



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Luiz Renato de Souza Pinto

**Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda,
Augusto dos Anjos e Olavo Bilac**

São José do Rio Preto
2012

Luiz Renato de Souza Pinto

**Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda,
Augusto dos Anjos e Olavo Bilac**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto
2012

Luiz Renato de Souza Pinto

Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Banca examinadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
Unesp – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
Unesp – Assis

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
UEM – Maringá

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner
Unesp – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
Unesp – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
27 de agosto de 2012
RESUMO

Ana Miranda é ficcionista desde 1989 quando publicou o romance *Boca do Inferno*, tido por muitos críticos como biografia romanceada do poeta baiano Gregório de Matos Guerra, conquistando o prêmio Jabuti de 1990 com essa obra. A escritora levou o mesmo prêmio em 2003, com a narrativa *Dias e Dias*, ambientado à época do romantismo brasileiro e que traz a figura de Antonio Gonçalves Dias como personagem central. Em *A Última Quimera*, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac são personagens, com destaque para o cenário carioca do início do século XX – a belle époque nacional, contraponto estético parnasiano-simbolista em que surge a poesia escatológica de Augusto dos Anjos. Neste romance a escritora sai em busca de colocar o poeta paraibano ao lado de Bilac, reescrevendo uma página importante de nossa historiografia literária. Ao contrário da maioria dos trabalhos acadêmicos que compõem a fortuna crítica da autora, em *Historiografia literária e fundação do cânone: Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac*, acredito que sob a ótica do romance-ensaio Ana Miranda subverte a historiografia literária oficial trazendo as personagens dos poetas de maneira alegórica na reconstrução de um cenário em que se forma o cânone literário nacional. As relações entre a literatura e a história se desenvolvem alicerçadas por um enredo composto por cartas, poemas e curiosidades da cultura brasileira estabelecendo um jogo entre tradição e ruptura na construção narrativa em que Augusto dos Anjos e Olavo Bilac se equiparam como importantes poetas da literatura brasileira. Ao revisitar a historiografia à época da publicação da terceira edição do *Eu e outras poesias*, em 1928, Miranda nos apresenta as implicações ideológicas da formação do cânone pela voz de um narrador autodiegético. Estamos diante de um romance-ensaio que Ana Miranda produz para reescrever uma página importante da historiografia literária brasileira, por volta de 1928.

Palavras-chave: Ana Miranda. Ensaio. História. Historiografia literária brasileira. Romance.

ABSTRACT

Ana Miranda has been a novelist since 1989 when her novel *Boca do Inferno* was published. The novel was considered by many critics as a biographical romance of a poet from Bahia called Gregório de Matos. This work awarded her prize Jabuti in 1990. She also won the Jabuti Award for her novel *Dias e Dias* in 2003 whose narrative reminds us of Brazilian Romanticism, having as a central character Antonio Gonçalves Dias. The novel *A Última Quimera*, Augusto dos Anjos and Olavo Bilac are characters who depict a setting in Rio de Janeiro that happens at the beginning of XX century – the national belle époque, making a contrast between the two movements Parnassianism and Symbolism in which appear the eschatological poetry of Augusto dos Anjos. In relation to this novel, Ana Miranda tries to put the poet from Paraíba besides Bilac, rewriting a very important page of our literary historiography. On the contrary the major academic works that form the most precious critical of the author is the Historiography literary and the foundation of the canon: I have believed that Ana Miranda, Augusto dos Anjos and Olavo Bilac's voices are behind of an essay-romance. Thus, Ana Miranda subverts the official literary historiography, bringing the characters that belongs to the poets mentioned above in an allegorical way, rebuilding a setting in which there is an effective consolidation of the national literary canon. The relationship between the literature and the history has been developed attached by a plot composed by letters, poems and by some curiosities of Brazilian culture. This has just established a game between tradition and a severance related to the way a narrative is formed in which Augusto dos Anjos and Olavo Bilac show us some symmetry as important poets of Brazilian literature. Reviewing the historiography in terms of the time in which the third publication edition of *Eu e outras poesias*, in 1928, Miranda presents us ideological implications in relation to the formation of the canon, seen by a narrator's voice autodiegetic. We are face to face of an essay-romance who Ana Miranda produces in order to rewrite a very relevant Brazilian historical literary around 1928.

Keywords: Ana Miranda. Essay. History. Brazilian Historiography literary. Novel.

*À memória de minha mãe, Evalina de Souza Pinto, eterna
incentivadora.*

*Ao meu pai, Luiz Gonzaga Pinto, pela tolerância e aconchego, ao
longo destes cinquenta anos de vida.*

AGRADECIMENTOS

Aos amigos Everton Barbosa e Marta Cocco, pela interlocução na reta final do trabalho;

Ao professor doutor Arnaldo Franco Jr., pela contribuição no Seminário de Tese em Andamento e o Exame de Qualificação;

Ao prof. dr. Orlando Nunes de Amorim pela orientação exercida na execução deste trabalho.

Aos professores doutores Antonio Roberto Esteves, Márcio Roberto Prado e Álvaro Luiz Hattner pelas contribuições durante a defesa pública da tese.

Ao professor Márcio Scheel que desde o Seminário de andamento da tese até a defesa pública contribuiu para a qualidade da pesquisa e redação final.

O cronista que narra os acontecimentos sem distinguir os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade poderá apropriar-se totalmente de seu passado.

Walter Benjamin

SUMÁRIO

Introdução	10
1. – Ana Miranda: produção literária e contexto histórico	21
1.1. – Os romances, as quimeras	21
1.2. – A fortuna crítica em construção sobre a obra de Ana Miranda	31
1.3. – Romance-ensaio	48
2. – <i>A Última Quimera</i> : a estrutura do romance e a história	61
3. – A alegoria, o romance-ensaio e a formação do cânone	117
3.1. – O diálogo com as resenhas, os artigos e a crítica especializada	135
3.2. – Republicânonos: ideologia e poder na seleção literária	139
3.3. – <i>A Última Quimera</i> : tradição e ruptura	154
À guisa de conclusão	161
Referências Bibliográficas	164

INTRODUÇÃO

Esta tese pretende demonstrar a pertinência da designação de romance-ensaio para a obra *A Última Quimera* de Ana Miranda, considerando-a a mais adequada para abordar a produção de uma crítica historiográfica que a autora efetivamente faz por meio da criação romanesca ao criar um personagem-narrador que interage com os personagens de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, contemporâneos entre si. Essa interação do início ao final do romance evidencia a consagração de Olavo Bilac no cânone da época e a tímida inserção de Augusto dos Anjos. Ao longo do trabalho elencaremos questões históricas e culturais que determinam o que é considerado tradição e o que é considerado ruptura na arte literária. Em *O direito à literatura*, Antonio Candido reflete sobre a constituição do texto literário e a função da literatura, bem como o processo de recepção e identificação social (ou não) com o que se lê. Para Candido, cada sociedade “cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (CANDIDO, 1995, p. 243). A formação do cânone passa, evidentemente, por esse viés, quer seja atuando na seleção do que deve ser lido, como apontando o que deve ser desqualificado. Mas a produção de uma nação como um todo deve conter algo além do que é escolhido para brilhar. Candido insiste em que

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por

isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CANDIDO, 1995, p. 243).

A instituição do cânone traz em si a própria incompletude da seleção; ser um autor canonizado não significa ter todos seus livros referendados: há autores e obras; ao produzir narrativas que busquem determinada visão sobre um fato, tempo, obra, autor, joga-se o foco em um ponto que fica reluzente enquanto a escuridão espalha-se pelo resto.

Sempre que a veracidade de uma crença é asseverada é porque a aceitação dessa crença é contestada, ou prevê que seja contestável. A disputa acerca da veracidade ou falsidade de determinadas crenças é sempre simultaneamente o debate acerca do direito de alguns de falar com a autoridade que alguns outros deveriam obedecer. A disputa é acerca do estabelecimento ou reafirmação das relações de superioridade e inferioridade, de dominação e submissão, entre os detentores de crenças (BAUMAN, 2008, p. 143).

É nesse jogo de contrastes que situamos a narrativa de Ana Miranda que ora discutimos: *A Última Quimera*. Sua primeira edição, publicada no ano de 1995, trazia na capa uma reprodução da obra *O devaneio* (*The day dream*, 1872-78), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), em técnicas de pastel e giz negro, o que de certa forma preparava e antecipava certas questões que o romance desenvolverá. Com efeito, Rossetti é um artista que integrou o grupo de pintores ingleses conhecidos como pré-rafaelitas e que produziram suas obras na segunda metade do século XIX, num contexto em que a arte passava por um momento de efervescência e transformação, desde o Romantismo tardio até as vanguardas do início do século XX. A obra de Rossetti, na encruzilhada de movimentos artísticos que se sucediam e que se opunham (Romantismo, Realismo, Simbolismo e afins), pode ser entendida na sua relação com o romance como um contraponto na pintura do que foi a obra de Augusto dos Anjos na poesia brasileira do começo do século XX.

