

A (des)construção do cânone pela ficção em *A Última Quimera*, de Ana Miranda

The (de)construction of canon through fiction in *A Última Quimera*, by Ana Miranda

Vanderléia da Silva Oliveira*

* Mestre em Licenciaturas de Língua Portuguesa pela UNESP-Assis-SP. Docente de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Unespar-Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Cornélio Procopio - PR.
e-mail: <vances@uol.com.br>

Resumo

O artigo apresenta uma análise de *A Última Quimera*, de Ana Miranda, à luz das considerações de Seymour Menton e Fernando Ainsa sobre o Novo Romance Histórico, objetivando evidenciar a releitura da vida e obra de Augusto dos Anjos, criada, por meio da intersecção entre fatos históricos e ficcionais, na composição da narrativa.

Palavras-chave: Ana Miranda, Augusto dos Anjos, Novo Romance Histórico, Ficção e História, Literatura Brasileira, Narrativa Pós-Moderna.

Abstract

This paper presents an analysis of A Última Quimera, by Ana Miranda, in the light of Seymour Menton and Fernando Ainsa's concerns about the New Historical Novel. It aimed at evidencing the re-reading of Augusto dos Anjos' life and work, created through the intersection between historical and fictional facts in the narrative.

Key words: Ana Miranda, Augusto dos Anjos, New Historical Novel, Fiction and History, Brazilian Literature, Post-Modern Narrative.

1 Introdução

“As mentiras são mais coerentes que a realidade, portanto, mais verossímeis. O que é a mentira, senão uma verdade na qual acreditamos?”
(*A Última Quimera*, p. 87)

Ao enveredarmos nas malhas do chamado gênero narrativo, percebemos as inúmeras questões que podem se depreender deste estudo, quer sejam sobre tipologias, especificidade das categorias narrativas, diferentes teorias sobre seu surgimento e evolução, quer seja sobre seu atual *status* na chamada pós-modernidade, dentre tantas outras. Diante de tal afirmativa, o que nos leva a provocar tal área de reflexão, pensando na relação entre ficção e história, é a intenção de se ler um de seus sub-gêneros, o chamado romance histórico, particularmente o Novo Romance Histórico brasileiro.

Percebendo existir uma renovação do interesse de autores e leitores por ficção histórica, numa revelação de que hoje a prosa literária desempenha a função de interpretar fatos históricos, moldando-os, revisitando-os, e, sobretudo, ficcionalizando-os, realizamos uma leitura em que se esclareça ser possível, pelas mãos do escritor e à ordem dada por ele aos fatos evocados da história factual, lançar um olhar inquisitivo ao passado, sondando-o e provocando outras interpretações.

Diante disso, devemos esclarecer que não nos aventuraremos a conceituar o termo História (principalmente por encontrarmos em Hayden White um excelente

trabalho sobre o assunto). Tampouco questionaremos a representação dela na ficção, discussão presente em muitos outros estudos, como, por exemplo, a abordagem do filósofo Benedito Nunes em *Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional*.

Consideraremos apenas que o romance, enquanto gênero moderno, buscou representar questões humanas de maneira totalizadora em diversos momentos de sua configuração como gênero e que, atualmente, os escritores têm procurado novas formas de representação destas questões, encontrando nesta busca uma abordagem de dados históricos, interpretando-os, numa clara posição de que História e Ficção são metainterpretações, dando origem às modernas narrativas históricas.

Muitas vezes, esta busca resulta em textos voltados para o passado, como nos mostra Letícia Malard em seu artigo *Romance e História*, no qual discute a insistente frequência dos autores em revisitá-lo, ficcionalizando-o por meio das personagens do romance, não raro com a intenção clara de resgatar a identidade e memória nacional, ora justificando-a, ora questionando-a. É possível, ainda, objetivar a sua reconstrução, problematizando a relação com este passado, discutindo questões culturais e sociais.

Com este pensamento, inserindo o Novo Romance Histórico brasileiro como um dos modelos possíveis na busca de uma consciência histórica crítica, na ficção da chamada pós-modernidade, aceitamos as palavras

¹ Texto elaborado sob a orientação do prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

de João Alexandre Barbosa, citado por Domingos Proença Filho, para situarmos a ficção de Ana Miranda, pois, para ele:

[...] autor ou texto moderno é aquele que independente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos “realistas”. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria de literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é espaço/tempo do texto. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 29).

