que pontuam criteriosamente a narrativa é construído um memorial dos últimos momentos da vida do Maestro, que precisa encerrar sua obra antes que a morte iminente o impeça. O tempo delimitado neste memorial (entre 28 e 29 de agosto de 1885) antecede o fim da vida do músico, que ocorre no último capítulo da obra e fecha o ciclo da narrativa. Esta articulação formal condiz com o conteúdo temático, em relação intrínseca entre significado e significante. No interior dos capítulos o narrador trata da biografia de Mendanha, contando seus momentos mais importantes. Dos cinco capítulos, quatro são encerrados com uma reflexão teórica no presente, interlúdios relacionados à arte da música. Estas reflexões, além de complementar os momentos recém narrados, contribuem para a constituição da personagem, por expressar sua relação com a arte que desempenha e associar, de forma contundente, o tema abordado nos interlúdios ao momento que vive o protagonista.

No início da primeira parte, o Maestro Mendanha recebe um pacote de dois jornalistas e dirige-se ao adro da Catedral, onde se recolhe para compor. Aqui se efetua o primeiro contato com a ambientação espacial em que se desenrolará o final da intriga. A atmosfera do pampa é apresentada, com o frio característico e familiar aos leitores de Assis Brasil:

O vento minuano varre a praça, situada no cimo do belo promontório que avança e desce até o rio. A luz doce e oblíqua doura as silhuetas. É o último frio da estação. Esse frio e essa luz deixam em todos uma imprecisa nostalgia. É o frio que nos distingue, no Sul. Quando ele nos abandona não sabemos mais quem somos (MP, p. 10).

Na segunda parte, os episódios dão continuidade à mesma estratégia empregada pelo autor na abertura de cada segmento: Mendanha fala em três mortes que o marcaram, e explica aos dois jornalistas que o pacote recebido mudaria sua biografia, pois considera que a grande obra de cada homem tem o poder de redenção, uma vez que a morte pode transcender qualquer juízo de valor a seu respeito. A morte de um artista seria, portanto, uma forma de sublimar sua obra, desde que terminada. Na terceira parte da narrativa, o suspense com relação à conclusão da partitura tem continuidade. O espaço passa a ser o interior da casa do Maestro, que entrega à esposa Pilar a pasta com as músicas e se recolhe, pois está em sofrimento. No começo da quarta parte, ela dá início à cópia das partituras e atravessa a noite, devido ao pouco tempo que tem.

A quinta parte não apresenta nenhum capítulo formalmente constituído; traz a narração dos últimos acontecimentos da vida do Maestro, que pensa no pai, em sua morte e nas sensações que a antecederam. Ouve, então, “um acorde que soa por três vezes. É o fim da dissonância. É a harmonia” (MP, p. 213). Pilar encontra-o morto pela manhã, mas continua sua missão: unir as partituras e entregá-las ao Vice-Mestre de Música. Volta para casa e prepara o funeral. O Vice-Mestre reúne então os músicos da orquestra e apresenta-lhes a cantata *Olhai, cidadãos do mundo*. Há, junto às partituras, um pedido do Maestro ao bispo para que permita a execução da cantata em seu funeral. Concedida a permissão, os instrumentistas põem-se a ensaiar. No momento da execução do *Finale*, “de primeira vista” (MP, p. 219), os músicos encontram uma pequena anotação: “*Se um hino foi minha vazia glória neste mundo, hoje meus ouvidos escutaram o que sempre lhes esteve reservado. Com esta música me apresento perante Deus. Ele perdoará minha soberba. Ele sabe que agora sou, e para sempre, um artista*” (MP, p. 220, com grifo no original). Encerra-se o romance com

o “Finale” grandioso que Mendanha sempre sonhara para sua cantata. Pilar não acompanha o cortejo, fica em casa a chorar a dor da perda do marido.

Música perdida tem arquitetura complexa, segmentada em diferentes instâncias narrativas que, ao final, se encontram e se complementam. Com o objetivo de melhor conduzir as análises, serão estudados a seguir os capítulos encontrados no interior de cada uma cinco das partes; trata-se da vida de Mendanha desde a juventude até a maturidade.

No primeiro capítulo, é apresentado o contexto familiar de Joaquim José de Mendanha, chamado, na infância, de Quincazé. Seu pai era mestre de uma Lira em Itabira do Campo, Minas Gerais. A exemplo de Sandro Lanari, Quincazé tem na arte uma herança familiar. Ainda criança, o pai percebe seu talento “porque possui o raríssimo ouvido absoluto” (MP, p. 17). Deste ponto inicial da narrativa depreende-se no futuro maestro uma relação íntima com a nota Sol, primeira nota identificada pelo seu ouvido e que se faria presente em vários outros momentos de sua vida.

Aos dez anos já fazia parte da Lira, e, mesmo antes da adolescência, podia tocar qualquer instrumento. Seu primeiro instrutor foi um juiz da cidade que possuía um cravo em casa. Nessa época, Gioacchino Rossini¹⁰¹, uma das personalidades fotografadas por Nadar, era “o maior artista do século; sua fama expandia-se até as Américas” (MP, p. 24). As diversas alusões a Rossini ao longo da narrativa podem ser entendidas de forma semelhante à presença de Nadar em *O pintor de retratos*: “Num retrato fotográfico feito por Nadar, vê-se: é pessoa muito feliz, alastrado sobre uma cadeira, a mão para

¹⁰¹ A título de ilustração, vale lembrar que Gioacchino Antonio Rossini (1792 – 1868) foi uma das personalidades fotografadas por Nadar. Era filho de um trompista e de uma cantora. Nos primeiros anos de vida já cantava bem e tocava trompa. Antes da adolescência, subiu ao palco para cantar óperas. Depois de estudos musicais precários em Bolonha, onde escreveu alguns quartetos para cordas no estilo de Haydn, dedicou-se inteiramente ao teatro. Entre suas obras mais famosas encontram-se *O barbeiro de Sevilha*, cuja estréia, em Roma, em 26 de dezembro de 1816, foi vaiada, mas, a partir da segunda apresentação, no dia seguinte, tornou-se o maior sucesso de toda a história do teatro musical, na Itália e no estrangeiro; e *Guilherme Tell*, considerada sua mais bela e mais completa manifestação. Rossini tornou-se o autor das óperas mais representadas na Europa e o compositor mais célebre da época, preferido pelo grande público ao seu contemporâneo Beethoven, o qual conheceu em Viena.

dentro da casaca. Ele ri para a lente da máquina de Nadar. Os olhos cintilam. Nós ficamos tristes porque não estamos compartilhando daquele prazer” (MP, p. 24).

Quincazé “tornara-se homem de um momento para outro” (MP, p. 26), e os problemas que enfrenta com a atração pela vida boêmia levam seu pai a enviá-lo a Vila Rica – atual cidade mineira de Ouro Preto – para estudar composição com o organista da igreja de São Francisco. Neste processo de formação profissional e sobretudo identitária, que envolve perdas parciais e novas assimilações, Quincazé inicia marcantes experiências culturais. O fato de conhecer diferentes pessoas e experimentar outras formas de cultura é crucial na constituição da personagem, o que se dá por meio da constante negociação e da assunção de transidentidades que vão sendo (re)compostas ao longo de sua trajetória. A viagem é representativa dessa abertura ao novo, como bem aponta Zilá Bernd no texto *A dupla face da viagem: a reencarnação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das Américas*, já que o deslocamento espacial

instaura, na vida do personagem-viajante, uma pausa, um parêntese, afastando-o do universo conhecido para colocá-lo em contato com a diversidade, experiência das mais agudas determinando mudanças profundas, pois o contato com a cultura do outro obriga o viajante a tornar-se outro sem deixar de ser ele mesmo, oportunizando a descida ao interior de si próprio.¹⁰²

No novo contexto adotado por Quincazé a experiência de estudar música com o organista da igreja não é das mais motivadoras, mas, a despeito de suas ambições, o jovem continua com as aulas. A conscientização com relação ao que deseja para sua vida fica evidenciada pelo narrador. Ainda nesse período, ao ver uma banda militar, Quincazé lamenta o fato de não ter muito dinheiro, e pensa: “Eu, eu nunca vou ser músico militar, [...] isso é coisa de gente sem arte” (MP, p. 28). É em Vila Rica que conhece o bacharel Bento Arruda Bulcão, intelectual “abastado e ilustre” (MP, p. 29), admirador das artes e correspondente de Lamartine¹⁰³. Bulcão rompera com a esposa devido a uma disfunção sexual, e,

¹⁰² BERND, 2004, p. 107.

¹⁰³ Cabe neste ponto do texto recuperar algumas informações a respeito de Lamartine, dada a recorrência da menção a seu nome em *Música perdida*. As alusões ao poeta, escritor, historiador e político francês representam uma reverência ao universo cultural europeu, em especial o

desde então, tem a intenção de suicidar-se. Quincazé, ao saber de sua existência, vai até sua casa e lhe pede para estudar em seu cravo.

Jovem músico, Quincazé possui a habilidade singular de executar variações musicais; as transformações que impõe às melodias originais têm a ver com as mudanças em sua própria identidade, quando experimenta o contato com diferentes culturas. A exemplo das frases musicais – que passam a adquirir novos tons na medida em que libera sua criatividade no instrumento –, o próprio Quincazé encontra-se em trânsito, em constante transformação. Sua relação com a arte musical, especial no momento de transição entre a infância e a fase adulta, revela-se no exercício das variações musicais a partir de uma canção infantil, na qual imprime o rigor e a complexidade da iminente vida adulta:

Era uma cantiga infantil, com vinte e duas notas. O balbucio de uma criança. Era belo. Disse: “Agora a primeira variação”. Acionando o segundo teclado com a mão esquerda, a mesma frase voltou, ainda delicada, fazendo um contraste com a anterior; era a mesma frase sim, mas era outra, adensada e colorida, que conversava com a primeira. Disse: “Segunda variação”. A frase tornou-se ríspida, com o contraponto em filigranas de perguntas e respostas entre os dois teclados. “Terceira variação.” A melodia ganhava uma complexidade sonhadora, diluindo-se em arpejos e evocando bosques e caçadas. “Quarta.” Ninguém mais reconheceria a canção do tema: um compasso incomum transformara-o numa escala que ondulava como panos ao vento. A frase iniciada pela mão esquerda era completada pela mão direita (MP, p. 33).