A *Última Quimera* discute a relação problemática entre Augusto dos Anjos e Olavo Bilac no cenário da *belle époque* brasileira. Os contrastes entre a poética angelina e a bilaqueana são tratados no romance por meio de figurações em que ressaltam as diferenças. Augusto dos Anjos é retratado como ex-cêntrico enquanto que Bilac é o próprio centro, numa perspectiva que procura questionar o estabelecimento do cânone literário brasileiro. Devemos ter em conta que

A formação do cânone implica o estabelecimento de critérios para a seleção de obras que detenham as qualidades indispensáveis para integrar o panteão da história da literatura. Entre os critérios fundamentais para efetuar essa seleção estão os conceitos de literatura e de literariedade, valor estético entendido como componente intrínseco da obra. Como esse valor é condicionado pela cultura, época e visão de mundo, o critério seletivo traz inculcados componentes ideológicos referendados historicamente pela classe social, pelo gênero, pela raça e ligados ao locus institucional de onde procede. [...] A seleção, operada para realizar a inclusão ou exclusão de obras, converte-se num mecanismo de poder (ZINANI, 2010, p. 66).

Essa relação de poder que institui o cânone estabelece por si só uma dialética com as instituições governamentais, o que faz da arte, em especial da literatura, um conjunto de obras e autores que se dispõem a montar um painel da cultura oficial. No romance de Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac são colocados lado a lado para que se possa fazer uma revisão do cânone nacional no início do século XX pondo em causa sua formação, tal como aponta Flávio Kothe:

A história da literatura é escrita como se o cânone fosse puro abrigo do talento, e como se todo talento fizesse parte desse panteão acadêmico. Ao contrário da prática vigente, só deveria passar a fazer parte dele quem fosse além de suas limitações, pois só então teria algo novo a dizer (KOTHE, 2000, p. 22).

Augusto dos Anjos como poeta e como personagem do romance vai além dessas limitações. Produz poesia com a estrutura parnasiana, mas vocabulário que extrapola os limites de tal escola; antecipa o expressionismo no Brasil, mas mantém o soneto como

veículo máximo da manifestação poética. Ana Miranda, em *A Última Quimera*, parece estar atenta à linguagem angelina para transcendê-la; para tanto, manipula com propriedade as técnicas do romance histórico tradicional do qual revela ter um bom conhecimento, tanto quanto da visão crítica de Gyorgy Lukács a respeito da escrita romanesca de caráter histórico. Isso é detectável, por exemplo, na crônica “Scott, Lukács e o romance histórico”, publicada na revista *Caros Amigos* em 1998 (três anos, portanto, após a publicação de *A Última Quimera*), em que se lê:

O livro *The Historical Novel*, escrito pelo filósofo húngaro Gyorgy Lukács (1885-1971) e publicado pela primeira vez em 1962, é elucidativo para quem deseja compreender o fenômeno. Com sua concepção crítica marxista, Lukács descreve e analisa desde as condições sociais e históricas que permitiram o surgimento do romance histórico no começo do século 19 até as perspectivas para o futuro do controvertido gênero literário (MIRANDA, 1998, p. 29).

A escritora apresenta sua visão da obra de Lukács, detalhando mesmo seu método, numa forma que é menos crônica e mais ensaio literário, bem como localiza no tempo e no espaço a figura de Walter Scott, o precursor da linhagem, refletindo sobre a constituição do romance:

Quando Walter Scott criou o romance histórico, existia desde sempre a poesia histórica, assim como o drama histórico, a pintura histórica. A história fora tema em todas as expressões da arte, os artistas sempre eram uma espécie de historiadores do passado ou do seu presente. Walter Scott nada mais fez que incorporar ao romance algo que sempre fora feito nos outros campos artísticos. Mas por que isso aconteceu tanto tempo após o surgimento do romance? (MIRANDA, 1998, p. 29).

A visão que Ana Miranda tem da arte, como um todo, e que pode ser detectada e analisada em seus romances, deve certamente alguns de seus traços ao fato de ter atuado como atriz por muitos anos, durante o período do Cinema Novo, de possuir uma formação em arquitetura e artes plásticas, como também pelo fato de ter cultivado a escrita poética antes mesmo de começar a dedicar-se aos romances. Pode-se conjecturar

que essa formação multímoda de Ana Miranda de algum modo participa da força criadora que coordena a construção dos seus romances. Mas, tanto importante quanto, consideramos que a isso se alia uma significativa reflexão crítica, tanto sobre o gênero romanesco que elege como seu, como é nítido na crônica que vimos comentando, quanto sobre a história e a historiografia literária brasileiras, revelando em Ana Miranda uma escritora que conhece o que fala, que pesquisa, que conjuga criação romanesca e reflexão crítica, e que traduz em forma de texto literário inquietações que dialogam com outras áreas do conhecimento. A referida crônica se encerra, como não poderia deixar de ser, com a defesa do romance histórico:

O romance histórico nasceu plebeu, folhetinesco, entretenimento, mas foi capaz de produzir obras máximas da literatura universal (*Guerra e Paz*, *Memórias de Adriano*, *Os Noivos*, etc). É um gênero de amplitude, no qual cabem todas as densidades literárias. Talvez seja um equívoco nomear um romance de histórico. Todos os romances são históricos, no sentido de que todos eles discutem o comportamento humano, todos não passam de “pouco mais que o registro dos crimes, loucuras e infortúnios da humanidade” (MIRANDA, 1998, p. 29).

Talvez Ana Miranda tenha claro para si que pratica a escrita do romance histórico, gênero capaz de abrigar obras tão distintas como as citadas por ela no fragmento acima. *Guerra e Paz*, por exemplo, é um romance histórico tradicional, uma vez que se utiliza de elementos provenientes de um registro histórico, o que não acontece, por exemplo, em *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar. Reflexões sobre o romance histórico e a formação do cânone literário brasileiro, portanto, são cruciais na escrita de *A Última Quimera*, segundo nossa pesquisa de abordagem. E algumas questões que consideramos relevantes foram norteadoras do desenvolvimento de nossa reflexão sobre o romance de Ana Miranda: por que foi criado um narrador personagem para contar a história de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, hoje poetas que participam de forma aceita e “regulamentada” do cânone nacional? Seria justamente para questionar a formação do

cânone no início do século? Que elementos da tradição romanesca e da ruptura com essa tradição podem ser detectados na constituição do romance? Talvez pudéssemos considerar inicialmente que houvesse a intenção de dizer que Augusto dos Anjos deveria ter sido canonizado antes; nesse sentido, poderíamos pensar que o narrador não questiona a presença de Olavo Bilac no panteão, mas sim, o porquê da demora de Augusto entrar para a galeria dos bons poetas brasileiros. De qualquer forma, reafirmamos com isso o nosso intuito de estudar o romance de Ana Miranda como uma obra que, valendo-se da estrutura do romance histórico, constitui-se como uma reflexão problematizadora sobre a formação do cânone literário brasileiro.

A presença da personagem de Olavo Bilac em *A Última Quimera* amplia os objetivos da escritora no sentido de alargar os contornos do cenário em que o confronto entre as estéticas parnasiana e simbolista se deu, nesse período considerado sincrético da história da literatura brasileira, que compreende o final do século XIX e o início do século XX. Disso decorre a necessidade de observarmos as implicações discursivas que envolvem a história e a historiografia brasileiras, em linhas gerais, e a historiografia literária, em particular. O contraste entre as personagens de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac gera a tensão principal da escrita do romance. A relação de oposição entre os dois possibilita um olhar atento para as subjetividades do registro histórico e para as relações de poder, prestígio, ascensão social, nítidas em Bilac, como também de exclusão, tristeza e desprezo, observáveis em Augusto dos Anjos. A ficcionalização dos poetas torna-se ainda mais verossímil pela constituição de um narrador que não tem nome, que orbita entre os dois poetas conhecidos, numa alusão à historicidade poética que vai de um ponto a outro, da ausência para a presença, da escuridão das sombras (o esquecimento) para a rutilância social (o cânone). Essa figura do narrador inominado

que parece inicialmente identificar-se de maneira biográfica com Augusto ao longo da narrativa vai se revelando mais próxima de Bilac. Representaria, certamente, os interesses “chaleiristas”, a conveniência política, dentre outras benesses.

Temos como uma das hipóteses condutoras da nossa reflexão a ideia de que a construção do cânone, tal como é proposta ficcionalmente pelo romance, se dá a partir de referentes externos à obra, extraídos da vida literária do período, o que nos encaminha para a tese de que Ana Miranda reconstrói o universo da poesia brasileira do início do século XX a partir dos contrastes entre a literatura prestigiada, que tem em Bilac seu legítimo representante, e uma literatura marginalizada, como, por exemplo, a de Augusto dos Anjos. As técnicas romanescas são mescladas ao gênero ensaístico, com o intuito de colocar em um lugar de destaque a figura de Augusto, ao lado de Bilac, no cenário da historiografia literária brasileira. Em tempos de higienização, como os da República Velha, o vocabulário de Augusto dos Anjos torna-se (para a representação do cânone) algo de mau gosto, chulo, escatológico, pelo uso de uma linguagem considerada avessa ao fazer poético.

Ao fazermos uma exposição do conjunto da obra de Ana Miranda de maneira cronológica não abarcamos os livros infantis e infanto-juvenis da autora, visto que não seguem as temáticas recorrentes que perpassam tal conjunto e que, portanto, não teriam relação com a reflexão proposta. Apresentamos também de maneira sintética um panorama da fortuna crítica existente sobre a autora com ênfase em trabalhos acadêmicos, em nível de Pós-Graduação, apresentados em diversas universidades brasileiras. Há que se destacar que escapam deste “corpus” alguns trabalhos significativos sobre Ana Miranda e que a grande maioria dos trabalhos a colocam como uma escritora de metaficção historiográfica; alguns enveredam pelo caminho do

romance histórico, ou novo romance histórico, para quem preferir. Nosso trabalho busca abrir outra possibilidade de leitura para sua obra, restrita, ao menos neste momento, a *A Última Quimera*: trata-se de um romance-ensaio, ou ensaio travestido de romance, uma vez que há uma reescritura na obra de momentos-chave da tensão gerada no confronto entre a poesia parnasiana e a simbolista, bem como pela sua localização temporal que coincide com a formação do cânone em literatura nacional: as duas primeiras décadas do século XX.