A ficção histórica praticada pela autora discute a questão da referencialidade e intransitividade textual de maneira desconstrutiva, no sentido de ler certos conceitos, operando um deslocamento do olhar do leitor, para chamar-lhe a atenção a outros fatos.

Em vista disto, *A Última Quimera* pode ser lida como fruto de uma intenção clara da escritora de trazer à tona a figura do poeta Augusto dos Anjos e sua busca pelo “tudo-nada” expresso em sua produção, contrapondo-o a Olavo Bilac, ao traçar um painel daquela sociedade intelectual literária, denominada como “literatura sorriso da sociedade” (BARBOSA, 1971, p. 313).

No processo de interpretar ficcionalmente no presente o passado, Ana Miranda recria a vida e obra do poeta paraibano, oportunizando uma leitura não só do cânone da época, mas de todos os acontecimentos do Brasil do início do século XX, articulando-os no espaço da linguagem.

2 Novo Romance Histórico: modelo de ficção da pós-modernidade

Segundo José Antonio Pereira Ribeiro (1976, p. 20), em seus estudos sobre o romance histórico no Brasil, o romancista é um *doublé* de historiador e literato que dá forma nova aos fatos, por meio da narrativa, representando-os sob sua ótica interpretativa. Ele considera que são dois os elementos necessários para conceituarmos um romance como sendo histórico: que haja fato histórico real e ficcional.

É claro que este conceito, considerando as alterações sofridas pelo gênero, é de certo modo reduzido, visto que há inúmeras discussões que rondam este tipo de ficção. Sobre esta questão, a fim de uma análise mais profunda, pode-se recorrer aos estudos de Lukács em *La novela histórica*, nos quais ele coloca o surgimento do romance histórico e fixa algumas de suas principais características textuais, ao definir Walter Scott como criador do gênero e grande influenciador de outros escritores adeptos a este tipo de ficção.

Da mesma forma, outros estudos apontam para a exata compreensão deste modo de narrar. Como exemplo, citamos a retrospectiva sobre a evolução deste gênero feita por Carlos Mata Indurain, na qual são apresentadas tanto a natureza do gênero, quanto seus antecedentes, além das causas de seu surgimento e estruturação. Ressaltamos que, ao final do estudo, o crítico fornece um considerável conceito de romance histórico, ao dizer que

[...] en la novela histórica, la historia y la literatura se dan la mano, y de ese colocar la una cabe la otra resulta un diálogo, constructivo y a la vez ameno, entre pasado y presente, una reactualización de la experiencia pasada. La novela histórica es, por tanto, una invitación a la historia, una invitación a ampliar el conocimiento de nuestro propio pasado y, en definitiva, el conocimiento de nosotros mismos [...] (MATA INDURAIN, 1995, p. 60).

Observando esta relação direta entre os fatos históricos e sua transposição para a ficção, estabelecida pelos críticos acima mencionados, compreendemos ser o romancista quem configurará o discurso proposto, inserindo-o numa narrativa e numa determinada localização espacial e temporal, visto que, nesta sistematização do narrado, o ficcionista acaba por realizar algo impraticável para a História, que é a inversão do tempo cronológico, deslocando passado, presente e futuro, possibilitando uma experiência temporal nova sobre os fatos narrados (cf. NUNES, 1988). O mundo ficcional, portanto, acaba apresentando, no presente, esta impressão do passado, oportunizando sua releitura pelo enredo estabelecido, via recriação artística do romancista.

Talvez seja por este aspecto que, no século XX, o gênero tenha assumido maior representação e se revelado como forma de expressão ideal para o momento moderno e, principalmente, pós-moderno, a ponto de surgir uma nova conceituação para sua configuração, originando o chamado Novo Romance Histórico. Fazemos aqui uma breve consideração para registrarmos que, mesmo no século XIX, o gênero já havia sofrido algumas alterações, partindo-se das primeiras características scottianas, de ordem estrutural como ação, personagens, ideologia e outros, pelas mãos de Vigny, Victor Hugo e, principalmente, Tolstoi, provocando uma ruptura entre o chamado tradicional e novo romance.

Significativo também é o fato de que as alterações nos conceitos de História e o advento de tantos outros acontecimentos (científicos, artísticos, filosóficos e sociais), naquele século, deram suas contribuições para que estas mudanças ocorressem.