Narrada com maestria, a passagem acima remete ao universo de transformações e suas implicações na trajetória do herói. Se, neste momento, ele ainda é jovem e talentoso estudante de música, futuramente experimentará outras “variações” que, para além do âmbito identitário, afetarão sua relação com a própria música. As variações musicais são estimuladas por Bulcão, cuja

francês, apresentado ao protagonista por Bento Arruda Bulcão. Lamartine integrou em 1830 a *Académie Française* e foi figura importante na Revolução de 1848. Tornou-se membro do governo provisório e ministro das relações estrangeiras. Foi, também, um dos protagonistas da abolição da escravatura. Com o fim de sua vida política, refugiou-se na literatura e publicou obras históricas, romances sociais, textos autobiográficos e políticos. Entre seus textos destacam-se *Les Confidences* (1849), *Geneviève* (1851), *Le Tailleur de Pierre de Saint-Point* (1851), *Graziella* (1852) e *Cours familiers de littérature* (1856). Seus últimos anos de vida foram de extrema dificuldade financeira, ao longo dos quais dependeu de um benefício do governo.

orientação lhe atribui um papel fundamental na vida de Quincazé, tanto no aprimoramento de seu talento musical quanto na formação de sua personalidade. O tutor dirá, em um de seus encontros, que somente “homens livres, só cidadãos conseguem improvisar variações” (*MP*, p. 35). A relação entre eles se estreita a tal ponto que Bento Arruda Bulcão chega a pensar “que em Quincazé estava o sentido que poderia dar à vida” (*MP*, p. 36).

Em pouco tempo, o jovem músico não consegue mais continuar a ter aulas com o organista da igreja, e se instala definitivamente na casa de Bulcão. Seu antigo professor, um religioso severo – diferentemente de Bulcão –, não permite a Quincazé nenhum tipo de liberdade musical. Em uma das aulas, o jovem encontra-se fascinado por uma composição de José Maurício Nunes Garcia, cujo talento muito admirava, e é surpreendido pelo organista: “– Isso, divirta-se com José Maurício. Apesar de negro como você, ele tem ciência” (*MP*, p. 37). A forma pela qual o organista refere-se a ele e a José Maurício é a primeira referência clara a uma hierarquia baseada na diferença racial, tem importância singular nos confrontos culturais e nos valores que se inscrevem no romance. No entanto, Quincazé parece ter consciência de sua superioridade na arte musical, ao “fingir-se de ignorante” (*MP*, p. 37).

Nesse momento, Quincazé assume a figura do Outro em relação ao grupo de referência representado pelo organista-professor. Para Paterson, “le groupe de référence est celui qui établira les codes sociaux et en décidera les paramètres; c’est lui qui valorisera certains attributs hérités ou acquis”¹⁰⁴. Se o Outro não existe senão perante o grupo de referência que determina os valores dominantes, o organista da igreja é o representante dessa norma social que serve de parâmetro à alteridade, legitima os valores de uma elite branca que considera raro o fato de um mestiço ser um músico talentoso.

Embora seu talento seja valorizado por Bulcão, que o convida a reger a orquestra que tocava em sua casa, Quincazé experimenta, ao ver a

¹⁰⁴ “o grupo de referência é aquele que estabelecerá os códigos sociais e decidirá quais serão seus parâmetros; é ele que valorizará certos atributos herdados ou adquiridos”. (PATERSON, 2004, p. 24).

partitura de seu próprio minueto, uma sensação de estranhamento. O não-reconhecimento de si mesmo na obra que produzira marca um momento de transformação: “Daí por diante, ele regia. Como soava diferente o seu pobre minueto. Era como escrito por **outro**” (MP, p. 39, sem grifo no original).

Esse mesmo estranhamento fora vivido por Sandro Lanari em *O pintor de retratos* ao ver sua imagem retratada por Nadar; e pelo Historiador de *A margem imóvel do rio* ao não se reconhecer em uma fotografia encontrada em uma estância. Da mesma forma, Quincazé não reconhece sua composição quando executada por uma orquestra. Ele é sua obra, e ao questioná-la ou não reconhecê-la, põe em jogo as certezas quanto a sua identidade.

A estadia na casa de Bulcão rende a Quincazé “os meses mais felizes de seu aprendizado” (MP, p. 41). Ascende socialmente: passa a ter empregados, “um quarto só seu”, o acesso a uma vasta biblioteca e um tutor que, além de sustentá-lo e incentivá-lo a aperfeiçoar-se enquanto músico, apresente-lhe as maravilhas da Europa, dentre as quais a poesia de Lamartine. No novo ambiente em que se encontra, há uma reafirmação de valores que são interrogados ao longo do romance, questões de superioridade cultural freqüentemente observadas no conjunto da obra do autor. Embora Assis Brasil reverencie a tradição cultural européia na figura de Bulcão, utiliza tons de ironia para subverter a idéia de hegemonia do Velho Mundo frente às Américas. O narrador afirma que as informações positivas com relação à Europa, transmitidas excessivamente pelo tutor, “eram coisas tão novas que pareciam mentiras” (MP, p. 42).

As novas manifestações culturais apresentadas são assimiladas até no nível da fala: “Quincazé passou a falar como um poeta doutor, hábito que manteve até o fim. Mesmo as últimas palavras de sua vida foram impecáveis” (MP, p. 45). Essas transformações evidenciam uma importante fase no processo de transculturação: Quincazé assume a cultura do Outro – neste momento, representado por Bulcão, que, em meio a sua reverência à cultura européia, oferecia ao jovem a realização das suas ambições –, ao adotar falares mais condizentes com a formação que o tutor lhe proporciona. Ainda assim, mantém

uma ingenuidade pueril que o leva a assumir a cultura alheia de forma não muito consciente. Embora se sinta confortável com a posição social conquistada, no futuro a relação com Bulcão não se sustentaria.

Aos sessenta anos, a assimilação da cultura e até da linguagem de Bulcão vem demonstrar uma maior intimidade de Mendanha com a língua francesa:

Les heures, les jours, les mois, les années s'enfuient, le temps passé ne revient jamais, et on ne sais pas de quoi l'avenir est fait ; chacun doit se contenter du temps que lui est donné. E Mendanha, mesmo não acreditando nisso, queria acreditar. Algo lhe faltava para tanto (MP, p. 176-177, com grifo no original).

Pela tranquilidade com que lê a tradução francesa de um volume da obra *De senectute*, de Cícero¹⁰⁵, fica claro que Quincazé conserva na maturidade o legado de Bulcão, afinidade verificada não só quanto a uma obra literária erudita, mas também com relação ao idioma estrangeiro. Nesta atmosfera refinada em que Quincazé passa a viver, um objeto em especial merece atenção: o cravo¹⁰⁶ do bacharel, elemento de significativo teor simbólico, mencionado em diversos momentos:

Aberto, o tampo revelava uma pintura, um medalhão gracioso representando Orfeu a amparar entre os braços o cadáver de sua amada Eurídice. Orfeu chorava sob o dístico retirado do trecho da ópera de Gluck: *Che farà senza Euridice, dove andrò senza il mio ben?* (MP, p. 30-31, com grifo no original).

¹⁰⁵ A referência ao texto de Cícero enaltece sua erudição; nele encontra-se o conselho aos velhos a não se apegarem nem renunciarem sem razão à vida. Mas para isso é preciso sabedoria – qualidade natural na velhice.

¹⁰⁶ Na época de seu surgimento, o cravo era um instrumento de teclado cujas cordas eram beliscadas por palhetas, em vez de serem batidas com um martelo como no caso do piano. Não possuía um grande volume sonoro, e diante de uma orquestra, por exemplo, seu som era facilmente encoberto. Além disso, não tinha capacidade de expressão, dinâmica, entre o *piano* (suave) e o *forte* (forte). Surgiu quando instrumentistas e compositores buscavam um instrumento de teclado com um maior volume sonoro, e que possibilitasse expressão de dinâmica. Em 1713, quando o piano ainda era muito primitivo e não era dono, ainda, de grande fama, Couperin, cravista e compositor francês, escreveu: “O cravo tem uma perfeita extensão e, por si só, é um instrumento brilhante, mas já que é impossível fazer crescer ou diminuir a sua sonoridade, ficarei para sempre grato a quem, com infinita arte e bom gosto, contribua para tornar este instrumento capaz de expressão”. Adaptado de artigo disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/klavierman/piano.html>>. Acesso em: 21 jun. 2007.

O cravo era grandioso, com aquela singularidade dos dois teclados superpostos e paralelos, como num órgão. Fascinante era a cena pintada no interior do tampo, um casal lendário, aquela mulher morta nos braços de um homem. Pela primeira vez enxergava, juntas, a riqueza e a morte (MP, p. 33).

A alusão ao mito de Orfeu¹⁰⁷, músico que perde o objeto de seu amor, Eurídice, e desafia os limites entre os mundos dos mortos e dos vivos na tentativa de resgatá-la, confere a este momento da narrativa um significativo valor simbólico. Em *Música perdida*, o medalhão no tampo do cravo prenuncia a ambivalência da relação entre Quincazé e seu novo tutor – uma relação amigável e intensa, que no futuro tornar-se-ia conturbada e traumática, chegando o jovem a se sentir, mais tarde, assombrado pela morte de Bulcão e culpado por tê-lo esquecido. Assim como Orfeu, ele tem uma postura sedutora com relação a Bulcão, que sucumbe à atração velada que sente pelo pupilo. Por outro lado, o tutor também tem traços de Orfeu, que morre vítima de sua própria insuficiência contra o mal. Bulcão não consegue superar as limitações que possui, mesmo tendo Quincazé chegado a ser sua esperança de voltar a viver – o tutor também seduz seu protegido ao lhe proporcionar um universo cultural rico e novo, em troca tácita de sentimentos e dependências até a relação chegar ao seu limite.