Em um segundo momento desenvolvemos a análise de *A Última Quimera*, buscando compreender a estrutura da obra e as relações históricas aí implicadas. As lacunas da história e da historiografia são preenchidas pelo olhar atento de um narrador que vai desmontando o cenário da época a partir de 1928, ano da publicação da terceira edição do *Eu*, de Augusto dos Anjos, com o texto crítico de Órris Soares que ensaia uma tentativa de trazer a presença da obra de Augusto para um público maior. Aqui encontramos o argumento mais preciso para fundamentar nossa tese. Este é o ano em que surge a edição mais bem elaborada do *Eu*, a esta altura um sucesso de vendas na cidade do Rio de Janeiro.

Em um terceiro momento preocupamo-nos com as razões de Augusto dos Anjos não ter entrado para o cânone anteriormente; trabalhamos a relação da alegoria, enquanto procedimento de construção narrativa, com o ensaio (gênero textual) para o desenvolvimento da trama. A construção alegórica das personagens de Augusto dos Anjos, Olavo Bilac e do próprio narrador (inominado) nos encaminha para a leitura da historiografia literária oficial, de onde observamos tais brechas que são preenchidas pelo discurso ficcional e as questões derivadas dessa implicação, quer seja a formação do cânone literário, com suas inclusões e exclusões, quer sejam as relações de poder entre o

governo republicano e as confrarias literárias (pró e contra) e a perenidade da obra de Augusto dos Anjos que desafia a compreensão da crítica que vagarosamente vai se rendendo ao valor da sua obra. Se a poesia de Augusto traz profundo conhecimento da forma e domínio amplo das estratégias de construção poética, por outro lado encontra-se no léxico a razão para o desprezo pela sua arte e conseqüente isolamento artístico dos poetas consagrados pela crítica. A alegoria torna-se então uma figura utilizada para a estilização da elite cultural e econômica do Rio de Janeiro transposta para toda a realidade nacional. Afinal de contas, “Tornar-se poeta federal depende do município do qual se é poeta” (KOTHE, 2000, p. 512). Acreditamos ser preciso considerar as relações da literatura com a história para poder-se compreender essas questões de forma mais ampla. Para a compreensão do que seja história trabalhamos com o pensamento de Walter Benjamin. Das ruínas pode-se erigir o discurso de sobrevivência.

Sendo o léxico o grande diferencial da poesia de Augusto dos Anjos, para diferenciá-lo dos poetas de seu tempo, entendemos que a busca por essa distinção apresenta, de um lado, a figura da pantera, extraída do poema “Versos Íntimos” (“Somente a Ingratidão – esta pantera –/ Foi tua companheira inseparável!”), alegorizada como a incompreensão que pairou sobre a poesia de Augusto dos Anjos e, de outro, a quimera (“Vês! Ninguém assistiu ao formidável/ Enterro de tua última quimera.”, versos do mesmo poema e de onde, como se vê, Ana Miranda extraiu o título do romance), um monstro multifacetado que representa o espelho da elite dirigente à época, sendo o duplo da sociedade. Sob o verniz social esconde-se a podridão do meio em que se vivia.

Gostaríamos de destacar ainda as obras mais significativas da fundamentação teórica que orientou esta pesquisa. *A vida literária no Brasil 1900*, de Brito Broca,

abriu-nos os olhos para a compreensão do cenário em que se passa a fábula do romance, sobretudo os jogos de interesses que estavam em causa na época. Para a compreensão da vida e da obra de Olavo Bilac, foi-nos bastante útil a biografia de Fernando Jorge sobre o poeta, *Vida e poesia de Olavo Bilac*. Para edificarmos a figura de Augusto dos Anjos, seguimos um grande conjunto de leituras, com destaque para a edição das *Obras Completas*, pela Editora Nova Aguilar, organizada por Alexei Bueno, de onde extraímos leituras da crítica literária que vão desde o texto de Hermes Fontes sobre o lançamento de *Eu*, publicado inicialmente no *Diário de Notícias*, no dia 16 de julho de 1912 até “A Costela de Prata de A. dos Anjos”, de Anatol Rosenfeld, vindo a público em 1969, na primeira edição do livro *Texto/Contexto*. Considerações sobre a configuração do ensaio como forma discursiva foram observadas a partir da leitura do ensaio de Theodor Adorno “O ensaio como forma”, de grande valia para a nossa fundamentação teórica. Um conjunto de doze textos sobre a obra de Ana Miranda serviu de base para observarmos como os romances da escritora têm sido lidos, ao longo desses anos, com destaque para duas teses, três dissertações, uma resenha e seis artigos científicos que englobam os romances *Boca do Inferno*, *Desmundo*, *A Última Quimera*, *Dias e Dias* e a novela *Clarice*. Para a construção do terceiro capítulo utilizamos o estudo *Alegoria; construção e interpretação da metáfora*, de João Adolfo Hansen, além de outros trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a revigoração da alegoria como elemento da construção literária na contemporaneidade.

Historiografia literária e formação do cânone: Ana Miranda, Augusto dos Anjos e Olavo Bilac pretende-se uma viagem pela cultura brasileira, os bastidores políticos, o pseudo-engajamento social na literatura brasileira do início do século XX. Pensar os romances de Ana Miranda como simples decalque e reconstrução de uma época é por

demais reducionista. Pesquisadora contumaz, Miranda busca, a nosso ver, mais do que resgatar elementos esquecidos pela tradição literária, ou simplesmente desconhecidos do grande público. Ela lança um olhar para o passado de onde traz elementos vivos de nossa cultura para que possamos nos enxergar melhor, ressignificar no presente aspectos ainda vivos, latentes, de nossa história; ao tratar nomes de nossa literatura como Gregório de Matos (*Boca do Inferno*), Clarice Lispector (*Clarice*), Antonio Gonçalves Dias (*Dias e Dias*), Augusto dos Anjos e Olavo Bilac (*A Última Quimera*), Ana Miranda nos faz sentir como esses homens, artistas, escritores, foram recebidos em seu tempo e nos apresenta como eles podem ser vistos de maneira diferente aos olhos de hoje.

1. ANA MIRANDA: PRODUÇÃO LITERÁRIA E CONTEXTO HISTÓRICO

A autora Ana Miranda, nascida em 1951 na cidade de Fortaleza, no Ceará, surge na literatura brasileira no ano de 1979 quando publica seu primeiro livro de poemas, *Anjos e demônios*. Em 1983 lança *Celebrações do outro* pelo Instituto Nacional do Livro em parceria com a Editora Antares, do Rio de Janeiro, e em cuja contracapa lê-se que: “a autora usando o desenho e a palavra, produziu um livro expressivo, de grande força introspectiva e qualidade literária e artística” (MIRANDA, 1983). Artista plástica por formação atuou no cinema novo em quinze longas-metragens, foi assistente de direção de cinema embora tenha se notabilizado como romancista, a partir de *Boca do Inferno*, ganhador do prêmio Jabuti de romances em 1990 e tem ainda várias letras musicadas por Marlui Miranda, sua irmã. Seus romances envolvem quase sempre fatos curiosos de nossa história para a ambientação narrativa.

A escrita de Ana Miranda parece fundir vários elementos distintos. Ao analisar diários, cartas, documentos artísticos, jornalísticos e afins, a escritora traz para o universo ficcional uma série de registros. Ao longo de vinte e dois anos edifica-se um conjunto harmônico de livros que resgatam aspectos importantes da cultura brasileira e as relações com a metrópole, com a cultura europeia e particularmente com a literatura.

1.1. Os romances, as quimeras

Ana Miranda estreia em prosa com *Boca do Inferno*, em que Gregório de Matos Guerra e Antonio Vieira surgem como personagens de uma trama em que a hibridização de gêneros possibilita que se renove “através do romance, a questão da identidade nacional (cultural e política) que parece ser o principal critério para apresentar o processo de formação da literatura brasileira” (MORAIS, 2003, p. 18). Vencedora do prêmio Jabuti com esse livro, Ana Miranda reencontra perfis de poetas brasileiros em duas outras obras de ficção, *A Última Quimera* e *Dias e Dias*, o que pode ser indicativo de desdobramentos do romance históricos, quer seja de ordem temática, quer estilística.

Em *Boca do Inferno*, ambientado na cidade da Bahia no século XVII, às voltas com o assassinato do alcaide-mor da cidade de Salvador, o lado satírico da poesia de Gregório alimenta a imaginação da escritora na criação do enredo e na experimentação linguística. Dois anos depois, em 1991, surge *O Retrato do Rei*. Este romance ambienta-se nos tempos áureos da mineração. A Guerra dos Emboabas é o ponto de partida para esta história de amor entre um rude paulista e uma jovem nobre portuguesa. Nesta narrativa estão presentes hábitos do período colonial e a transformação nos tempos imperiais: o Brasil do século XVIII.