Aqui, o que chamamos de Novo Romance Histórico relaciona-se à terminologia dada por Seymour Menton a um sub-gênero deste modo de narrar. Ele, particularmente, usa o termo para conceituar o novo romance histórico latino-americano, utilizado anteriormente pelo

professor e crítico uruguaio Ángel Rama, em 1981, e, [que] desde então, [...] foi se aprimorando, principalmente a partir do artigo “El proceso de la nueva narrativa latinoamericana. De la historia y la parodia”, do também uruguaio Fernando Ainsa [...]. (ESTEVES, 1999, p. 132).

Tanto Ainsa, em *La nueva novela latinoamericana*, e Menton, em *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*, estabelecem características que diferenciam a narrativa do romance histórico tradicional em relação à do novo romance histórico. Os dois estudiosos enfocam questões semelhantes, que vão desde a assimilação dos conceitos bakhtinianos ao texto, até à multiplicidade de perspectivas da narração e *conceito crítico de história*.

Para Menton, citado por Esteves, as características que representam adequadamente as transformações sofridas pela narrativa histórica nos últimos tempos são:

[...] a representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à apresentação de algumas idéias filosóficas, segundo as quais é praticamente impossível se conhecer a verdade histórica ou a realidade, o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, seu caráter imprevisível, que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam ocorrer; A distorção consciente da história mediante omissões, anacronismos e exageros; A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula usada por Scott.; A presença da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação; Grande uso da intertextualidade, nos mais variados graus; Presença dos conceitos bakhtinianos de dialogia, carnavalização, paródia e heteroglossia (1999, p. 134).

Mencionamos, ainda, uma das características de Ainsa, que é a de releitura crítica da história, equivalente à segunda de Menton, porém em outros termos, visto que, para aquele, ela

[...] impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Neste sentido a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a tudo o que foi negado, silenciado ou perseguido pela história (apud ESTEVES, 1999, p. 133, grifo nosso).

Adotando esta posição teórica, compreendemos o Novo Romance Histórico como a forma que melhor se encaixa para que a linguagem atinja a expressão plena, no sentido de “trabalhar a força da caracterização e a disposição imaginosa dos acontecimentos”, ficcionalizando-os e dando-lhes nova roupagem. (CANDIDO, 1987, p. 215).

Sob esta perspectiva, nas duas últimas décadas do século XX, sobretudo pela influência das comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil, percebemos em nossa literatura uma preocupação não só em firmar uma identidade nacional, mas também uma busca de questões nacionais gerais, numa espécie de construção pelo discurso, incluindo-se aí o resgate à história literária que, de certo modo, em sua sistematização acaba criando um “cânone” de marginalizados.

O fato é que o Novo Romance Histórico tem possibilitado a revisão destes momentos, oportunizando o resgate de algumas de nossas figuras literárias, reconstruindo este cânone, pelo viés da ficção.

3 A Construção pela Desconstrução: a tessitura de *A Última Quimera*

Segundo Marques Rodriguez, o romance histórico deve apresentar como elementos básicos “un hecho histórico como punto de partida para la construcción novelesca, y la ficción como recurso de novelización, de fabulación de aquel elemento histórico” (1991, p. 49). Vale dizer que o equilíbrio entre os dois elementos (invenção e fato histórico) é que resultará uma boa narrativa histórica e, conseqüentemente, alta literatura.

Em *A Última Quimera*, de Ana Miranda, publicado em 1995, temos os dois: como fato histórico, a vida do poeta Augusto dos Anjos, situada nos primeiros anos do século XX. A este fato, inserem-se outros como a Revolta da Chibata, o governo de Hermes da Fonseca, os discursos inflamados de Rui Barbosa, ao lado do impacto da chamada modernidade no Rio de Janeiro; já como ficção, configuram-se a ordenação deste fato (e de outros) num enredo em que estão intertextualizados versos do poeta, correspondências trocadas com sua mãe, biografias do poeta Olavo Bilac e do próprio Augusto, e, sobretudo, o discurso de um narrador tão angustiado quanto o poeta paraibano. A partir deste arranjo, o leitor se vê envolvido por uma experiência de leitura que o leva a repensar nossa sociedade intelectual da época e, por extensão, a de hoje.

A narrativa divide-se em cinco partes, intituladas *Rio de Janeiro(12/11/1914)*, *A viagem, Leopoldina, MG, De volta para o Rio de Janeiro e Epílogo*, respectivamente. Para cada uma das partes é feita uma subdivisão, com um subtítulo que se desdobra em vários capítulos. Ao final, temos uma narrativa distribuída em 151 pequenos capítulos, bem ao estilo da autora que, tendo sido roteirista, acaba produzindo-os como se fossem cenas, com frases e períodos curtos, numa linguagem dinâmica, que evidencia a influência do cinema e da TV na literatura do final do século XX.