Outra referência à figura de Orfeu aparecerá no capítulo XIV da segunda parte, após a partida de Joaquim José. Desta vez é focalizado o tema da morte, também fundamental no relato mítico:

O tampo do instrumento está fechado. Sobre o tampo está o vaso negro e dourado, de Sèvres. Ali dentro do cravo, na sombra e na invisibilidade, no aroma nobre da madeira, Orfeu soluça a morte de sua adorada amante. O cravo está

¹⁰⁷ Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 662), Orfeu “se destaca sempre como o músico por excelência que, com a lira ou a cítara, apazigua os elementos desencadeados pela tempestade, enfeitiça as plantas, os animais, os homens e os deuses. Graças a esta magia da música, chega a obter dos deuses infernais a liberação de sua mulher Eurídice, morta por uma serpente, quando fugia das investidas de Aristeu. Mas uma condição foi imposta: que ele não a olhasse antes de ela voltar à claridade do dia. Em dúvida, no meio do caminho, Orfeu se vira: Eurídice desaparece para sempre. Inconsolável, Orfeu acaba seus dias mutilado pelas mulheres trácias, cujo amor ele desdenhava. [...] Orfeu se revela em cada um dos traços de sua lenda como o sedutor, em todos os níveis do cosmo e do psiquismo: o céu, a terra, o oceano, os infernos, o subconsciente, a consciência, a supraconsciência; dissipa as cóleras e as resistências; enfeitiça. Talvez seja o símbolo do lutador que só é capaz de fazer o mal adormecer, sem conseguir destruí-lo, e que morre vítima dessa incapacidade de superar sua própria insuficiência”.

mudo, alheio ao século, alheio à dor, alheio ao pesar que consome todas as coisas da casa (MP, p. 84).

O cravo passa a representar a morte, duplamente: a da presença de Quincazé na casa, e o posterior suicídio de Bulcão. Neste mesmo trecho, o cravo silencioso solta uma das cordas e produz o som de “um miraculoso Sol” (MP, p. 84). É a mesma nota musical¹⁰⁸ que revelara o ouvido absoluto de Quincazé a seu pai na infância; é a nota em que está afinada a sineta de prata que tem em seu quarto na casa de Bulcão; é também em Sol maior a armadura do compasso da cantata que será a mais importante obra de sua vida; mesmo som que faz o vento no primeiro encontro com Pilar, sua futura esposa, um som que está ligado ao protagonista ao longo de toda a narrativa.

Drevnovicz assim entende a presença da personagem Bento Arruda Bulcão na obra:

Bento age com coerência dentro da trama onde nem tudo é dito, onde, num estilo machadiano, a sugestão tem mais força do que os acontecimentos. Bento percebe o talento, mas cala. Sabe, em sua experiência, que o reconhecimento desse talento implicará no distanciamento de seu jovem protegido. E ele o quer próximo, dentro do seu universo de influência. Nesse emaranhado de destinos, Bento também quer manipular os cordéis que movem as ações e o futuro de Mendanha.¹⁰⁹

Ao cabo de dois anos, Bulcão decide enviar seu pupilo ao Rio de Janeiro para que estude composição com o Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia, compositor brasileiro de música erudita que viveu a transição entre o

¹⁰⁸ Os nomes das notas (dó, ré, mí, fá, sol, lá, sí) originam-se da música coral medieval. Foi Guido d'Arezzo, monge italiano (990-1050), quem criou este sistema de nomear as notas musicais – o chamado sistema de solmização. Seis das sílabas foram tiradas das primeiras frases do texto de um hino a São João Baptista, em que cada frase era cantada um grau acima na escala. O nome da nota Sol, tão presente na constituição do Maestro Mendanha, vem do início do quinto verso do texto escrito por Paolo Diacono (aprox. 720-799): “**Ut** queant laxis,/ **Resonare** fibris,/ **Mira** gestorum,/ **Famuli** tuorum,/ **Solve** polluti,/ **Labii** reatum/ **Sante** Iohannes”, que pode ser traduzido como “Para que os teus servos possam cantar as maravilhas dos Teus Actos admiráveis, **absolve as faltas** dos seus lábios impuros, São João”. A nota Sol, tão íntima da personagem, pode ser entendida como a redenção que buscava Mendanha ao longo da vida, seja com relação à soberba por vezes verificada em sua arte, seja quanto às três mortes que o assombram. Adaptado de artigo disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Notas_musicais>. Acesso em: 21 jun. 2007.

¹⁰⁹ DREVNOMICZ, acesso em: 10 jan. 2007.

Brasil Colônia e o Brasil Império¹¹⁰. A separação é triste, mas o jovem passa a se sentir livre. Antes ele volta a Itabira do Campo para pedir a bênção do pai, num encontro tumultuado que traz à tona as questões de enfrentamento música *versus* arte – o que remete, inevitavelmente, à oposição entre a pintura de retratos e a arte fotográfica que ocorre em *O pintor de retratos*. O pai de Mendanha não se mostra favorável a que o filho se torne um artista, apenas ambicionava que ele aprendesse composição para sucedê-lo à frente da Lira. Outra questão que emerge nesta situação é a desonra “por não ser ele a providenciar o futuro do filho” (MP, p. 52).

Encerra-se esta primeira parte do romance com um texto a respeito “Da arte de tocar um instrumento” (MP, p. 53), que trata das relações de dominação entre o artista e seu instrumento: quem controla, quem é controlado? Estas questões estão diretamente relacionadas à situação de controle da própria trajetória de Quincazé: após uma experiência proporcionada pelo pai, e, posteriormente por um tutor, ele experimentará a liberdade de seguir seu rumo a partir de suas próprias escolhas. Encerra-se, também, a etapa em que é chamado de Quincazé. Marco na trajetória de sua construção identitária, a ida para o Rio de Janeiro representa um amadurecimento: na segunda parte da obra o narrador abandona o apelido e passa a referir-se a ele por Joaquim José.

¹¹⁰ O Padre José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830) é considerado um dos maiores compositores das Américas de seu tempo. Era filho de Apolinário Nunes Garcia, branco, e Victória Maria da Cruz, filha de escravos. Desde cedo revelou-se talentoso para a música. Compôs sua primeira obra em 1783, aos 16 anos. Em 1808, com a chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro e a mudança do panorama artístico da cidade, Nunes Garcia é nomeado *mestre da Capela Real*, recém-criada nos moldes da que existia na corte lisboeta e formada por músicos locais e europeus. O período entre 1808 e 1811 é o mais produtivo de Nunes Garcia, durante o qual ele compõe cerca de setenta obras. Em 1809, D. João VI condecora-o com o *Hábito da Ordem de Cristo*, sinal da grande estima que tinha pelo músico. Não escapou, porém, do preconceito de alguns membros da corte, que se referiam à sua cor de pele como um “defeito visível”. Em 1811 chega à corte Marcos Portugal, o compositor português mais célebre do seu tempo, que tinha suas obras apresentadas por toda a Europa de então. A fama do recém-chegado leva D. João VI a pôr Marcos Portugal à frente da Capela Real, substituindo Nunes Garcia. O brasileiro continua, porém, a ser custeado pelo governo e a compor esporadicamente novas obras para a Capela Real. O empobrecimento da vida cultural após o retorno de D. João VI a Portugal e a crise financeira depois da Independência do Brasil (1822) causaram diminuição da atividade de Nunes Garcia, agravada pelas más condições de saúde do compositor. Em 1826 compõe sua última obra, a *Missa de Santa Cecília*, para a irmandade de mesmo nome. Apesar de ser padre, teve cinco filhos, dos quais só reconheceu um. Muitas das obras do Padre José Maurício estão no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, recentemente restaurado e digitalizado e disponível *online* no endereço <<http://www.acmerj.com.br>>.

O primeiro contato de Joaquim José com a então capital do Império é marcado pelo fascínio de ver o mar e ouvir a orquestra da Capela Imperial. Em seguida encontra o Padre-Mestre

no alpendre, em trajes leigos, de chinelos, deitado numa rede. Usava óculos amendoados, azuis. Tal como Joaquim José, tal como quase todas as pessoas do Rio, as feições revelavam sangue mestiço de brancos e negros. Tirava acordes num bandolim. Do cravelhal pendia uma fita com as cores brasileiras (MP, p. 60).

As questões étnicas são importantes na construção identitária de Joaquim José: neto de escravos, leva na pele e no cabelo os traços da mestiçagem. O encontro entre mestiços é representativo do início de uma nova fase na trajetória do herói. Se anteriormente tivera contato com um religioso que o considerava menor por ter raízes negras, chegando a afirmar que “apesar de negro”, José Maurício tinha ciência, dessa vez ocorre uma mudança de perspectiva. Joaquim José estava agora na presença do próprio mestre que admirava, em pleno Rio de Janeiro – espaço que reúne múltiplas etnias e que tem, também, o poder de estimular o imaginário das pessoas quanto ao exotismo e multiplicidade cultural de seus habitantes.

Em *Música perdida* verifica-se a revitalização do conceito de mestiçagem, uma chamada para que se pense a rejeição ao híbrido enquanto ser incompleto, inconcluso – idéia que ainda pode ser observada nos dias de hoje –, discriminação sofrida por Joaquim José. Entretanto, a desvalorização social de seu talento com base em aspectos étnicos é superada pela própria música que produz, ele a utiliza para transcender as barreiras impostas por uma elite branca e eurocêntrica. O contato com o Padre-Mestre é marcante não só da oportunidade de crescimento de Joaquim José em sua arte. Mais do que isso, representa uma mudança de perspectiva no sentido de estabelecer um novo “grupo de referência”, nos termos de Janet Paterson. Se em uma fase anterior Quincazé era o Outro em relação a um grupo social dominante, neste momento a hierarquia se inverte e ele passa a fazer parte deste grupo: mestiço e talentoso músico, insere-se num ambiente formado por personagens com características semelhantes.