No ano de 1993, a Companhia das Letras publica *Sem Pecado*, romance ambientado na cidade do Rio de Janeiro, em que a personagem Bambi relembra sua chegada e permanência na cidade. Vinda de São Luís do Maranhão com treze anos de idade, sozinha, chega à Estação Rodoviária e vai ao banheiro descobrindo-se menstruada, sem a menor noção do que seria aquilo. Em muitos aspectos semelhante à *Macabéa* de Clarice Lispector, tal referência se faz possível pela publicação no mesmo ano da novela *Clarice*, integrante da coleção Perfis do Rio, para a qual a autora se debruçou por longo tempo estudando vida e obra da bruxa do Leme. Esse romance,

aparentemente, não se liga a fatos ou acontecimentos marcantes da historiografia nacional.

Desmundo é de 1996. Mais uma vez remexendo na estrutura narrativa de seus romances, Ana Miranda constrói uma narrativa que se quer híbrida pela semelhança com textos dos cronistas do século XVI, mesclados com a tensão do romance tradicional. As epígrafes de Fernando Pessoa e de Pe. Manuel da Nóbrega norteiam o discurso em primeira pessoa de Oribela, uma órfã que vem ao Brasil para se casar com um cristão português. As muitas vozes do novo mundo se manifestam pelo olhar de Oribela.

Em *Amrik* (1997), Amina é quem nos conta sua história e como pano de fundo temos o processo de imigração libanesa para a cidade de São Paulo, na virada do século XIX para o XX, cenário para mais uma história de amor. E outra vez o olhar feminino vai à cata de espaço para reescrever uma história até então silenciada, conforme afirma Tânia Pelegrini:

Nesses textos, assim como em tantos outros de mulheres, o passado e a família adquirem importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens neles encontra explicação, de alguma forma capturada pela memória. Esse é um dos caminhos para o auto-conhecimento, para o resgate de uma identidade sobre a qual construir o futuro. A própria linguagem espelha esse processo, desde que, sabe-se, existe uma estreita relação entre linguagem e sujeito e entre sujeito e prática social. Um dos traços dessa linguagem é uma espécie de ambigüidade, aquela que nasce da dúvida, da hesitação, opostas ao discurso da certeza, que caracterizaria a maior parte dos discursos masculinos (PELEGRINI, 2002, p. 364).

E assim, a ambigüidade proveniente dos discursos que constituem tais narrativas é que traz a possibilidade de novas leituras questionadoras da ideia de verdade, o que força uma ressignificação no presente através de uma nova configuração discursiva.

Dias e Dias, de 2002, é narrado por Feliciano que nos conta a expectativa de reencontrar o seu amor: o poeta Gonçalves Dias. A ambientação histórica na cidade de

Caxias, no Maranhão, como, também o sofrimento de um amor encarcerado por quase trinta anos no coração fizeram da narradora uma mulher acostumada a grandes ausências. A voz feminina nos romances de Ana Miranda configura um lugar social sofrido na história cultural brasileira, desta feita no século XIX.

Oribela, em *Desmundo*, Amina, de *Amrik*, o Inominado, de *A Última Quimera*, e Feliciano, de *Dias e Dias* são protagonistas que trazem do passado outra visão das coisas, do mundo. Seus discursos apresentam o olhar do vencido, mas não com o intuito de enfastiar o leitor com querelas e quizílias, e, sim, reconhecer

sua importância para compreender – “do ponto de vista dos vencidos” – não só a história das classes oprimidas, mas também a das mulheres – a metade da humanidade –, dos judeus, dos ciganos, dos índios das Américas, dos curdos, dos negros, das minorias sexuais, isto é, dos párias – no sentido que Hannah Arendt dava a este termo – de todas as épocas e de todos os continentes (LÖWI, 2005, p.39).

Os excluídos ganham voz nos estudos pós-coloniais e abrem um leque de possibilidades de leitura para o passado próximo e o distante. Em *Desmundo*, por exemplo, um olhar atento aos paratextos da obra é suficiente para nos revelar informações interessantes acerca do processo criativo da escrita. Oribela percorre os cenários, movimentando-se por entre o século XVI. Seu olhar transforma em galerias todo o passado colonial brasileiro. Na primeira orelha do livro, por exemplo, destacamos o fragmento em que ao comentar sobre Oribela o editor afirma:

Suas “palabras pronunciadas com el corazón caliente” formam um suntuoso relato arrancado das partes mais inconscientes, mais misteriosas, de um ser que atravessou não apenas o oceano Atlântico, mas a linha imaginária que separa a realidade e o sonho, a liberdade e a escravidão, o amor e o ódio, a virtude e o pecado, o corpo e o espírito (MIRANDA, 1996, s/p).

Os referenciais citados acima fazem parte do processo de formação da nacionalidade brasileira. Oribela chega em uma caravela no ano de 1555 e por ser

mulher, solitária e estrangeira, “passa a estar vinculada a lugar nenhum, sendo o sujeito no entre-lugar” (SILVA, 2008, p. 12). O sofrimento da personagem busca a esperança de que aqui no Brasil possa ter uma vida melhor, esperança que se transformará em trágica experiência:

Deus, graças, fazes a mim, tua pequena Oribela, a mais vossa mercê em idade inocente, um coração novo e um espírito de sabedoria, já estou tão cegada pela porta de meus olhos que nada vejo senão deleitos, folganças do corpo, louvores, graças prazentes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar. Assim como o azeite acende o lume, a vista acende o desejo. Dá a mim a graça de muitas lágrimas com que levar o meu sonho, maior que meu corpo (MIRANDA, 1996, p.11).

Oribela pede ao bom Deus um novo coração, pois o seu já andava castigado demais, incapaz de amar ou odiar a alguém. Seu discurso nos parece a meio caminho da conformação com sua condição e uma esperança de que algo divino a retire dessa vida. O tom melancólico toma conta da narrativa pela própria condição de mulher, estrangeira, presa: “O melancólico é o coveiro da sua história, o arqueólogo surpreso que não para de exumar os ossos alvacentos, testemunhos de uma vida inimaginável e petrificada” (HASSOUN, 2002, p. 91).

Oribela não tem família e, metonimicamente, representa todas as mulheres duplamente colonizadas pela opressão: a masculina, quer seja em Portugal ou no Brasil, e também a de colonizada, pelo colonizador – da fêmea, pelo macho: “Em *Desmundo*, a ausência a define: ela não tem pais, família, dinheiro, casa, nem mesmo uma pátria” (PINTO, 2010, p. 183). É de se avaliar aqui as relações de oposição Colônia/Metrópole para o estabelecimento das relações entre as personagens:

Desde o século passado, os etnólogos, no desejo de desmistificar o discurso beneplácito dos historiadores, concordam em assinalar que a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural, do que ao uso arbitrário da violência, do que à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras “escravo” e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis (SANTIAGO, 1978, p. 13).

A própria Carta de Pero Vaz de Caminha reforça o caráter animalesco dado ao elemento indígena. A releitura de Ana Miranda a partir de Pessoa e Nóbrega ocupa um lugar em que

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro (SANTIAGO, 1978, p. 23).

As oposições homem/mulher, Metrópole/Colônia, superior/inferior, caracterizadas pelo matrimônio a que se destinam as órfãs vindas para a colônia acobertam esse emaranhado de situações-limite da narrativa. Ainda, por esse prisma de dominação, “o objetivo dos discursos pós-coloniais e do feminismo é a integração da mulher marginalizada à sociedade” (BONNICI, 2000, p. 16). A construção de uma personagem que não apresenta vida social, não estabelece relações com familiares, vive segregada da companhia de outros, a não ser as órfãs com quem partilha o infortúnio a coloca nessa condição

entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 1978, p. 28).

Esse é o entre-lugar em que Oribela padece de tantas ausências. É uma mulher solitária, sem ter para onde ir, está em um país estranho para se casar não se sabe ao certo com quem, embora já tenha se apaixonado, logo à chegada, por um mouro. Seu destino é vir para o Novo Mundo para se casar com um cristão português e envolve-se com um mouro – primeiro contraste que antecipa um final trágico. Parece viver em função de uma esperança de algo que nunca vem, sempre fica para um depois, como um

melancólico, segundo a definição de Susanna K. Lages, a partir de Walter Benjamin:

Prisioneiro de uma idealização do tempo passado, o melancólico sofre, na pele e na alma, de um mal-estar que provém da consciência demasiado aguçada de sua situação: apanhado entre um passado que o atrai com a (falsa) promessa da prazerosa satisfação total do desejo – que no limite confina com a morte – e um futuro que acena, como numa miragem, ao longe, com o objeto desejado. Seu maior e último desejo seria aquele de eliminar completamente as marcas do tempo, congelá-lo na eternidade de um presente que incluísse em si as duas outras dimensões temporais, sem o sofrimento decorrente do reconhecimento dessa impossibilidade inquestionável da separação (LAGES, 2007, p. 63-4).

Estas foram as condições em que a protagonista aportara no Brasil quinhentista. De suas lembranças, sob a forma de ruínas, vai se erigindo outra face da história colonial brasileira. Uma história na qual “sua vida dialoga com a de outros indivíduos que viveram no século XVI, que, por sua vez, herdaram sua forma de ver o mundo a partir de estruturas mentais construídas culturalmente ao longo dos séculos” (SILVA, 2008, p. 54). A leitura de um romance como este cujo enunciado nos reporta ao primeiro século de colonização portuguesa em terras brasileiras cumpre um papel importante, pois o ato da enunciação traz para o presente do narrador o emaranhado das construções. Na Tese II, das “Teses sobre o conceito de História”, de Walter Benjamin, lemos que

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? (Apud LÖWI, 2005, p. 48).