Faz parte, ainda, da estrutura da narrativa um texto de abertura denominado *La Quimera*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, que funciona como “explicação” sobre o significado de *Quimera*, desde a antigüidade até chegar ao conceito presente nos dicionários hoje, como produto da imaginação, ilusão, utopia, fantasia e que metaforiza esta busca constante do homem por algo superior. Na seqüência deste texto, com a sentença *A Plenitude da existência*, inicia-se a primeira parte da obra.

Inserido nesta estruturação gráfica, o “plano geral” do romance apresenta-se pela voz de um narrador em primeira pessoa que, de início, situa um tempo/espço evocado pelo seu discurso, dizendo:

Na madrugada da morte de Augusto dos Anjos, caminho pela rua, pensativo, quando avisto Olavo Bilac saindo de uma confeitaria, de fraque e calça xadrez, com bigodes encerrados de pontas para cima e pincenê de ouro se equilibrando nas abas do nariz (p. 11).

É madrugada de 12 de novembro de 1914. O cenário é o Rio de Janeiro, palco de discussão sobre arte, espaço para reconhecimento (ou não) de poetas como Olavo Bilac, que se fazia presente, representando a consagração literária almejada por todos os jovens escritores brasileiros. Este narrador-personagem, não nominado, revela-se como uma das poucas amigas de Augusto dos Anjos e é pelas suas evocações do passado que o leitor recupera a vida do poeta, acompanhando as lembranças da infância no engenho do Pau d’Arco, na Paraíba do Norte, onde nasceu.

Seu discurso é construído alternando passado e presente, numa relação de quebra temporal, situando-nos no contexto do narrador. Nas primeiras quatro partes,

o narrador apresenta o episódio da morte de seu amigo Augusto, a ida ao velório e o retorno ao Rio de Janeiro. Já no epílogo, *A roda da vida*, o narrador faz referência ao momento presente, 1928, fixando a distância temporal em relação aos fatos narrados antes, partindo-se do ano de 1914, morte do poeta.

Ao adotar este modo de narrar, ele faz um deslocamento contínuo no tempo, rompendo aquela barreira pragmática do tempo histórico. Neste deslocamento, ora se coloca em um tempo, ora em outro. Assim, se na primeira parte, inicia localizando-nos em 1914, ao final percebemos que o tempo todo é um narrador situado em outro momento, bem mais à frente daquele indicado no início da primeira parte, como se comprova no trecho: "Hoje abro o **Jornal do Commercio** e leio que o livro de Augusto foi reeditado e para surpresa de todos a tiragem de três mil exemplares esgotou-se em quatro dias" (p. 314).

Já é o ano da terceira edição de **Eu**, em 1928. Neste momento, percebe-se, como em todo o romance, a fala do narrador se misturando a trechos de estudos biográficos sobre Augusto (vide o estudo de Francisco de Assis Barbosa). O mundo narrado se organiza ficcionalmente a partir deste personagem, que acaba se revelando como alguém apaixonado pela esposa de Augusto, Esther. Ele, estável financeiramente, boêmio, que vive em companhia de uma espécie de Dama das Camélias (Camila), tísica, "sem regeneração porque não houve pecado" (p. 90).

Um personagem que guarda sua produção poética, escondendo o seu "Eu", tentando encontrar uma explicação para a vida e que, curiosamente, acaba sendo abordado por uma mulher, ao final do romance, como "Príncipe dos Poetas", pedindo-lhe que ouça um de seus poemas, do mesmo modo que ele, narrador, também fez com Olavo Bilac na madrugada da morte de Augusto.

É impossível não percebermos o modo pelo qual Ana Miranda trabalha com o caráter imprevisível do texto (encaixando-se aí uma das características de Menton, descritas anteriormente), subordinando a representação mimética de um fato referencialmente histórico à relatividade do que é a verdade. Retomamos o fragmento apontado por Barbosa, que dá origem ao início e término da narrativa em questão:

Dias depois de sua morte [a de Augusto] ocorrida em Leopoldina, Órris Soares e Heitor Lima caminhavam pela Avenida Central e pararam na porta da casa Lopes Fernandes para cumprimentar Olavo Bilac. O Príncipe dos Poetas notou a tristeza dos dois amigos, que acabara de receber a notícia.

— E quem é este Augusto dos Anjos? — perguntou.