A movimentação de que são passíveis as questões de alteridade é pensada por Paterson: “l’Autre n’est pas un concept constant, inaltérable ou variable, mais une construction idéologique, sociale et discursive sujette à de profondes modifications selon le contexte”¹¹¹, o que se verifica na volta de Quincazé a sua cidade natal, quando seu percurso e sua identidade confundem-se. O fato de voltar de uma cidade grande desperta o interesse de uma moça, cuja percepção a seu respeito remete a um imaginário de superioridade cultural: “Tinha curiosidade para conhecê-lo: era um homem que vivera no Rio de Janeiro” (MP, p. 127).

Além dos dois mestiços em contato nessa fase, o filho de José Maurício figura na cena do encontro: “Apareceu um homem jovem, forte, cor de azeitona madura e entregou-lhe um livro encadernado e um lápis” (MP, p. 60). Silvina Carrizo, ao estudar o tema da mestiçagem, afirma que se trata de um processo

que emerge do choque com o diferente e se estabelece a partir da biologia, alargando-se na sociedade através de artimanhas discursivas e práticas políticas e, por sua vez, atinge seu clímax ao ser proclamado como categoria identitária de uma nação e/ou de um continente.¹¹²

Conceito estritamente relacionado às práticas culturais em contato, a mestiçagem ultrapassa os critérios biológicos, para que seu entendimento e rearticulação orientem de outra forma as trocas culturais, relacionando-se a outros conceitos, como o de hibridação cultural. Estas noções estão intimamente ligadas à heterogeneidade e à transculturação, que se situam igualmente no campo da alteridade. Para Carrizo, a partir do século XX as propostas intelectuais de diferentes locais na América Latina dialogam, servindo para ampliar o alcance de conceitos da biologia em direção ao estudo das relações entre culturas.

Em *Música perdida*, o período da diegese é o século XIX, que antecede o início do pensamento da mestiçagem para a formulação de conceitos

¹¹¹ “o Outro não é um conceito constante, inalterável ou invariável, mas uma construção ideológica, social e discursiva sujeita a profundas modificações segundo o contexto” (PATERSON, 2004, p. 22).

¹¹² CARRIZO, 2005, p. 261.

que se referem às identidades. Com isso, fica clara a preocupação do autor em trazer ao presente questões ainda polêmicas nos dias que correm, silenciadas pelo discurso historiográfico tradicional. O direcionamento das atenções ao personagem mestiço, processo fundamental na cosmovisão empreendida por Assis Brasil neste romance, salienta a presença e a importância social do sujeito na história. Isso só é possível por meio da observação cautelosa do passado a partir dos valores do presente, procedimento verificado também no conjunto de sua ficção.

A mestiçagem e suas implicações nas relações interpessoais estão igualmente presentes quando José Maurício comenta sua saída da Corte: “Tiraram-me o cargo de Mestre da Capela Real e deram a ele [Marcos Portugal¹¹³], alegando que o cargo não poderia ser ocupado por um mulato. Mas, coitado, hoje está pior do que eu” (MP, p. 63). Em outro momento, volta a mencionar sua pressuposta posição de inferioridade perante a figura do europeu: “De qualquer forma ele era melhor músico do que eu. Só podia ser. Vinha da Europa” (MP, p. 73).

A oposição entre mulato e português também está no centro da revisão dos valores referentes a hierarquias culturais a que se propõe Assis Brasil em sua obra. Primeiro e terceiro mundo confrontam-se na chegada de Sandro Lanari à selva brasileira em *O pintor de retratos*, e em *Música perdida* personagens mestiços enfrentam percalços de ordem discriminatória, que são, ou superados – a exemplo de Joaquim José –, ou aceitos passivamente – postura observada em José Maurício.

¹¹³ Para uma melhor compreensão da importância desta personagem no romance e de sua influência na trajetória do Padre-Mestre José Maurício, será traçada a seguir uma breve biografia do músico português: Marcos António da Fonseca Portugal (1762 – 1830) foi compositor, organista e cantor português de música erudita, tendo realizado obras conhecidas por toda a Europa. Em 1811, Marcos Portugal veio ao Brasil e foi recebido como celebridade pelo Príncipe-Regente D. João VI, que o nomeou mestre da Capela Real, substituindo o músico José Maurício Nunes Garcia. Em 1813 foi inaugurado no Rio de Janeiro o Teatro Real de São João, para o qual Marcos Portugal compôs várias obras e onde foram encenadas muitas de suas óperas. Nessa época, escrevia especialmente obras religiosas, e gozava de posição privilegiada na corte, sendo professor de música do príncipe Pedro – futuro Pedro I do Brasil e Pedro IV de Portugal. Vítima de vários ataques apopléticos, Marcos Portugal não pôde acompanhar D. João VI quando a corte voltou a Portugal, em 1822. Morreu relativamente empobrecido e esquecido no dia 7 de novembro de 1830, no Rio de Janeiro.

A referência aos valores calcados no eurocentrismo é vista mais uma vez na passagem em que José Maurício altera uma composição de sua autoria para entregar a Marcos Portugal, embora tenha consciência de sua qualidade: “Não fosse incidir em pecado, eu diria que esta é uma obra perfeita” (MP, p. 74) – atitude de extrema humildade e auto-anulação que faz com que o português assumo o posto de Mestre de Música da Capela Real. Desde então, o mestiço José Maurício dedica-se exclusivamente a seus alunos: “Sua música nunca mais foi a mesma” (MP, p. 75).

A revisão de questões culturais e hierárquicas do século XIX configuram a transculturação narrativa nos termos teóricos propostos por Ángel Rama e que encontra maior espaço no terceiro nível, o da cosmovisão, aquele em que se estabelecem os valores e no qual se determinam os princípios transculturadores na literatura. O interesse de Luiz Antonio de Assis Brasil em recuperar temas do passado e repensá-los na atualidade, notadamente com relação à questão da migração e do espaço dos mestiços na cultura nacional, é uma forma de rever mitos, de reescrever a história por meio da ficção. Suas narrativas são transculturais na medida em que elevam figuras anteriormente marginais, geográfica e culturalmente falando, ao *status* de protagonistas, para desestabilizar a noção de unicidade da verdade histórica e substituí-la pela multiplicidade de verdades – característica do pensamento contemporâneo.

Essa perspectiva é observada nas duas formas pelas quais as personagens Quincazé e José Maurício enfrentam o impacto da discriminação. O primeiro, em especial, encontra nas variações musicais espaço para subverter a ordem hierárquica da cultura da época, principalmente após seu encontro com o novo professor:

Se o Padre-Mestre exigira de Joaquim José tantas variações sobre a modinha é porque estava pensando. E assim pensava:

“A vida nunca é a mesma. Ou melhor, é sempre a mesma, mas comporta mil feições. A vida é um tema que nos é dado por Nosso Senhor Jesus Cristo. Cada qual, segundo suas habilidades, encarrega-se de elaborar as variações” (MP, p. 64).

Paralelamente ao exercício das “variações”, Joaquim José toca em eventos para conseguir dinheiro e se manter na capital do Império. A diminuição de sua comunicação com Bento Arruda Bulcão faz com que este sinta a perda de seu ex-protégido para o mundo. Chega então o momento em que o Padre-Mestre apresenta a Joaquim José o poema “Olhai, cidadãos do mundo”, do Doutor Silva Alvarenga¹¹⁴, obra que marcará sua vida. O título faz Joaquim José lembrar de Bulcão, que dizia que “só os cidadãos são livres”. É quando começa sua obsessão pelo que seria a composição de sua vida: passa a trabalhar intensamente em uma cantata a partir do poema. De forma similar ao caráter épico da obra *A criação*, de Haydn¹¹⁵, sua cantata trata da formação do Brasil, de toda a grandiosidade de seus povos e do futuro promissor que teria enquanto nação (MP, p. 90-93). Simultaneamente, Joaquim José compõe uma partitura simples para enviar à Lira de seu pai, em Itabira do Campo.

“Da arte da composição musical” (MP, p. 94) encerra esta segunda parte de *Música perdida*, levando o leitor a refletir acerca da oposição entre a inspiração artística e a necessidade de desempenhar uma atividade enquanto ofício. Por um lado, a inspiração é o que leva um músico a sentir uma melodia que “aflora a seus lábios”; por outro, a sistematização desta inspiração é o ofício, “como o exercido por qualquer escritor” (MP, p. 94).

A terceira parte do romance anuncia uma nova fase de superação das barreiras impostas pelos mestres de Joaquim José: José Maurício o repreende porque “Deixara-se dominar por seu talento, incidira em pecado” (MP,

¹¹⁴ Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749 – 1814) era filho de mãe desconhecida e de Inácio Silva Alvarenga, músico mulato e pobre. Estudou Matemática e Direito Canônico na Universidade de Coimbra, em Portugal, entre 1773 e 1776. Embora músico, não seguiu a carreira por proibição do pai. Na década de 1780 foi professor de Retórica e Poética no Rio de Janeiro. Sua obra poética constituiu-se dos livros *O Desertor* (1774), *O Templo de Netuno* (1777), *A Gruta Americana* (1779), *As Artes* (1778) e *Glaura* (1799), seu texto mais famoso. Silva Alvarenga é considerado um dos principais poetas árcades brasileiros.

¹¹⁵ Franz Joseph Haydn (1732 – 1809) foi um dos mais importantes compositores de sua época; ao lado de Mozart e Beethoven, um dos mais apreciados mundialmente. De família pobre, filho de um carpinteiro de carros e de uma cozinheira, Joseph foi o segundo de doze filhos. Terminou seus dias em intensa atividade musical, na posição de compositor oficial do império. A produção de Haydn foi imensa, abrangendo cerca de meio século de atividade. Embora tenha sido compositor essencialmente instrumental, sua produção compreende todos os gêneros instrumentais e vocais, sacros e profanos. No Brasil, a música mineira barroca segue o estilo da música sacra italiana de Haydn.

p. 104). É quando decide compor duas cantatas: uma mais simples, destinada a seu mestre, e outra, considerada a “verdadeira”, sua obra-prima. Essa postura simboliza a própria constituição do herói; ele toma consciência de que terá de assumir mais de uma identidade para conciliar sua atividade atual e suas aspirações artísticas, muito pessoais e mais ambiciosas do que propõe seu mestre.