As reflexões acima reforçam o caráter melancólico do “entre-lugar”. Ana Miranda traz, ou recria, para contar as histórias, vozes caladas durante muito tempo, forçando o leitor a conhecer outros ângulos para histórias de que já ouviu falar: “A infelicidade [...] é do domínio da subjetividade, pode às vezes ser aprisionada no torno do acontecimento

histórico” (HASSOUN, 2002, p. 37). Embaçado pela realidade histórica opressora o pensamento de Walter Benjamin transporta para o plano do significante uma melancólica significação para as coisas. Michael Löwi indica o fato de que, na tese II, surge um conceito teológico fundamental para a compreensão do documento, a *Erlösung*, que se poderia traduzir melhor por *redenção* do que por *libertação*. Trabalhar com o passado significa revirar esse manancial de informações para se dar novos sentidos ao que se apresenta como narrativa. Por isso, pode-se entender como afirma Flávio Kothe que “Escritores não existem para ser a glória nacional, mas para revelar condições e contradições da existência” (KOTHE, 2000, p. 24). Ao estabelecer relações entre personagens inventadas com outras decalcadas do “real” deparamo-nos com a possibilidade de historicizá-las, cobrindo as lacunas da história oficial, uma vez que a “personagem inventada permite omitir, deslocar, inventar e criar dados históricos, ressaltando o caráter fortuito da historiografia” (SANTOS, 2009, p. 135).

Em *A Última Quimera*, a materialidade da poesia do paraibano que não consegue ser contemplado de todo por nenhuma corrente crítica, soma-se ao “eu” destacado pela correspondência com sua mãe, Dona Mocinha, para a construção da personagem de Augusto dos Anjos. O curioso é como Ana Miranda se inspira para iniciar a obra, promover o confronto entre Augusto dos Anjos e Olavo Bilac logo no primeiro parágrafo do romance. A escritora segue em sua abordagem: “Falar sobre Baudelaire tem o mesmo gosto que falar sobre Augusto dos Anjos. Relato a Olavo Bilac a recente morte do poeta paraibano. Ele me pede que repita o nome” (MIRANDA, 1995, p. 12). As relações dicotômicas da narrativa aparecem entre Bilac e Augusto sob a máscara do cânone e do des-centramento, entre Augusto e o narrador inominado, bem como do amor que ambos partilham pela mesma mulher (Esther), pela própria escrita poética – a

poesia do “Eu” e a poesia de má qualidade do narrador (quem diz é ele mesmo), dentre outras oposições de menor escala:

O narrador [...] demonstra momentos de positividade em relação ao poeta quando a dimensão está focada na vida poética e artística de Augusto [duplo exógeno]; porém, quando o assunto é Esther, mulher de Augusto, tudo muda e o lado negativo assume a dianteira e o narrador não consegue deixar de criticar ou até mesmo de sugerir que Augusto não foi bom enquanto marido [duplo endógeno] (ALBUQUERQUE; MARETTI, 2010, p. 2).

Cola-se na figura do narrador uma série de características melancólicas que se desprendem das relações de alteridade com o Outro, essa espécie de duplo que o constitui. Pelas referências explicitadas, sabe-se que corre o ano de 1928 e, portanto, “tudo o que foi narrado antes de 1928 torna-se trabalho da memória” (MORAES, 2009, p.164). Este também é o ano de publicação de *Macunaíma*, da explosão antropofágica de Oswald de Andrade e também

É publicada em São Paulo uma obra chamada *Retrato do Brasil*, tendo como subtítulo Ensaio sobre a Tristeza Brasileira. Já no início dizia o autor, Paulo Prado: “Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram”. Ou seja: trezentos anos depois de Burton, melancolia volta a ser tema de um livro (SCLIAR, 2003, p. 17).

Para efetuar suas pesquisas, a autora faz uso de farta epistolografia. Para a formatação da personagem central, o narrador inominado, que se diz amigo de infância de Augusto, a escritora mergulha no universo da correspondência do poeta com sua mãe, Dona Mocinha, arquivo de onde extrai informações valiosas para a representação imaginária das lacunas da história. De lá, do fundo da imaginação de um coletivo distante, o Engenho do Pau d’Arco, emergem imagens que materializam um passado imorredouro do saudoso poeta. E aqui a melancolia se despeja aos olhos do leitor, a nostalgia espria-se pelas lembranças bucólicas sem fim: “O fascínio do arquivo

exerce força de atração e ativa a imaginação. É posto em cena um teatro de pormenores” (SANTOS, 2009, p. 45). Eunice de Moraes percebe que “o inventivo surge do histórico” (2009, p. 137), o que permite observar que “os narradores dos romances unem à sua voz a voz dos poetas, através de suas obras, e dos historiadores, através de biografias e relatos históricos” (SANTOS, 2009, p. 147).

E assim o leitor é convidado a ir ao encontro de mais um filho de Saturno, aquele que “destronado por seu filho Júpiter e reduzido à condição de simples mortal refugiou-se na Itália, no Lácio, reuniu os homens ferozes dispersos pelas montanhas e deu-lhes as leis” (COMMELIN, 1957, p. 18). O filho mais dileto de Saturno em nossas terras é Augusto dos Anjos, o poeta das sombras, ao passo que a luz, sendo metáfora de razão, ligada à poesia de Bilac traz imagens que reforçam a oposição central do romance *Última Quimera*, os contrastes entre a poética de Olavo Bilac e a de Augusto dos Anjos. Bilac é o centro, o brilho, o afrancesado, o cânone; Augusto é o descentrado, o nordestino, o poeta menor, referência explicitada logo nas primeiras páginas da obra:

Ao terminar estou suspenso, frio, quase tonto e abro os olhos. O senhor Bilac me fita, imóvel, os lábios entreabertos, os olhos um pouco arregalados, ainda segurando o queixo.

“Pois bem”, ele diz. “Eh...” Tosse, cobrindo a boca com a mão. Depois se cala, visivelmente perturbado. Olha para os lados. Num impulso súbito deseja livrar-se de mim. “Pois se quem morreu é o poeta que escreveu esses versos”, ele diz, “então não se perdeu grande coisa”. E parte, caminhando depressa, como se fugisse. (MIRANDA, 1995, p. 13)

O despeito pela poética angelina cria uma antinomia sistemática ao longo do romance. E o narrador que de início se coloca como amigo de Augusto, admirador de sua obra, identificando-se com o descentramento, ao longo da narrativa vai mudando de posição alinhando-se com Bilac, o que demonstra conhecer os meandros pelos quais o cânone se instala e frutifica. Ao final do romance utiliza-se da mesma expressão referida a Bilac no início do livro: “E saio, caminhando depressa, como se fugisse”

(MIRANDA, 1995, p. 323). O caráter cíclico dessa retomada coloca-o no ano de 1928, portanto, quatorze anos depois da morte de Augusto, como um repensar sobre o percurso, sobre as vidas e obras de Bilac e Augusto. Um narrador ambivalente e que “não é plenamente confiável: ele nutre por Augusto sentimentos desencontrados” (KERN, 2008, p. 9).

Percebemos ao longo do romance a utilização de fragmentos da crítica de Órris Soares, que prefacia a terceira edição do *Eu*, de 1928, decalcadas na fala do narrador, bem como poemas de Augusto e informações transcritas das cartas para dona Mocinha, sua mãe, o que demonstraremos mais adiante na análise do romance.

1.2. A fortuna crítica em construção sobre a obra de Ana Miranda

Em nossa pesquisa acerca da fortuna crítica sobre Ana Miranda, deparamo-nos com textos de gêneros variados que nos foram de grande valia para a compreensão da recepção acadêmica de alguns de seus romances. Quatorze são os textos que nos ocuparam a atenção nessa tarefa, sendo duas teses de doutorado, quatro dissertações de mestrado, uma monografia de graduação, uma resenha de lançamento de livro e seis artigos científicos publicados em revistas de Programas de Pós-Graduação na área de Letras, entre os anos de 2001 e 2010.

O primeiro trabalho é da autoria de Cláudia Espíndola Gomes e intitula-se “Discurso poético e discurso histórico: uma relação intertextual”, publicado em 2001. Neste artigo, a pesquisadora faz uma discussão sobre o entrelaçamento das epígrafes

com a narrativa ficcional, apresenta um breve histórico das relações entre a história e a narrativa, questiona a imobilidade da história e estabelece relações entre o discurso de Oribela, a narradora de *Desmundo*, com outros fios dialógicos. Cláudia Gomes compreende o romance de Ana Miranda como unidade de linguagem em uso, em que se manifestam traços tais como a linguagem intertextual, polifônica e/ou proliferadora. Em relação ao jogo inicial das epígrafes, uma extraída da “Ode marítima”, de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa:

Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância
Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas
e fundas, Levado, como a poeira, pelos ventos,
pelos vendavais! (MIRANDA, 1996, p. 5),

a outra do Pe. Manoel da Nóbrega, de uma carta a El-Rei D. João, de 1552,

JESUS
Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta
terra há de mulheres, com quem os homens casem
e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados
dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa
Alteza muitas órphãs, e si não houver muitas,
venham de mistura dellas e quaesquer, porque são
tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer
farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão,
e os homens de cá apartar-se-hão do peccado. (MIRANDA, 1996, p. 5),

Gomes observa que essas epígrafes se complementam e se opõem, pois há o desejo de viagem e também o de retornar à pátria. E logo depois de estabelecidas as relações com o mar, através da sugestão dos vendavais e do pedido do jesuíta para Vossa Alteza, vira-se a página e se depara com a imagem da

vista de uma colina distante [que] tangeu dentro do meu coração música de boas falas, com doçainas e violas d’arco, a ventura mais escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente a terra do Brasil, eu a via pelos estores treliçados, lustrada pelo sol que deitava (MIRANDA, 1996, p. 11).