Diante do espanto de seus interlocutores, Bilac insistiu: — Grande poeta? Não o conheço. Nunca ouvi falar nesse nome. Sabem alguma coisa dele?

Heitor Lima recitou o soneto: Versos a um coveiro. Bilac ouviu pacientemente, sem interrompê-lo. E, depois que o amigo terminou o último verso, sentenciou com um sorriso de superioridade:

— Era este o poeta? Ah, então, fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa. (BARBOSA, 1971, p. 319).

A diferença é a de que, no início, quem recita o soneto é o narrador, não *Versos a um coveiro*, mas *Versos Íntimos*, sendo que, após dar sua resposta, Bilac vai embora, deixando-o com suas reflexões sobre "a verdade, sem máscaras" (p. 14). O elemento novo no texto é o de que Bilac retorna e, tendo comprado um livro de Augusto, pede desculpas pela fala anterior e emite sua opinião sobre os versos lidos, como veremos mais adiante.

Neste momento, visualiza-se a intenção de Ana Miranda ao operar este cruzamento com a ficção, às vezes parafraseando, dando novo tom, ou até mesmo transcrevendo, literalmente, outros textos de valor, inclusive documental, como as biografias e estudos sobre a obra de Augusto, bem como as cartas enviadas para sua mãe, reunidas no estudo de Ademar Vidal, além da própria produção poética do poeta, que acaba aparecendo no corpo do texto, por versos que se tornam frases incorporadas a ele. Esta intenção revela o jogo intertextual, apontado por Menton, o que propicia, pela ordenação ficcional, um novo modo de ver a obra do poeta.

Este novo olhar só é possível pela tessitura proposta pela autora, pois tentamos decifrar o sentido do texto, descobrindo, lentamente e com surpresas, a voz poética nele presente. O valor da obra reside no fato de que os acontecimentos narrados seduzem o leitor para o universo da ficção, envolvendo-o pelas passagens históricas conscientemente apresentadas, como a do episódio de Bilac, sem exigir dele a imediata busca dos fatos reais, para confrontá-los, em função da coerência do entrelaçamento entre história e ficção.

Destacamos, também, que há em *A Última Quimera* a presença de uma metaficção, visto que a narrativa mostra o exercício poético de Augusto dos Anjos e suas reflexões sobre literatura, além das do próprio narrador, que diz:

[...] numa certa época, passava dias e dias perambulando pela cidade tentando esquecer Esther, mas de noite fazia poemas de amor para ela (p. 279).

[Camila] continua a sonhar com cavalos azuis e me pede que lhe escreva sonetos [...] Ela guarda todos e os manda a uma casa editora, que os publica. Envia pelo correio exemplares a todas as pessoas importantes do mundo da literatura (p. 317).

Estes processos, o da intertextualidade e o da metaficção, propiciam uma visão do fazer poético e, por extensão, a releitura da produção de Augusto dos Anjos. Em vista disso, afirmamos ser este tipo de narrativa a força de expressão necessária para reconstruirmos certos fatos históricos e literários nesta chamada pós-modernidade, uma vez que possibilita ao leitor um caminho para a reflexão sobre o passado, na tentativa de se compreender o presente, muitas vezes fragmentado.

Nesta reconstrução, Ana Miranda evoca Olavo Bilac, nominado O Príncipe dos Poetas, falecido em 1918, e representante maior daquela literatura elitista do final do século XIX e início do XX, materializando-o para o narrador como a figura de um Deus das letras, como podemos ver em:

[...] sinto pudor de dirigir-me a este homem ereto, famoso, rutilante, recém-chegado de Paris, em seu tom de poeta supremo, com quem um simples passeio na Rua do Ouvidor equivale a uma consagração literária (p. 11).

Bilac é visto, em toda a narrativa, como o representante perfeito de poeta, sendo enaltecido e adorado pelo narrador, além de deter o reconhecimento tão almejado por Augusto. Este contraponto faz com que vejamos a relatividade das leituras feitas pelos críticos em determinados momentos, visto que, após sua morte, Augusto passa por um processo de reavaliação, assumindo um papel representativo em nossa história literária.

O narrador constrói o texto de modo a traçar um perfil dos dois poetas, contrapondo-os. Esta contraposição é proposital, pois faz com que o leitor reflita sobre o valor da literatura pura, verdadeira, profunda, manifestação plena da alma de poeta, como se verifica em Augusto dos Anjos, ao mesmo tempo em que observa, pela figura de Bilac, certa representação do Rio de Janeiro da época:

Dentre os poetas, grassava o convencionalismo imbecil de Anibal Tavares, Teófilo Pacheco, a camarilha inteligente, competindo em bovarismo com letrados de Buenos Aires e Paris. Os intelectuais só se preocupavam com futilidades, como a estátua a Eça de Queirós. Gente como Coelho Neto, João do Rio, grandes homens da literatura, enchem páginas e páginas das folhas com o 'assunto palpitante' (p. 33).