José Maurício adoece e morre após algumas semanas, com Joaquim José a seu lado. Simultaneamente, morrem também o pai do protagonista e Bento Arruda Bulcão, que mutila seus órgãos genitais. Joaquim José é obrigado a retornar às suas origens, e decide permanecer em Itabira do Campo por um tempo. Aprimora sua cantata e desempenha outras atividades musicais, entre as quais a de acalmar um homem em estado de insanidade até a sua morte. Conhece então Pilar, jovem por quem se apaixona e que tem por ofício a cópia de partituras para orquestras.

A exemplo das anteriores, a terceira parte do romance termina com mais um interlúdio a respeito da arte da música: “Dos ruídos dos instrumentos” trata dos sons que não devem ser percebidos na execução de uma música, o barulho provocado pelo contato entre as superfícies dos instrumentos. Essa idéia relaciona-se ao momento alcançado pela narrativa, no qual embora a vida de Joaquim José seguisse seu curso natural, com a prosperidade de sua relação com Pilar, a sombra das três mortes ocorridas no mesmo dia o perturbava, tal como os ruídos dos instrumentos prejudicam a execução musical: “O ideal é não escutá-los” (*MP*, p. 131).

Na quarta parte do romance há uma cena em Vila Rica, na qual Joaquim José toca em homenagem a três artistas franceses que vieram ao Brasil pintar retratos. Ao reconhecer seu talento, um dos visitantes diz: “– Pois só um milagre explica que haja, aqui no Brasil, um artista com essa qualidade. Nosso jovem músico merecia ter nascido em Paris” (*MP*, p. 138). Essa passagem traz, novamente, a questão da supervalorização da cultura européia sobre a americana, a suposta superioridade musical francesa. O espanto do visitante francês – figura ficcional de um romance brasileiro – diz respeito à noção de

dependência cultural a respeito da qual discorre Zilá Bernd no artigo *Brasil/França: uma relação difratada*. Ela entende o momento histórico marcado pelo direcionamento dos olhares para a França e sua adoção enquanto novo modelo cultural como uma forma de libertação da hegemonia colonial portuguesa:

A grande maioria da crítica que estudou o século XIX e o início do séc. XX assinala unanimemente as marcas de uma dependência cultural, associando-a sobretudo à fascinação que a França sempre exerceu sobre os corações e as mentes dos brasileiros. [...] A “dependência” não deveria ser considerada como alienação, mas como estratégia consciente. A passagem de uma fase inaugural, em que a tradição cultural do colonizador português impunha-se monoliticamente, a uma fase de francofilia, corresponderia a um salutar dialogismo, a uma astúcia da razão tupiniquim, a um passo à frente em nosso processo de autonomização. Virar-se para a França permitiu ao intelectual latino-americano cortar o cordão umbilical com as metrópoles, de maneira que a identificação com os aportes culturais franceses correspondia à escolha de um pai ideal que permitiria a liberação definitiva.¹¹⁶

Durante o referido serão aos visitantes franceses, Joaquim José executa sua cantata “Olhai, cidadãos do mundo”, após o que um deles pede para enviar a peça a Rossini, na França. O compositor concorda, com a ilusão de que posteriormente seria capaz de lembrar-se das partituras para reescrevê-las. No mesmo dia, toma conhecimento da morte de Bulcão e se sente culpado pela fatalidade.

É sob o peso das três mortes que Joaquim José tenta reescrever sua cantata, cuja significação aumenta. Sua identidade encontra-se em constante transformação: sua obra pode representar uma personalidade convencional e previsível – a cantata simples criada para o Padre-Mestre –; mas pode, também, ser signo de libertação – a execução da “cantata verdadeira” e o reconhecimento de seu talento por um músico francês.

Momento de crise entre diferentes “eus”, Joaquim José entra em uma zona desconfortável, insegura, por não conseguir reescrever a cantata de sua vida, perdida pelo envio a Rossini – daí o título do romance, que aponta para

¹¹⁶ BERND, 1996, p. 34-35.

a perda da música mais importante que compusera. A postura que assume nessa situação é a fuga para o Rio Grande do Sul, com o apoio de Pilar. Ingressa no exército como Sargento-Mestre da banda e migra para o Sul, em plena Revolução Farroupilha¹¹⁷. Diferentemente do protagonista de *O pintor de retratos*, que é surpreendido por um conflito cujas razões desconhece e acaba capturado de forma inesperada, Joaquim José toma por conta própria a decisão de enfrentar a guerra, com “implacável determinação” (MP, p. 148). Trata-se da articulação de duas trajetórias distintas: no primeiro romance, o contato cruel com a violência de uma guerra surpreende Sandro Lanari, que não tem consciência do contexto em que está inserido; no último, *Música perdida*, a adoção de um novo espaço em estado de guerra é resultado de sua livre decisão, uma tentativa de escapar de conflitos interiores.

A partida para o novo lugar é significativa da necessidade de movimento; o deslocamento aponta não só para a fuga de si, mas para o anseio da descoberta de novas identidades. Com relação à postura do imigrante face à falta de lugar que impulsiona seu deslocamento, Maria Bernadette Porto, no texto *Mutações e (i)migrações no espaço quebequense* considera que

Despedaçado entre dois tempos e duas cartografias existenciais, o imigrante, em processo de integração, (movimento contínuo, conhecido, aliás, por todos nós em nossas histórias particulares em que, a cada momento, podemos exercitar o transbordamento de fronteiras em relação ao outro que, por sua vez, se desloca ou não em nossa direção) atualiza a passagem por excelência. Trata-se de ler a identidade como passagem e construção permanentes entre origem e devir, e de considerar a vivência da passagem à luz do desejo. Permitindo-nos passar de uma falta a outra, transformando a carência original em um entre-dois a ser atravessado, o desejo é, antes de tudo, deslocamento, possibilidade de vivenciar de novo as novidades da origem.¹¹⁸

¹¹⁷ A “Guerra dos Farrapos” ou “Revolução Farroupilha” foi um confronto regional de caráter republicano contra o governo imperial do Brasil, na então província de São Pedro do Rio Grande, e que resultou na declaração de independência da província, dando origem à República Rio-Grandense. A revolução, que se estendeu de 1835 a 1845, influenciou movimentos que ocorreram em outras províncias brasileiras. Mais uma vez, Assis Brasil traz um conhecido episódio da história do Rio Grande do Sul como pano de fundo para a trajetória do sujeito focalizado no romance.

¹¹⁸ PORTO, 2000, p. 55.

Na quarta parte, que se passa no Sul do Brasil, o narrador refere-se ao protagonista como Sargento-Mestre Mendanha, o que marca mais uma transformação identitária – dessa vez, uma suposta ascensão social por meio de um posto militar. Essas transformações não se devem unicamente ao deslocamento no plano geográfico; elas ocorrem antes no nível do pensamento e dizem respeito à visão que Mendanha tem do mundo, sua relação com a arte e com as pessoas que passam por sua vida. Os eventos mais significativos em sua trajetória antecedem o exílio no Rio Grande do Sul: a partir de um desejo por crescimento artístico e profissional, ele encontra pessoas que influenciam seu destino e fazem com que reavalie sua vida e suas realizações.

A passagem voluntária a um contexto geográfico novo num momento de guerra é a concretização, na trajetória de Mendanha, de uma migração imaginária que já se antecipara em sua personalidade. A chegada ao Sul é estratégia para exorcizar os fantasmas das três figuras importantes na formação de Joaquim José e que, mesmo após a morte, fazem com que repense sua vida e busque a reconciliação com seu ofício, por meio da reescritura da cantata perdida. A relação entre a perda da obra musical e a fragmentação identitária é aludida na passagem em que o Sargento-Mestre Mendanha observa um prisioneiro com quem imagina ter algo em comum: “– Você também perdeu alguma coisa, sei. – Mendanha disse-lhe depois. – Eu perdi a minha música” (*MP*, p. 158).

Não por acaso, a figura mais importante nessa fase da vida de Joaquim José chama-se **Pilar**, responsável pelo equilíbrio, seja por meio da cópia das partituras – atividade que registra e pereniza as realizações do maestro –, seja pelo apoio incondicional verificado em todos os momentos. Objeto de sustentação de uma estrutura, o pilar tem sua simbologia “ligada às de eixo do mundo, da árvore e da coluna. Ele exprime a relação entre os diversos níveis do universo e do eu, um ponto de passagem entre eles da energia cósmica, vital ou espiritual, e um lugar de irradiação desta energia”¹¹⁹. Assim, Pilar representa o elo de ligação entre o mundo espiritual (os mortos que assombram a memória e o

¹¹⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 718.

pensamento de Joaquim José) e o carnal (o próprio protagonista e sua arte, realização concreta registrada pela esposa no papel). Uma vez instalado no Sul, distante da mulher por causa da guerra, o maestro reconhece sua importância em sua vida: “Sentia falta de Pilar. Fazia meses que se despedira dela. Enquanto ele tivesse esse desejo, estaria vivo” (*MP*, p. 157). Nesse difícil momento, é na lembrança de Pilar que encontra forças para seguir em frente e concluir sua obra.

O novo espaço adotado por Joaquim José “era uma região inóspita e solene. As solidões do pampa deixavam melancólicos os soldados legalistas. Não imaginavam que no mundo houvesse um lugar tão remoto, de tanto frio, tão deserto e tão plano” (*MP*, p. 155). O Rio Grande do Sul tem participação significativa nos acontecimentos: como se sofresse uma metamorfose e passasse à condição de personagem, a paisagem torna-se responsável pela inserção do maestro num contexto de frieza, pois o clima reflete-se no comportamento daqueles que ali se encontram. Essa frieza permeia as relações no contexto da guerra, com toda a crueldade dos aprisionamentos e da execução dos capturados. Com o passar do tempo, redefine-se a identidade do Sargento-Mestre, que, mesmo deslocado, passa a se habituar com o lugar: “Quanto mais olhava para o Sul, mais perdido se achava. Aqui sim, era o mais distante de tudo, o lugar que ele desejou para si” (*MP*, p. 165).