O fragmento acima, de caráter descritivo, dialoga com a produção literária do

século XVI, que exaltava a exuberância da natureza do Novo Mundo. O entrelaçamento de que fala Cláudia Gomes reforça os procedimentos de análise calcados na metaficção historiográfica, que, aliás, balisam quase que a totalidade dos trabalhos acadêmicos publicados e/ou defendidos nas universidades brasileiras sobre a obra de Ana Miranda.

Para a pesquisadora,

A reelaboração e o repensar crítico do passado através das metaficções historiográficas, em que os narradores são extremamente múltiplos e difíceis de se localizar, na representação de um mundo que não pode mais ser visto de uma só perspectiva mas de uma perspectiva descentralizada (GOMES, 2001, p. 3)

são caracterizadores do momento histórico que se vivia. O olhar de Oribela é feminino, de mulher branca, de outro continente; recria o olhar dos primeiros homens portugueses que avistam o Brasil, deslocando o ponto de vista para os vencidos, silenciados pelo processo colonial violento instalado a partir de 1500. Ainda segundo o estudo de Cláudia Gomes,

O escritor assume a tarefa do cronista e, além de trabalhar com a informação, trabalha com a possibilidade de reconstruir o imaginário. A vantagem deste tipo de discurso é exatamente a possibilidade de desestabilizar a história oficial, seja através da utilização do ponto de vista descentralizado, seja através da apresentação de questões não abordadas por aquele tipo de história (GOMES, 2001, p. 4).

A mescla na utilização das fontes com outros registros da escrita, como matéria prima para a confecção romanesca denota que, no ambiente do início do século XX elementos externos ao texto literário são determinantes para a consolidação de uma elite cultural, base para a formatação do cânone literário.

Em *Dias e Dias*, por sua vez, Constrói-se uma narrativa em que se mesclam ao imaginário da escritora fragmentos da poética gonçalvina. Feliciano é também o sabiá, criada em gaiola, sempre às vistas do seu dono, no caso, o pai, – que representa a força

do homem na sociedade patriarcal. É a esse nacionalismo que a pesquisadora se refere como reemergente. Ainda nesse ano de 2003, Eunice de Moraes conclui seu mestrado na Universidade Federal do Paraná e defende a dissertação intitulada *Ficção e História no romance Boca do Inferno*. A questão da identidade nacional também se faz presente na análise que faz desse romance. Orientado pela professora Dra. Marilene Wheinhardt, autora de “Considerações sobre o romance histórico” (1994), o trabalho de Eunice de Moraes insiste na visão de que

Omitir, exagerar, e tornar anacrônico na narrativa romanesca se dá em relação ao discurso da história e esta é a ideia de um “novo romance histórico” que não dissolve a história em seu tempo, mas a revisa, reajusta e questiona sob uma perspectiva da década de 80 (MORAIS, 2003, p. 33).

Priscila Reis Franz, por sua vez, observa, em 2008, que as narrativas cujas protagonistas eram mulheres já se apresentavam como ruptura da historiografia tradicional, ao relatar determinados ângulos e determinados fatos. Em “A viagem de Oribela em *Desmundo*”, Franz relembra que a voz das mulheres silenciadas na história se faz presente, reprimindo sua sexualidade, não tendo direito sequer ao seu próprio corpo, mas encontra em Oribela alguém que pode trazer essa voz, tirá-la do esquecimento histórico a que foi submetida:

No projeto de leitura que enxergamos na obra de Ana Miranda é possível notar que ela checou as molduras da história do Brasil, dentro das quais estava o padrão relacionado ao processo oficial e dominante de fundação do Brasil. Os contrapontos se constituíram em parte de uma estratégia com o objetivo de criar fissuras nas molduras da história, quando se tematizam as mulheres, os poetas, os subalternos (FRANZ, 2008, p. 30).

Se Ana Miranda checou aspectos da história para perceber as lacunas, explorou as brechas históricas na formatação do discurso literário. Os contrapontos para os quais chama a atenção Priscila Reis Franz são fundamentais para a construção do romance. As

relações dialetizadas dão contorno ao discurso revisionista e abrem espaço para vozes silenciadas ao longo dos séculos. Mulheres como Oribela e Amina, poetas, como Gregório de Matos e Augusto dos Anjos, dentre outros personagens, vão abrindo espaço no discurso oficial da história para apresentar outros ângulos de visão sobre os acontecimentos.

Neste mesmo ano (2008) ainda vêm a público outros dois trabalhos sobre a obra de Ana Miranda, o artigo “A vida como mosaico: a construção de Augusto dos Anjos em *A Última Quimera*”, de Daniela Kern, publicado na revista *Signótica*, e a monografia de graduação *A constituição da personagem romântica em Dias e Dias, de Ana Miranda*, de Elvina Rosângela Garcia Lima, orientada pelo professor e também escritor, Dr. Luis Antonio de Assis Brasil, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. O trabalho de Daniela Kern lança olhares sobre a construção da personagem de Augusto dos Anjos por Ana Miranda e reforça o caráter ambivalente do narrador de *A Última Quimera*, destacando que:

Quanto às técnicas utilizadas por Ana Miranda na construção da imagem do Augusto ficcional, analisaremos duas das que envolvem o manuseio seja de informações relativas à biografia de Augusto, seja de textos por ele escritos: a dramatização e o recorte e montagem (KERN, 2008, p. 7).

O recorte e a montagem possibilitam a reunião de informações históricas, fragmentos de poemas, recortes de jornais da época, dentre outras fontes, unindo-se ao olhar de quem narra: “A narrativa observada em *A Última Quimera* presume que o “eu” lírico e o eu biográfico são, no fundo, um só” (KERN, 2008, p. 9). Os aspectos de recorte e montagem observados por Kern caracterizam a influência de técnicas cinematográficas na elaboração do texto. Ana Miranda, ao reescrever um tempo passado, deixa rastros para que a crítica persiga, já que

É possível rastrear, portanto, via literatura, a tentativa de constituição de um horizonte técnico moderno no país desde fins do século XIX. É possível rastrear, igualmente, na produção literária brasileira do período, ora marcas leves, ora inscrições bem nítidas dessas novas formas de reprodução e difusão gráfica e sonora (SUSSEKIND, 2006, p. 89).

O ambiente dos cinematógrafos, das confeitarias e dos salões suntuosos do Rio de Janeiro do início do século XX são retratados de modo significativo em *A Última Quimera*. No segundo e terceiro capítulos desenvolveremos melhor esta questão, bem como outras referências à construção narrativa do referido romance.

Elvina R.G. Lima, em *A constituição da personagem romântica em Dias e Dias, de Ana Miranda*, traz um cuidado especial no estudo da gênese de Feliciano. Percebe-se a importância da metaliteratura para a compreensão do texto como um todo: “Há nesta personagem o que Lukács chamou de ideologia da imobilidade, a enamorada está imobilizada pelo amor que sente, ela ama Antonio, mas não consegue dizer isso a ele” (LIMA, 2008, p. 19). Elvina Lima busca na poesia de Antonio algumas características para juntar a elas “o vigor e a energia vital, elementos determinantes do romantismo e busca do absoluto amoroso, donjuanismo” (LIMA, 2008, p. 19). Saudade, melancolia, a natureza e o índio, temas trabalhados por Antonio Gonçalves Dias, também são incorporados ao discurso de Feliciano. A respeito da protagonista de *Dias e Dias*, Eunice de Moraes observa que esta “é a personagem que sintetiza elementos históricos, biográficos e poéticos do escritor romântico, representando tanto o olhar de fora quanto o de dentro da pátria” (MORAIS, 2009, p. 59). Há, portanto, uma alegorização de escritores que se torna recorrente nos romances de Ana Miranda, talvez com o intuito de utilizar aspectos da cultura e história nacional para a configuração de um tempo e espaço determinados historicamente. Quando determinado autor traz à tona algum aspecto relevante da historiografia, devemos nos ocupar da compreensão de tal ponto de

vista, pois

Recuperar esses momentos e seu discurso significa rediscuti-los, [...] para propor uma visão do presente sobre este passado. Se os interesses de Ana Miranda, ao projetar os romances, percorrem os caminhos da linguagem dos poetas, a discussão sobre o caráter nacional da literatura passa também pelo mesmo caminho (MORAIS, 2009, p. 4).

Aqui estamos novamente diante de uma questão fundamental: os romances de Ana Miranda tornam-se importantes para estabelecer o diálogo com a historiografia literária brasileira, o que não a coloca como historiadora necessariamente, mas sim como interlocutora de uma verdade poética que traz novas luzes para uma compreensão histórica distinta da canonizada ao longo dos séculos. Joana Luíza Muiyaert de Araújo pensa em

Leituras sobre os escritos brasileiros, motivadas por outro sentimento – o de que, em matéria de prosa ou poesia literária, nem sempre a crítica comparativa provoca sensação de descompasso ou de desacerto, a menos que se identifique o historiador da literatura brasileira ao historiador da nação brasileira, incluindo aqueles cujo olhar privilegia os laços indissociáveis entre literatura e sociedade (ARAÚJO, 2006, p. 27).