Esta sociedade fez com que Augusto se desiludisse com o Rio de Janeiro

que pensara ser uma cidade cosmopolita, mas que [...] lhe parecia ser uma espécie de aldeia [...] repleta de injustiças sociais, um espetáculo de miseráveis ao lado de caleças e automóveis que tornavam as ruas tristes corredores (p. 33).

Em suas cartas, chega a dizer para a mãe, Sinhá Mocinha, que a cidade "é uma espécie de sereia falaciosa, pródiga unicamente em sonoridades traidoras para os que a vêem pela primeira vez" (p. 33).

Lembramos que a crítica recebeu muito mal o livro do poeta e o narrador insere esta recepção à obra, dizendo:

Soube da notícia quando entrei no Castellões, de madrugada, após um sarau. Boêmios discutiam o livro de Augusto, poucos o defendiam, a maioria tinha asco, repulsa. Diziam frases irônicas, atiravam setas envenenadas de zombaria e remoque, pareciam ofendidos, destemperados, como se tivessem sido atacados pessoalmente em sua honra. Simbolista, dizia um; romântico, dizia outro; parnasiano, um terceiro. [...] Discípulo de Rimbaud? Jamais! Envergonharia Verlaine, causaria repugnância a Mallarmé (p. 41).

Registra-se, ainda, a preocupação de como Bilac receberia o poeta: "Bilac vai odiá-lo, ele quebra a ogiva fúlgida e as colunatas do templo do santo pontífice" (p. 41). O narrador, no dia seguinte à publicação, vai direto aos Jornais para ler as críticas na seção de Literatura e, novamente, Ana Miranda recupera o texto de

Barbosa, fazendo uma paráfrase de seu estudo sobre a crítica feita por Oscar Lopes ao livro de Augusto, chegando a transcrever algumas expressões, como no seguinte trecho:

"[o poeta] parecia apenas um desequilibrado" [...] [as composições] perfeitamente estranhas e caracterizadas por um descaso por tudo quanto constituía a moeda corrente (p. 42).

A ordenação dos capítulos de *A Última quimera* se dá de modo interessante, pois na parte seguinte, intitulada **Eu**, em que a autora apresenta a publicação da obra e a recepção crítica, em 1912, ela quebra a ordem temporal fazendo com que o narrador se projete novamente para o ano de 1914, naquela madrugada que deu início ao texto. Bilac, representante maior desta literatura oficial, não só compra o livro, como pede que o narrador fale sobre o poeta, pois ele reavalia sua opinião dizendo:

Apesar das erisipelas, quejando sujidades, amor à porcaria que ressalta o monstruoso em seus versos, apesar do podre, da saliva, do pus, dos vermes, do cuspe, do escarro, apesar do idealismo metafísico meio pútrido, do pessimismo abúlico a serviço da filosofia haeckeliana, do monismo, da preocupação com o macabro, apesar do fartum das podridões que gravita em suas poesias e das incestuosidades sanguíneas, *o senhor Augusto dos Anjos foi um magnífico poeta. Misterioso, sombrio* (p. 52, grifo nosso).

Temos a reconstrução do cânone pelas palavras do próprio Bilac, representante eterno da literatura de elite da época. Ainda, ao falar sobre a tríade parnasiana (Bilac, Correia e Alberto Oliveira), o narrador pergunta a si mesmo se realmente Bilac não conhecia a poesia de Augusto, tendo sido ele inclusive membro da Comissão que o elegeu Príncipe dos Poetas.

Na seqüência, numa ordem lógica, a autora inclui uma parte intitulada *A Luz Lasciva do Luar*, composta por 14 capítulos, que apresenta Bilac, sua produção e fatos de sua "exuberante" vida (cf. PONTES, 1944). O primeiro deles inicia-se na mesma madrugada do encontro com o narrador para, nos seguintes, dar voz às suas lembranças, como as daquela primeira vez que vê Bilac em Paris, onde este buscou não as mulheres, mas sim a paixão de todas as coisas, e, ainda, recuperando episódios como os do duelo entre Bilac e Mallet ou o mais famoso, com Raul Pompéia.