De forma inesperada, a banda comandada por Joaquim José torna-se prisioneira dos rebeldes e recebe a missão de criar um hino para a nova República. O Sargento-Mestre compreende sua arte de outro modo, sua obra torna-se um meio de sobrevivência: “Terminou o hino, concluiu: salvava a própria vida e as vidas dos seus músicos” (*MP*, p. 162). A composição da música para os rebeldes configura uma transgressão dos valores históricos tradicionais, pois um hino simboliza pertencimento a uma pátria, região ou instituição. A falta de identificação entre o Sargento-Mestre e a nova República que se tentava criar na guerra significa na narrativa a falta de pertencimento. Para o maestro, o hino não era senão uma composição pobre feita unicamente para sua sobrevivência; ironicamente, porém, a música entra na história do Rio Grande do Sul para ser o hino do estado pela Lei 5.213, de 5 de janeiro de 1966. É entoado até os dias de

hoje em situações solenes, em representação do orgulho dos gaúchos com relação a sua terra e sua cultura¹²⁰.

Joaquim José aproxima-se novamente dos dois outros protagonistas analisados, sob o ponto de vista dos ofícios que desempenham. Em *O pintor de retratos*, Sandro Lanari encara a arte da pintura de retratos como meio de sobrevivência nas estâncias e, posteriormente, também se vê na obrigação de aprender a fotografar para manter-se vivo nos campos de batalha. *A margem imóvel do rio*, por sua vez, traz uma personagem que questiona a atividade de historiador desempenhada ao longo de toda a vida e considera seus diários escritos no passado mero cumprimento de uma tarefa profissional a serviço do Império, fonte de renda e sobrevivência.

Após a composição do hino e posterior libertação, o Sargento-Mestre reintegra-se aos legalistas, o que o leva de volta à Capital da Província. Lá reencontra Pilar, momento que sintetiza a integração ao lugar e à segurança que ela representa na decisão de migrar para o Sul: “– Pilar. Você merece seu nome. – E esta cidade é como você queria: longe” (*MP*, p. 167). A experiência vivida no período da guerra proporciona a Joaquim José uma trégua nas turbulências que as mortes de seu pai e seus tutores causaram; é a preparação para o restabelecimento enquanto compositor na Província.

O Sul configura o entre-lugar das diversas identidades de Mendanha, que não chega a se sentir parte do universo bélico que experimenta, mas registra sua passagem com a composição de um hino. Na juventude considerara ridícula a posição de músico militar, apesar de desempenhar esse papel na maturidade e criar a obra que registra seu nome na história. Além disso,

¹²⁰ Um exemplo dessa perspectiva consta de um caderno especial do periódico *Zero Hora* intitulado “O melhor do Rio Grande”, publicado em 12 de junho de 2006, no qual são destacadas peculiaridades históricas e atrações turísticas de todas as cidades do estado. Em nota de abertura do caderno, o diretor de redação do jornal, Marcelo Rech, ressalta as “boas razões para se orgulhar do Melhor do Rio Grande”: “Não é nada que deva nos tornar arrogantes ou imodestos. Mas, que ajuda a auto-estima, lá isso ajuda. Não há recompensa maior para um jornal do que contribuir para que suas comunidades se conheçam melhor e, lastreadas no passado e no presente, ergam seus próprios futuros”. Na contracapa, são apresentados alguns dos “símbolos gaúchos”, dentre os quais o pássaro quero-quero, o churrasco e o chimarrão. O hino recebe posição de destaque: “Os farrapos aprisionaram uma banda militar em que o maestro era Joaquim José de Mendanha. Coube ao prisioneiro compor, em homenagem aos vencedores, a música”.

ele tem contato com ambos os lados do conflito sem assumir nenhum deles; compõe o hino dos rebeldes, mas tanto sua entrada quanto sua saída da guerra acontecem pelo lado da tropa legalista.

Ao desligar-se do exército, Joaquim José assume o posto de Mestre de Música da Matriz, forma uma orquestra e volta a instrumentar partituras: “eis o ex-Sargento-Mestre Mendanha, civil, transformado para sempre em Maestro Mendanha, tocando nas cerimônias da Matriz, dando aulas, criando orquestras de variedades” (*MP*, p. 170). O estabelecimento na Capital vem pelo reconhecimento de seu talento para compor hinos, o que o distancia cada vez mais daquilo que considera arte. Nesse período, uma cena em especial representa o conjunto de valores que permeiam a narrativa:

Ele pousou os dedos no teclado Pleyel. Gesto sem malícia, espantou-se com o que escutou. Era um acorde de quinta aumentada, que depois seria muito usada por Debussy e seguidores impressionistas, até Maurice Ravel, em pleno século XX (*MP*, p. 180).

Personagem ignorada pela historiografia tradicional, Mendanha é visto como um pioneiro na técnica musical, o que evidencia seu talento e o eleva à mesma posição de artistas reconhecidos historicamente. Vale lembrar que o compromisso de Assis Brasil em criar na ficção espaço para a revalorização de sujeitos silenciados pelo discurso histórico oficial verifica-se, também, no romance *Cães da província* (1987). Na obra, merecedora do Prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro, o protagonista é o dramaturgo Joaquim de Campos Leão, mais conhecido por Qorpo Santo, acusado de louco na época em que viveu. O autor reescreve o episódio da interdição sofrida pela personagem para elevá-la à posição de protagonista, o que valoriza sua importância e pioneirismo na dramaturgia gaúcha. A biografia de Qorpo Santo é reinterpretada de forma singular, onde fatos históricos dividem espaço com o universo imaginário e poético em que transita a personagem.

Em *Música perdida*, a morte de um compositor evidencia o contraponto entre o sujeito reconhecido historicamente e o sujeito anônimo que é focalizado na ficção: “Em 3 de novembro de 1868 morria Rossini, em Passy, à

vista do Mont Blanc” (MP, p. 181). O capítulo contém detalhes dos acontecimentos na vida de Mendanha ao longo desse dia (manhã, tarde, entardecer e noite). A postura de voltar as atenções, no romance, a uma personagem que não teve espaço no discurso histórico oficial reforça o interesse de Assis Brasil em revigorá-la e, mais do que isso, mostrá-la de forma superior a outras figuras ilustres, cuja biografia pode ser facilmente consultada, a exemplo de Rossini¹²¹. A menção ao aclamado compositor italiano na narrativa deve-se à influência que tivera na trajetória da cantata e, por conseqüência, do próprio Maestro Mendanha.

A morte do autor da ópera *O barbeiro de Sevilha* possibilita ao novo morador de sua casa em Paris encontrar o envelope com a partitura de Mendanha, há anos abandonada. Após longa jornada, a cantata finalmente chega a Porto Alegre, no mesmo dia narrado na abertura do romance. Com isso, fecha-se o círculo e unem-se os estágios dos textos que introduzem os capítulos anteriores com o ponto que alcança a narrativa no final da quarta parte; a diegese volta ao momento do encontro dos dois jornalistas com o Maestro Mendanha, episódio inicial da obra. Agora, já velho e cansado de esperar por sua música perdida, o compositor reencontra sua obra-prima e recupera a esperança de redenção antes da morte:

Essa visita do passado levava-o de retorno a Itabira do Campo, a Vila Rica, a Bento Arruda Bulcão, ao Rio de Janeiro, ao Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia. Ele contou as décadas. Tudo isso, todas essas lembranças lhe diziam como fora longa sua espera (MP, p. 198).

Ao reunir-se com a partitura, o maestro reencontra os momentos mais marcantes de sua vida; por meio da obra o artista se enxerga em toda sua complexidade e na reescritura de cada frase musical ele recebe o perdão dos três

¹²¹ Um exemplo da reverência a Rossini na atualidade consta da revista *Bravo!* de junho de 2007 (p. 21). Na nota “Clássico do mês”, o compositor é considerado um *popstar* do século XIX: “Todo mundo andava atrás dele, as multidões maravilhadas repetiam seu nome, os mais exaltados cortavam as pontas de seu cabelo e as guardavam. No século 19, Gioachino Rossini (1792-1868), autor da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, não se diferenciava muito de Mick Jagger ou Kurt Cobain. Era um genuíno popstar. [...] A tietagem dos fãs continuou durante a aposentadoria. Pelo menos um dos compositores que o procuraram em Paris em busca de seus conselhos se tornou tão famoso quanto ele: o alemão Richard Wagner. Dos 15 minutos de fama típicos dos popstars, Rossini conseguiu extrair quase dois séculos de admiração”.

mortos que o assombram. Pilar toma parte neste processo, ao registrar manualmente as notas no papel.

A atividade desempenhada pela esposa é focalizada no texto que encerra a quarta parte do romance, “Da arte da cópia musical” (*MP*, p. 210). Consta desse interlúdio uma reflexão referente à complexidade da partitura para orquestra, com ênfase na atribuição de sentido a cada instrumento. Na corrida contra o tempo para registrar a cantata, Pilar desempenha uma função que vai além da simples cópia: ela participa do processo de criação ao lado do marido, acompanhando-o em todos os momentos antes da morte. Esta relação é sintetizada na frase que encerra o texto: “Copiar partituras possui nítida ligação com a harmonia geral do cosmos” (*Idem*). Pilar é, portanto, símbolo do equilíbrio e harmonia, elemento essencial nesta fase de reconciliação do protagonista com seu passado.