Historiografia literária e historiografia em geral são áreas distintas com pontos em comum. A produção de uma obra de arte não a dissocia do contexto em que circula. Para Antonio Candido, por exemplo,

Não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação interhumana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (CANDIDO, 2000, p. 20).

Romances que rediscutam determinados contextos têm como referente objetos que precisam ser revalorados, atualizados em sua configuração social, lançando novas

luzes sobre as obscuras construções simbólicas. Para Moraes, em *Refiguração de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda*, os romances de Ana Miranda podem ser considerados históricos, “enquanto realizações miméticas, [pois] concentram no momento da refiguração, do ato interpretativo, a realização da obra como um todo individual. Portanto, são refigurações discursivas e não apenas representações” (MORAIS, 2009, p. 5). Eunice de Moraes trabalha na perspectiva de que Ana Miranda é uma escritora de romances pós-modernos, e assim busca, através da identificação de elementos intertextuais na construção romanesca fazer os devidos registros para servir de apoio a sua tese. Pensamos que a abordagem do romance como ensaio possibilita tais leituras de uma forma mais subjetiva, sem o intuito de enclausurar o leitor em uma rede de significações fechada, hermética, portanto também dogmática. No terceiro capítulo discorremos sobre esses aspectos na construção das personagens de Augusto dos Anjos, do narrador sem nome e de Olavo Bilac, para compreendermos melhor que

Os romances de Ana Miranda transcontextualizam de modo irônico personagens da história da literatura brasileira e os discursos de nação característicos de cada contexto de época ficcionalizado. São romances históricos marcados pela “repetição com diferença” de discursos do passado (MORAIS, 2009, p. 8).

A repetição com diferença citada por Moraes, que remete à teoria da paródia de Linda Hutcheon, na verdade implica em um reordenamento histórico para o qual contribui

esse lugar distanciado em relação à própria palavra, quase sempre cristalizada, que o historiador da literatura libertaria outrossentidos para a história que narra, libertaria a verdade da correspondência, no limite impossível, como os fatos, aproximando-se do narrador ficcional na medida em que cede espaço para a entrada em cena do outro que nos constitui (ARAÚJO, 2006, p. 31).

A contraposição de discursos é superada pelo amálgama do antigo, mesclado com o novo, o que se faz possível pelo que Morais chama de “deslocamento discursivo” que ocorre pela incidência da paródia com traço irônico que “localiza e recupera estilos e linguagens pela justaposição do antigo e do novo, ou mesmo para colocar um dentro do outro, renovando a poética do romance histórico que outrora revisava ou contrapunha antigos discursos” (MORAIS, 2009, p, 17). Assim,

Revisitar a história de representantes da história da literatura brasileira, significa revisitar modos de expressão da condição nacional e a maneira como estas expressões são refiguradas nos romances nos leva a refletir sobre aspectos da história da literatura nacional, bem como das comunidades imaginadas em cada momento histórico narrado (MORAIS, 2009, p. 122).

Não há nisso, como observa Morais, intenção alguma de exaltação de determinados vultos – papel de uma crítica positivista e de cunho personalista, mas, sim, “integrá-los à memória política e social do país” (MORAIS, 2009, p. 123). Revisitar a história é contemplar a possibilidade de naquela igualdade despertar sempre uma diferença. A integração à história pelo viés memorialístico se dá em função de um reordenamento de suas idéias, valorizando seu pensamento, vida e obra, obscurecidos ou colocados à margem pela história oficial. Se, como nos lembra Morais, “a paródia recusa a unitextualidade, a ironia recusa a univocalidade” (MORAIS, 2009, p. 176), então, para a constituição dos romances, manuscritos, cartas, poemas, notícias de jornal, curiosidades de almanaque convivem em igualdade de condições com farta documentação para se produzir enunciados. E assim foi com Oribela, em *Desmundo*, na discussão sobre o Brasil Colônia no Nordeste brasileiro; com Gregório de Matos Guerra e Padre Antonio Vieira, em *Boca do Inferno*, rediscutindo os excessos produzidos na Bahia setecentista, cantada e decantada pelos versos do poeta; também na sociedade da Corte, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, em *O Retrato do Rei*; desvendando o

século XIX, em *Amrik e Dias e Dias*; e entrando pelo século XX com *A Última Quimera*. A escrita de romances que têm como matéria bruta elementos extraídos da memória nacional possibilita trazer para o centro da discussão muito do que foi colocado à margem:

Cada momento revolucionário impõe a tarefa de transgredir a história dos vencedores, de desarticulá-la, de imobilizar seu fluxo, e extrair do seu continuum os passados cativos, de despertar de suas sepulturas os mortos, que dependem de cada presente para que a vitória dos opressores não seja definitiva (ROUANET, 2007, p. 21).

Flávio Henrique Menezes Silva, em sua dissertação, intitulada *Desmundo, de Ana Miranda: a reconstrução ficcional da história do Brasil colonial* imprime um olhar específico na reescrita narrativa de um passado distante. Segundo o autor, de Oribela emerge um discurso proveniente do esquecimento:

É através da narrativa da personagem Oribela de Mendo Curvo que o leitor é convidado a ingressar em formas de ação e de pensamento relativos ao início da colonização brasileira, por meio do relato de uma protagonista fictícia, exemplar do “homo fictus”, conforme Candido (2005). Assim, torna-se possível pensar essa mulher, Oribela, e como sua vida dialoga com a de outros indivíduos que viveram no século XVI, que, por sua vez, herdaram sua forma de ver o mundo a partir de estruturas mentais constituídas culturalmente ao longo dos séculos (SILVA, 2008, p. 54).

O olhar que se lança sobre esse passado, para as personagens que viveram o período colonial como presas de um discurso eurocêntrico nos parece reinventado pelas narrativas contemporâneas não apenas por ressignificá-las, mas por compreender que são, na verdade reconstruções que se libertam de prerrogativas acorrentadas por ideologias que não mais se sustentam:

O guianense Wilson Harris (*Tradition, the Writer and Society*. London: Nesw Beacon, 1973) fala do sujeito colonizado como alguém que tem muitas facetas, o eu e o outro. A procura desse eu composto é a nova identidade pós-colonial. A violência (o desmembramento do sujeito) é seguida pela fragmentação e pela reconstrução do vazio a partir do qual as culturas são liberadas da dialética destrutiva da história (BONICCI, 2000, p. 18).

As fronteiras entre o fato e a ficção, bem como a reconstrução histórica têm sido objeto dos estudos pós-colonialistas; como também o foco na condição feminina, as questões da sexualidade na colônia e a religião como controle e domínio. Oribela encarna o “homo fictus”, distanciando-se definitivamente do modelo lukácsiano de constituição de personagem histórica. A personagem parte de uma representação histórica do passado, mas transgride a condição de cativa, ousa partir para nova condição, desprender-se da dominação. Não aceita a condição imposta. Isso faz da personagem um elemento contestador dos valores da época.

Cintha Costa Santos, com *A imagem, o rosto, a assinatura: escritores como personagens em romances de Ana Miranda*, é a autora da primeira tese de doutorado sobre a obra de Ana Miranda, em 2009. A autora faz um estudo das representações de Gregório de Matos Guerra, Clarice Lispector, Antonio Gonçalves Dias e Augusto dos Anjos, caracterizados, respectivamente, em *Boca do Inferno*, *Clarice, Dias e Dias* e *A Última Quimera*. Ao juntar tanta diversidade para analisar sua representação no tempo e no espaço, Santos produz um trabalho acadêmico sobre o qual olhares inclusive de historiadores se debruçarão para captar filigranas da cultura brasileira:

Antonio Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Clarice Lispector são tratados pelo primeiro nome, respectivamente, Antonio, Augusto e Clarice. A elevação da personalidade privada sobre a pública demonstra que estas narrativas interessam-se pela intimidade da alcova, o lado mais isolado e distanciado do revestimento social. Exatamente no secreto, no mais distante do olhar alheio, situa-se o olhar dos narradores. Na desagregação entre o interno e o externo, na ruptura entre o centro e o invólucro, trafegam os textos (SANTOS, 2009, p. 40).

As discussões sobre público e privado são interessantes, nos textos que tematizam o século XIX, uma vez que a mudança de Império para República mexe com todos os aspectos inerentes ao viver-se em sociedade atingindo usos, costumes e outros elementos do meio em que vivemos. O olhar do escritor contemporâneo para essas

questões identifica em seus narradores (do século XX) a visão de um mundo “desencantado e absurdo, por isso o gosto fantasmático pelo real não é a visão do passado como ato fechado, definido, substantivado, mas o olhar pela fechadura que admite que tudo o mais o escapa” (SANTOS, 2009, p. 50). Não há, dessa maneira, a reprodução de uma verdade consolidada, definitiva. E em cada um dos romances utilizados se percebe esse encadeamento lexical, contextual, histórico, social, sobre os quais se podem olhar as miudezas, os pormenores.