O narrador provoca a reflexão se não seria Augusto dos Anjos tão poeta quanto Bilac. E é justamente no capítulo treze que estão discutidas algumas questões sobre cânone literário. Nele, o narrador não só faz as colocações acima, como também discute a relatividade da permanência do poeta: se seus versos serão duráveis, se um livro é suficiente para perpetuá-lo, como no caso de Augusto, além de citar Rimbaud e seu reconhecimento só após a morte, e Álvares de Azevedo, com seus anos de glória igualmente póstuma. Fica a dúvida se com Augusto seria diferente.

Ao narrador resta, na parte chamada *Morcego Tísico*, recuperando o desentendimento ocorrido na Paraíba, que o fez partir para o Rio de Janeiro, dentre outros

fatos, dar voz ao valor do poeta:

Augusto era um poeta de talento, um homem ilustre, que já tinha certa fama na província, embora jovem estava perto da venerabilidade, iria engrandecer o nome da Paraíba entre as hostes intelectuais da metrópole, iria incendiar com seus versos as folhas das gazetas e poderia estender ao resto do país a inteligência e demais virtudes paraibanas (p. 113).

Além dos momentos acima mencionados, na terceira parte do romance, a questão do cânone e das escolas literárias volta à tona, quando o narrador conhece um possível pretendente de Esther, recém-viúva e seu grande amor. São discutidas as características do poeta e sua possível localização em algum estilo já definido, ao que o narrador dispara:

As escolas são formadas por um sujeito que tem talento acompanhado por uma multidão de medíocres, como diz o paradoxo de Francis de Croisset. [...] Se o satânico Baudelaire tivesse seguido alguma escola, não teria escrito as preciosidades que escreveu [...]. A poesia de Augusto não é simbolista, nem cientificista, nem parnasianista [...]. (p. 263).

Fica clara a proposta da autora, pois o narrador questiona os conceitos pré-fixados sobre escola literária e oferece outra idéia do que seja expressão artística. Dizer que "Parnasiano é aquele que despeja sobre seus leitores tudo que existe nos dicionários" (p. 261), é, sobretudo, romper com a idolatria de um dos defensores desta escola e deixar claro que a poesia

[...] é o elemento abstrato, o espírito do objeto, o enigma da substância. As paixões despertam nossos sentimentos, mas nos tornam cegos; os apaixonados são os artistas, a paixão e a arte são as únicas chaves para se desvendar os segredos da vida (p. 262).

É, deste modo, forma livre de expressão, vida plena, como praticou Augusto dos Anjos.

O narrador recupera, sob *A Lua Provinciana*, descrevendo Leopoldina (lugar onde falece o poeta), a lua antiga, familiar, diferente daquela da metrópole, sugerindo uma paz interior. É assim que se constrói um discurso de valorização do poeta, desconstruindo-se o outro, já estabelecido. É ali que, ao conversar com o padre da pequena cidade, o narrador estabelece um discurso que instaura uma ambigüidade. Ao emitir sua opinião sobre a morte do poeta, o padre diz:

Sabe, filho [...] depois da morte do senhor Augusto, estive muito pensativo, sofrendo efeitos do desassossego em meu coração. Não sei se erramos com ele. Não sei se deixamos de fazer algo que deveríamos ter feito (p. 238).

Em que sentido poderíamos ver esta ambigüidade? Poderíamos pensar no reconhecimento que deveria ter vindo quando da publicação de seu livro, ou seja, em vida. Já que, pensando na questão da subordinação a certos estilos (escolas), o poeta não se filiou a nenhuma, preferindo ser, em sua expressão poética, o reflexo da sinceridade absoluta, deveríamos dizer que, se é preciso enquadrá-lo em alguma, ele está dentro de sua própria escola. Qual seria ela?

No final da quarta parte, há uma recuperação da figura de Bilac, sendo apresentado um "adiantamento" sobre sua vida. O narrador narra no tempo verbal futuro, dando prognósticos sobre o poeta, tais como "depois de morto, passará por alguns anos de esquecimento, depois ressuscitará em glória plena. Ou não" (p. 305).

Esta retomada é significativa, visto que, neste momento, ele é novamente enaltecido por ser visto como aquele que, ao lado de seus amigos, revolucionou

[...] o mundo literário brasileiro. Antes de Bilac, ser poeta ou romancista era algo vergonhoso. [...] Não havia homens de letras no Brasil. [eles] [...] não apenas levaram adiante a roda literária brasileira, dos românticos aos simbolistas, passando pelos parnasianos, como também amadureceram a figura do escritor e a nossa nacionalidade (p. 306).