Ao final da vida de Mendanha, o que ele realmente procurava era a absolvição das faltas, principalmente o perdão pelas três mortes. Ao pensar que a redenção de um artista reside na obra de sua vida, reconhecida somente após sua passagem, fecha-se o ciclo: nesse momento Mendanha ouve um “acorde que soa por três vezes” (*MI*, p. 213). Trata-se da nota Sol, que se fez presente nos mais diversos momentos e veio ressoar no fechamento do ciclo e de sua busca – pela cantata e por si mesmo. O nome dessa nota deriva do quinto verso de Paolo Diácono (*Solve polluti*), que significa uma súplica a São João pela absolvição das faltas (conforme a nota de rodapé 108). A necessidade de perdão e a busca pela perenidade da obra do artista (a cantata “verdadeira”) foram constantes na vida do maestro; a ressonância do acorde significa que Mendanha morreu com a tranqüilidade de ter cumprido suas missões e de que marcou historicamente sua passagem por meio de uma partitura que considerava superior a seus “hinos vazios”. A nota Sol representa, assim, a bênção de que precisava para morrer em paz.

A criação da cantata, perdida e depois reencontrada em fragmentos, tem fortes implicações no destino de Joaquim José e diz respeito à identificação

entre o artista e sua obra. Pierre Ouellet com pertinência reflete a respeito da relação entre deslocamento e identidade:

Le déplacé n'est jamais à sa place. Celle qu'il a quittée n'existe plus que dans sa mémoire douloureuse, vouée au deuil et au détachement, formes salutaires de l'amnésie qui accompagnent sa transhumance dans l'histoire, son passage d'un espace-temps à autre, et celle qui l'accueille n'existe jamais que dans un rêve ou une imagination plus au moins chimérique, vouée qu'elle est aux désillusions et aux regrets, formes salvatrices de l'espoir qui contrabalancent le leurre d'un avenir soit-disant meilleur contrarié par les déboires et les mécomptes de toutes sortes.¹²²

A composição da vida de Mendanha representa, ao mesmo tempo, uma ligação com seu passado e a esperança de redenção futura; nela se encerra a lembrança das três figuras que marcaram sua trajetória e cujas mortes o perseguiram até a maturidade. A perda das partituras é a perda do registro da própria história do herói, que se vê obrigado a correr contra o tempo na tentativa de reescrevê-la, transformando-a tal como se moldara e reconfigurara sua identidade. A migração é observada não só na trajetória do maestro, mas também em sua obra que viaja e se perde por diferentes espaços, chegando ao Rio Grande do Sul ainda em tempo de ser completada. Oportunidade de reconciliação de Mendanha com sua própria história, a reescritura de sua obra torna-se refúgio em que busca a perenização de seu talento e a superação das decepções que enfrentara em sua vida.

Música perdida recebe, assim, posição de destaque na série *Visitantes ao Sul*, pela enorme carga simbólica com que são construídos os episódios, tanto no que se refere à configuração identitária de Mendanha quanto à própria arquitetura do texto. Ao abordar o tema da arte musical¹²³ – familiar a

¹²² “O deslocado não está nunca em seu lugar. Aquele que ele deixou não existe mais a não ser em sua memória dolorosa, condenada ao luto e ao desprendimento, formas salutares da amnésia que acompanham sua transumância na história, sua passagem de um espaço-tempo a outro, e aquele que lhe acolhe não existe senão em um sonho ou imaginação mais ou menos ilusória, destinada às desilusões e arrependimentos, formas salvadoras da esperança que contrabalançam o engodo por assim dizer melhor contrariado pelas decepções e mal-entendidos de todas as sortes” (OUELLET, 2005, p. 11-12).

¹²³ Luiz Antonio de Assis Brasil começou a estudar violoncelo na juventude, em meados da década de 1960 passou a fazer parte da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Em entrevista a José Pinheiro Torres, Assis Brasil aborda a experiência junto à OSPA: “Foram quinze anos

Assis Brasil, que começou a estudar violoncelo aos dezessete anos e por ter sido ele próprio integrante da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre –, o romancista gaúcho reconstrói de forma magistral a trajetória deste sujeito esquecido pela história.

dedicados à Orquestra da minha cidade; uma experiência importante, por vários motivos. Em primeiro lugar, pela consciência de que, em uma orquestra, o músico é um executante no sentido próprio do termo. A emoção e a paixão são do maestro e do compositor. Em segundo lugar, enquanto experiência social, esta é riquíssima”. Disponível em <<http://www.laab.com.br/bio.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2007.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em praticamente todos os campos do conhecimento, há sempre aqueles que realizam sua reflexão passeando o olhar por outros lugares e outras épocas, ou mergulhando-o no mesmo lugar, rebuscando épocas. A inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar o óbvio ou o insólito, o novo ou o fascinante, o outro ou o eu.

Octavio Ianni

Esta passagem da obra *Enigmas da modernidade-mundo* de Octavio Ianni serve de elo para que se conclua esta dissertação, na qual se buscou destacar elementos ligados ao deslocamento e ao trânsito, tanto de sujeitos quanto de discursos e práticas culturais. Sandro Lanari, o Historiador e Maestro Mendanha são figuras que logram imprimir as marcas da alteridade em sua migrância por lugares e situações, que realizam diversas negociações com os códigos e discursos em circulação. Quer seja no exercício de alguma atividade artística – verificada em *O pintor de retratos* e em *Música perdida* –, quer se trate de “artistas amadores”, especialistas na arte de driblar contingências – o caso do Historiador de *A margem imóvel do rio* –, foram enfocados seres com talento inato para transitar pelas bordas das convenções sociais.

Neles pode-se enxergar além, pois embora sendo sujeitos anônimos eles contribuem para a construção da história de seu tempo e representam o próprio ser humano contemporâneo na busca pelo sentido de sua existência. O deslocamento espacial e psicológico é fator decisivo na busca desses sujeitos, que aprendem no percurso de suas vidas e na viagem ao Rio Grande do Sul que o sentido dessa busca não está em encontrar o procurado, mas que o sentido do movimento está nele próprio, e não no ponto de chegada.

Diferentes são os motivos, mas similares são os efeitos na reconfiguração identitária das três personagens de *Visitantes ao Sul*: deslocados espacial ou psicologicamente, vivem o processo de revisão das verdades acerca dos ofícios que desempenham e, com isso, suas identidades moldam-se a partir das situações vividas e do contato entre diferentes culturas.

A riqueza do contato intercultural é elemento que contribui para a transformação das identidades desses heróis. Ao conhecerem o universo cultural do Outro, seu próprio *background* molda-se, reconfigura-se, numa negociação entre permanência e renovação. Esse aspecto da alteridade está presente nas três personagens estudadas: a fragmentação das identidades iniciais permite-lhes, no contato com o Outro, momentos de não-reconhecimento de si mesmo e o posterior reconhecimento de si enquanto parte integrante desse Outro.

As relações possíveis de serem estabelecidas entre os conceitos articulados neste estudo levaram à escolha do título do trabalho: a expressão **identidades transculturais** diz respeito à tomada de consciência, a partir da trajetória dos heróis estudados, de que a identidade não é um conceito fixo nem singular. Por mais que diversos teóricos tenham tentado definir o que é identidade, cada vez mais observa-se que se trata de uma noção escorregadia, e que se torna ainda mais complexa quando pensada em relação ao conceito de alteridade. A transculturação é aqui entendida, portanto, como uma forma de reconfigurar esse conjunto de identificações por meio do contato entre culturas, confirmando o caráter compósito do sujeito contemporâneo.

Metáfora da construção identitária, a viagem figura no processo para oferecer múltiplas possibilidades de transformação. A migração que empreendem os heróis no plano espacial representa aquela que se opera em sua própria personalidade, em constante mutação e recomposição. Se as identidades são recompostas a partir do contato com outras culturas, observou-se não só na trajetória das personagens mas nas próprias narrativas a abertura à riqueza cultural das Américas. A análise do plano cosmovisional das obras permite apreender que as figuras celebrizadas pela história são coadjuvantes: é o homem contemporâneo que se enxerga nos heróis anônimos e marginais representados

pelas figuras ficcionais estudadas, cuja importância histórica é reforçada nas narrativas.

Com isso, Assis Brasil propõe ao leitor a descoberta de si mesmo no Outro do século XIX. Se a história é construído do homem do presente que direciona seu olhar ao passado, há que se criar espaço para observar cautelosamente os elementos que compõem esse discurso e neles identificar a importância e o legado deixado por um grupo cultural que não é referencial, mas passa a sê-lo a partir da visão do autor – construção na qual o acontecimento histórico importa menos do que o sujeito que dele participa.

A busca identitária de Sandro Lanari, do Historiador e do Maestro Mendanha passa pela identificação entre o indivíduo e seu ofício. Para eles, a redenção das turbulências passadas ocorre por meio da reinterpretação das atividades que desempenham. Quando Lanari assume a arte da fotografia enquanto profissão – exercício que tanto repelira na juventude –, entende que **sua** arte lhe basta. Apesar da opinião de Nadar, encontra uma forma de conciliação consigo mesmo pelo registro da *Foto do destino* – superação também dos rumores do passado, de que seus retratos ocasionavam a morte nos modelos. O Historiador também se redescobre na ciência que produz. Toma consciência de que seus escritos de nada valem, que o que importa é o constante (re)escrever da história. Aprende que o sentido da busca está na própria busca, que o caminho vale por si, não pela chegada a um ponto fixo, e esse percurso nenhum tratado histórico (enquanto representação discursiva) pode substituir. Quanto ao Maestro Mendanha, ciente desde a juventude de que a redenção de um artista reside na obra deixada como legado histórico, a busca por si mesmo só tem sentido e compensação quando ele reencontra os fragmentos de sua cantata e consegue reescrevê-la antes da morte, assegurando assim sua posição na história e conciliando-se com seu passado. Para as três personagens, o sujeito é aquilo que produz, daí o caráter composto de suas identidades, constantemente reconfiguradas no exercício da arte de viver e de se conhecer.