É o "gancho" para a entrada na *Roda da Vida*, última parte, do declínio do poeta que, após um período de problemas de saúde e peregrinação para curar-se, sucumbe à morte. Comparado a Augusto, que morrera quatro anos antes e que sequer tinha um túmulo decente, em seu enterro estavam

[...] todos os grandes da literatura, assim como alguns pequenos, os conferencistas do Instituto de Música, os membros da Academia, os que querem ocupar seu lugar, os freqüentadores dos Diários, do Beethoven, da Carceller, da rua do Ouvidor, os velhos petropolitanos, mulheres belas, viúvas negras, condessas, lavadeiras (p. 318).

Esta *Roda da Vida* esclarece com precisão o caráter cíclico e relativo dos nossos mitos, que surgem, desaparecem e ressurgem, às vezes em homenagens como num busto, por exemplo, o que para Augusto era uma tolice, enquanto que para Bilac

viver no Bronze era melhor do que não viver nem no bronze nem na carne, que não viver nem no bronze nem na carne era como não viver nem no céu nem no inferno, e nem viver em lugar nenhum (p. 34).

Talvez a diferença concreta entre os dois esteja no fato de que, para Augusto dos Anjos, "as formas só têm valor se um espírito as anima" (p. 34). Daí ter praticado uma poesia manifestada pela essência do ser, e não da aparência, como convinha ao meio literário da época em que viveu. Por isso, o caráter profundo e intimista de sua poesia acaba sendo aceito hoje, propiciando-nos esta reflexão sobre arte poética.

4 Concluindo

Entendemos, ao final desta leitura, que não só Ana Miranda é uma autora moderna, mas também o romance apresentado nesta análise. Isto se deve à perspectiva pela qual ela pôs em xeque a realidade, articulando-a através da intertextualidade plena entre textos referenciais e criativos, além de oferecer uma representação dos costumes do Rio de Janeiro do início do século XX, recriados pela sua ficção.

Ao considerarmos que Literatura e História são metainterpretações, aceitamos a possibilidade de o texto ficcional, tendo como ponto de partida fatos

históricos, oferecer aos leitores releituras sobre questões já pré-concebidas, podendo problematizá-las e reconstruí-las a partir de vários pontos de vista. Diante disso, o Novo Romance Histórico torna-se gênero modelar para, neste momento da chamada pós-modernidade, buscar uma forma de leitura de mundo, configurada pela invenção do artista, imprevisível, na medida em que os fatos históricos e a realidade acabam se multiplicando em face das distorções operadas pelo narrador e por tantos outros recursos possíveis pela criação literária.

Em vista desta possibilidade de releituras, verificamos como Ana Miranda deu voz ao que foi negado ao poeta Augusto dos Anjos, suprimindo uma deficiência em nossa história literária, revelada pela marginalização de algumas figuras legítimas da produção artística, instaurando, pois, um novo discurso, construído pelo viés da ficção e entrelaçamento de vários outros textos.

Pelo que apresentamos, fica clara a impressão de que tudo é relativo e passível de interpretações, movimentando a eterna “roda” em que vive o homem, na busca sobre a verdade dita absoluta ou das mentiras verdadeiras.

Referências

AÍNSA, F. La Nueva história Latinoamericana. *Plural*, n. 240, p. 82-85, sep. 1991.

BARBOSA, F. de A. Notas Biográficas. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 31. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1971.

CANDIDO, A. A Nova Narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

ESTEVES, A. R. O Novo Romance Histórico brasileiro.

In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

MALARD, L. Romance e História. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3, p.143-150, 1996.

MARQUEZ RODRIGUEZ, A. *História y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Avila, 1991.

MATA INDURÁIN, C. Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. In: SPANS, K. et al. (Ed.). *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Barañain: U.N., 1995. p. 13-65.

MIRANDA, A. *A última quimera*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

NUNES, B. Narrativa Histórica e Narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. *Narrativa, ficção histórica*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PONTES, E. *A vida exuberante de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1944. 2v. (Documentos Brasileiros, 38, 38A).

PROENÇA FILHO, D. *Pós-Modernismo e Literatura*. 2. ed. São Paulo: Atica, 1995.

RIBEIRO, J. A. P. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. (Coleção Ensaio, 85).

VIDAL, A. *O outro eu de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

WHITE, H. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1992. (Coleção Ponta, v. 4).