Diversas são as manifestações artísticas contemporâneas nas quais o indivíduo é focalizado em sua fragmentação e por sua posição periférica no

discurso historiográfico oficial. Luiz Antonio de Assis Brasil, ao eleger o Rio Grande do Sul como comarca de sua ficção, mostra-se afinado com essa corrente ao focalizar sujeitos que não são facilmente encontrados em livros de história: o imigrante, o cientista histórico do século XIX que não tem nome ou o próprio autor do hino do estado são exemplos de seu interesse em dar voz e vez aos indivíduos que, silenciados pela história, marcaram sua presença nos acontecimentos e recebem merecido destaque por meio da literatura.

A contemporaneidade oferece um campo fértil para a discussão desse processo, uma vez que a noção de identidade calcada na multiplicidade e a presença do Outro em sua constituição revelam a riqueza do olhar do presente em direção ao passado, num movimento de revisão e preenchimento de lacunas com vistas à identificação do sujeito contemporâneo em personagens de épocas distantes.

Indivíduos cuja trajetória é marcada pelo deslocamento espacial e imaginário encontram na multiplicidade cultural do Outro espaço para a reinvenção de si mesmos, para o questionamento de suas verdades e a tomada de consciência de sua fragmentação e constante redescoberta. Os heróis estudados são representantes do sujeito contemporâneo no passado. Com essa representação ficcional, Assis Brasil oferece uma importante lição: a de sempre questionar aquilo que é dado no sentido de explorar as possibilidades de redescoberta, recomposição, transculturação do sujeito a partir da abertura dos horizontes frente à realidade compósita em que vive.

É fundamental, portanto, a tomada de consciência de que qualquer forma de massificação e esforço de criação de uma consciência coletiva (aspecto necessário na busca do sujeito contemporâneo por sentido para a sua existência) pode oferecer também armadilhas, pois impele o indivíduo a anular seus próprios valores em direção à construção de uma identidade forjada que nem sempre será verificada em seu interior. Ora, tanto a identidade quanto a alteridade são conceitos relacionais, transitórios e passíveis de transformações. Com essa idéia em mente, é possível assegurar o valor irrevogável da literatura enquanto forma

de arte que expressa o pensamento humano em toda sua complexidade, seja o objeto de ficcionalização o ser do presente ou o do passado.

A análise de *Visitantes ao Sul* faz pensar que a inversão de hierarquias criadas com base em preceitos definidos ao longo dos tempos torna-se rica matéria literária e assegura a importância de Luiz Antonio de Assis Brasil na contemporaneidade, por proporcionar ao público leitor o exercício do pensamento humano em sua plenitude.

REFERÊNCIAS

Obras ficcionais

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Um quarto de légua em quadro*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1978.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Cães da província*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A margem imóvel do rio*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

Sobre a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil

AMÂNCIO, Moacir. *A margem imóvel do rio leva país de volta aos tempos do Imperador Pedro II*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

AGUIAR, Flávio. *Um liberal à deriva*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2006.

BETTENCOURT, Urbano. *Crônica de novembro com Assis Brasil por perto*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

CARPINEJAR, Fabrício. *Zumbido intermitente das cigarras*. Disponível em <http://www.carpinejar.blogger.com.br/2003_11_01_archive.html>. Acesso em: 10 jan. 2007.

CELMER, Nilza Girotti. *O pintor de retratos: imaginário e espaço transcultural*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 6 nov. 2005.

CHAVES, Flávio Loureiro. A narrativa de hoje. In: CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1994. p. 87-97.

DREVNOVICZ, Luís Henrique Abreu. *A transculturação na trajetória de Sandro Lanari em O pintor de retratos, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 6 nov. 2005.

GUTKOSKI, Cris. *O peso dos mortos na leveza das frases*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

HANCIAU, Nubia. Literatura e história em *O pintor de retratos*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. *Cadernos Literários – Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura*. v. 12. Rio Grande: Editora da FURG, p. 55-59, 2006.

LUIZ Antonio de Assis Brasil – Site Oficial. Disponível em <<http://www.laab.com.br>>. Acesso em: 6 nov. 2005.

MASINA, Léa. *O códice e o cinzel*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

MUTTER, Débora. *O pintor de alteridades*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

RAMOS, Alex Sandro da Costa. *Nas margens da história e da literatura: A margem imóvel do rio*. Disponível em <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/alexsandro.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2007.

REIS, Carlos. *O romance da fotografia*. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 6 nov. 2005.

ZILBERMAN, Regina. Rio Grande do Sul do princípio ao fim. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Bacia das almas*. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000. p. 7-11.

ZILBERMAN, Regina. Um artista e seus limites. Disponível em <<http://www.laab.com.br/obras.htm>>. Acesso em: 6 nov. 2005.

Textos teóricos consultados

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 87-97.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. História e literatura. In: MASINA, Lea; APPEL, Mirna (Org.). *A geração de 30 no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000. p. 257-261.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BERND, Zilá. Brasil/França: uma relação difratada. *Artexto*. v. 7. Rio Grande: Editora da FURG, p. 33-40, 1996.

BERND, Zilá. *Deslocamentos conceituais da transculturação*. In: Projeto transculturalismos / transferências culturais – ICCS-CIEC (International Council of Canadian Studies), 2002.

BERND, Zilá. A dupla face da viagem: a reencarnação dos mito de Ulisses e Jasão na literatura das Américas. In: PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF / ABECAN, 2004. p. 97-110.

BERND, Zilá. Estudos canadenses e transculturalismos. In: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Org.). *Perspectivas transnacionais = Perspectives transnationales = Transnational perspectives*. Belo Horizonte: ABECAN/Faculdade de Letras/UFMG, 2005. p. 145-154.

BOISVERT, Yves. *Le postmodernisme*. Montreal: Boréal, 1995.

BOLAÑOS, Aimée Gonzales. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

BOUVET, Rachel; CARPENTIER, André; CHARTIER, Daniel. *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs: les modalités du parcours dans la littérature*. Paris: L'Harmattan, 2006.

CANCLINI, Néstor García. Notas recientes sobre la hibridación. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 60-82.

CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 261-288.

CATROGA, Fernando. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra. *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2001, p. 43-60.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 163-188.

ESCOBAR, Tício. Identidades em trânsito. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 170-192.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 367-464.

GULLAR, Ferreira. *Indagações de hoje*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 103-133.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 125-141.

HOHLFELDT, Antônio. *Literatura e vida social*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IZNAGA, Diana. *Fernando Ortiz: la transculturación, concepto definitorio*. Bohemia n. 26. 1982. p. 16-19.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MORAÑA, Mabel. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Disponível em <<http://www.pitt.edu/~hispan/iili/RamaIntro.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2005.

NASCIMENTO, Lilian Soier. Imigrantes: identidades em trânsito. In: VAZ, Artur Emilio Alarcon; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2006. p. 51-71.

NEPVEU, Pierre. Qu'est-ce que la transculture? *Paragraphes 2*. Montréal: Département d'études françaises, Université de Montréal, v. 2, p. 15-31, 1989.

ORTIZ, Fernando. Do fenômeno social da transculturação e sua importância em Cuba. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/index.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2007.

OUELLET, Pierre. *L'esprit migrateur*: essai sur le non-sens commun. Montreal: VLB Éditeur, 2005.

PATERSON, Janet. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Montréal: Nota Bene, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PORTO, Maria Bernadette. Mutações e (i)migrações no espaço quebequense. In: PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EdUFF / ABECAN, 2000. p. 49-80.

PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF / ABECAN, 2004.

RAMA, Ángel. Literatura e cultura. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 239-280.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra = L'esthétique du froid: conférence de Genève*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

REIS, Lívia de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 465-488.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. A Viagem, a Memória e a História. In: ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Org.). *O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 79-98.

REVISTA USP 42, *Dossiê Pós-modernidade e Multiculturalismo*. São Paulo: Edusp, 1999.

ROSENTAL, M.; IUDIN, P. *Dicionário Filosófico Abreviado*. Montevidéo: Ediciones Pueblos Unidos, 1950. p. 104.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

SIMON, Sherry. Híbridagens culturais, híbridagens textuais. In: PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF / ABECAN, 2004. p. 13-25.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WALTER, Roland. Between Canada and the Caribbean: transcultural contact zones in the works of Dionne Brand. In: *Transculturalisms – Les transferts culturels*, International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes. Ottawa: International Council of Canadian Studies / Conseil International d'Études Canadiennes. p. 23-41.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 7-72.

Outras referências

ALPHONSE de Lamartine. Disponível em <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Lamartine>>. Acesso em: 25 jan. 2007.

BRAVO!. São Paulo: Abril, n. 118, p. 21, jun. 2007.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHAVES, Ricardo. *Uma foto é um fato*. Disponível em <<http://www.clicrbs.com.br/jornais/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&edition=7198&template=&start=1§ion=Cultura&source=Busca%2Ca1414169.xml&channel=9&id=&titanterior=&content=&menu=26&themeid=§ionid=&suppid=&fromdate=&todate=&modovisual=>>>. Acesso em: 3 fev. 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

GIOACCHINO Rossini. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini>. Acesso em: 15 jan. 2007.

JOSÉ Maurício Nunes Garcia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia>. Acesso em: 15 jan. 2007.

JOSEPH Haydn. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn>. Acesso em: 15 jan. 2007.

MANUEL Inácio da Silva Alvarenga. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Manoel_In%C3%A1cio_da_Silva_Alvarenga>. Acesso em: 25 jan. 2007.

MARCOS Portugal. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcos_portugal>. Acesso em: 25 jan. 2007.

MUSEU Victor Meirelles. Disponível em <<http://www.guiafloripa.com.br/victormeirelles/>>. Acesso em: 6 abr. 2007.

NOTAS musicais. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Notas_musicais>. Acesso em: 21 jun. 2007.

O MELHOR do Rio Grande. *Zero Hora*. Porto Alegre, 12 jun. 2006. Caderno especial.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Org.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PANORAMA de poesia: Silva Alvarenga. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/poesia/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=799>. Acesso em: 25 jan. 2007.

VICTOR Meirelles de Lima. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles>. Acesso em: 6 abr. 2007.