Especificamente em *A Última Quimera* que nos interessa mais de perto, Santos observa que ocorre, a exemplo dos demais romances citados, processo similar: “romance no qual os ventos do Decadentismo francês, mesclados aos valores simbolistas e parnasianos, apresentam-se estilizados pela contextura léxico-simbólica da poesia angelina” (SANTOS, 2009, p. 60). Se observarmos atentamente, veremos que, desde *Boca do Inferno*, os romances de Ana Miranda partilham deste “processo de auto-reflexão, em que a literatura conjectura sobre a teoria literária e histórica” (SANTOS, 2009, p. 101). Em *A Última Quimera*, por exemplo,

O narrador, também poeta, possui suas próprias alegrias e tragédias cotidianas: a paixão pela esposa de Augusto dos Anjos, o sentimento de culpa por ter abandonado uma antiga namorada no altar, o nebuloso relacionamento com a tísica Camila. A figura de Augusto paira como uma sombra a sobrevoar a memória deste homem que opõe o mórbido e incompreendido poeta paraibano à figura rutilante e popular de Olavo Bilac (SANTOS, 2009, p. 122).

Cinthyia Costa Santos vê na ingratidão (“essa pantera”) a costura entre o eu-lírico e o eu-biográfico, justificando a escolha do poema de Augusto dos Anjos, “Versos íntimos”, como estrutura basilar da constituição romanesca em *A Última Quimera*. A oposição de Augusto com Bilac se dá também pelos aspectos sombrios da poética angelina com a rutilância de Bilac, tido como popular sobretudo por falar de amores,

tema inexplorado por Augusto dos Anjos.

Os três últimos trabalhos estudados para a compreensão da nascente fortuna crítica de Ana Miranda são do ano de 2010: os artigos científicos “*A Última Quimera* (1995), de Ana Miranda: a figura do poeta Augusto dos Anjos no seu processo de identidade”, de autoria de Inajara Silva Albuquerque e da prof^a dr^a Maria Lídia L. Maretti, da UNESP, Campus de Assis, e “O entrelaçamento de história e ficção no romance *A Última Quimera*, de Ana Miranda”, de Altamir Botoso, também veiculado pela UNESP, Campus de Assis, ao lado da dissertação de Marcela de Araújo Pinto, *Rememoração e renembrancha: a revisão de perspectivas históricas em Beloved (1987), de Toni Morrison, e Desmundo (1996), de Ana Miranda*, dissertação defendida na UNESP Campus de São José do Rio Preto, em São Paulo. Albuquerque e Maretti apontam outro elemento para o fato de a literatura pós-moderna existir

para falar da pobreza da experiência, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. A passividade prazerosa e o imobilismo crítico são posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas (ALBUQUERQUE; MARETTI, 2010, p. 3).

A pobreza de experiência, destacada por Walter Benjamin na década de 1930, liga-se aos tempos atuais e a

perspectiva do narrador é então olhar a contrapelo a história oficial, conforme a afirmação de Jenkis (2007) de que a história é um discurso e, portanto, não cabe atribuir ao passado interpretação única, de maneira que, ao mudar o olhar e deslocar a perspectiva, surgirão novas interpretações (SANTOS, 2009. p. 106).

O olhar a contrapelo faz saltar do histórico um olhar escondido, enclausurado pelos séculos e que vem à tona com uma função de renomear as palavras e as coisas. Altamir Botoso, em “O entrelaçamento entre história e ficção em *A Última Quimera*, de

Ana Miranda”, também nos apresenta a escritora como roteirista de cinema, de onde, segundo ele, provêm as técnicas narrativas de cortes e cenas rápidas, (a montagem já referida), dando agilidade à escrita. Alguns dos procedimentos utilizados por Ana Miranda, entre eles a intertextualidade e a metalinguagem,

perpassam todo o romance e podem ser observados e comprovados em várias passagens do enredo. O entrecruzamento de vários discursos encontra-se marcado pela presença das cartas que são assimiladas e transformadas em diálogo e também pelos textos de autoria de Augusto dos Anjos que são incorporados à matéria narrada. Desse modo, verifica-se que *A Última Quimera* enquadra-se nos moldes do romance histórico contemporâneo, busca reavaliar a recepção crítica de Augusto dos Anjos em sua época e destaca sua importância dentro da literatura brasileira, convidando críticos e leitores a ler sua obra com um novo olhar, livre das críticas severas que o poeta recebeu no passado, numa clara atitude de valorização do escritor e de sua obra (BOTOSO, 2010, p. 36-37).

Mas considerar o romance como novo romance histórico pode limitar sua compreensão, uma vez que acreditamos que Ana Miranda quer equiparar a figura de Augusto dos Anjos à de Olavo Bilac (ou seria o contrário?) e, para tanto, precisa provar sua tese – a equiparação dos dois no que diz respeito à qualidade técnica de composição poética. Acreditamos que ao lado do novo romance histórico e da metaficção historiográfica, também o romance-ensaio dá conta dessa representação, característica ainda não apontada pelos pesquisadores que se debruçam sobre *A Última Quimera*.

Os resultados obtidos com a utilização de técnicas como o corte abrupto, as passagens curtas, os ângulos diferenciados de determinadas cenas, podem ser vistos em qualquer dos romances de Ana Miranda que tematizam aspectos importantes da vida nacional que merecem ser discutidos. Não seria isso algo de novo, como parece anunciar Botoso. É o caso de *Desmundo*, por exemplo, com o discurso de Oribela, no qual “a constituição da vida interior dessa jovem revisa a história por fornecer interioridade a personagens históricos cujos nomes nem constam nos registros oficiais”

(PINTO, 2010, p. 161). Retirar essas vozes do esquecimento é também parte do trabalho do escritor contemporâneo. Marcela de Araújo Pinto nos mostra que “o ato de lembrar corresponde ao ato de sair da margem, posicionando-se na história e na sociedade” (PINTO, 2010, p. 163). É dos gritos do silêncio que Marcela A. Pinto busca compreender a construção do discurso de Oribela, e como vem à tona:

Segundo Lyotard, o artista pós-moderno busca trabalhar nesses limites [verbal;não-verbal]. Esse trabalho é realizado por Ana Miranda em *Desmundo*. Para dar conta desses limites e conseguir expressar o que escapa à palavra, a autora utiliza técnicas exploradas pelo pós-modernismo, como a mistura do gênero literário de romance histórico com o gênero do testemunho, instaurando e subvertendo ambos no discurso de Oribela (PINTO, 2010, p. 168).

A subversão dos gêneros de que fala Marcela A. Pinto dá-se por uma diversificação no uso das fontes, no deslocamento do discurso de um personagem a outro, na inventiva maneira de se ambientar as personagens em espaços de determinada época, com pesquisa linguística aprofundada, o que deixa o leitor na dúvida se o que lê tem embasamento histórico, ou é apenas criação estética e ficcional. Trilhando o mesmo caminho que é a quase totalidade dos trabalhos publicados sobre Ana Miranda, o de Marcela Araújo Pinto também está filiado à ideia de que Ana Miranda é uma escritora pós-moderna, fato distintivo de sua produção romanesca, pois “Enquanto a modernidade, baseada nos princípios positivistas de objetividade, aproximou a ficção da imaginação, distanciando ambas da verdade, a pós-modernidade encontrou a verdade exatamente na ficção” (PINTO, 2010, p. 201). Não podemos esquecer de que estamos no campo ficcional e que o escritor trabalha com a imaginação, a criatividade linguística, espaço no qual a ideia de verdade não se faz presente. Essa relação se aprofunda e se distingue do romance histórico tradicional por não ter como protagonistas personagens extraídas da história oficial, estas normalmente compõem a

narrativa oferecendo contrapontos para o desenvolvimento da trama. Quanto ao uso das fontes:

torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem da sua luz para o seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos do seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental. O lugar do projeto parasita fica ainda e sempre sujeito ao campo magnético aberto pela estrela principal e cujo movimento de expansão esmigalha a originalidade do outro projeto e lhe empresta *a priori* um significado paralelo e inferior. O campo magnético organiza o espaço da literatura graças a essa força única de atração que o crítico escolhe e impõe aos artistas, - este grupo de corpúsculos anônimos que se nutre da generosidade do chefe-de-escola e da memória enciclopédica do crítico (SANTIAGO, 1978, p. 20).

O trabalho de Ana Miranda com as fontes não obedece ao rigor citado por Silviano Santiago. Em seus romances a utilização de informações obtidas de fontes históricas tem o mesmo peso que outras não documentadas, inventadas, deduzidas. A criação ficcional não obedece à doutrina da estrela-fonte:

Estes textos [os romances de Ana Miranda que têm escritores como personagens] articulam a ficção e a narração de modo que a montagem estrutural produza escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas que convirjam para a metalinguagem, a intertextualidade, a autoconsciência lingüística e a hibridização dos discursos (SANTOS, 2009, p.11).

Estabelecer a relação com o tempo presente observando os registros lexicais, sintáticos e estilísticos e as convergências referidas é percorrer o caminho trilhado pelo conjunto de estudiosos e pesquisadores de autores contemporâneos que se debruçam sobre questões ligadas à identidade cultural:

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro (SANTIAGO, 1978, p. 23).

Ao subverter a hierarquia das fontes, a escrita de Ana Miranda busca outro caminho para o registro literário e aproximando-se dos preceitos de um ensaio aproxima as informações históricas do campo ficcional. A utilização de metalinguagem no uso das fontes, a intertextualidade com elementos inventados e históricos, a autoconsciência linguística para a qual contribui sobremaneira a pesquisa que a escritora faz para a construção de cada obra e o conseqüente hibridismo, elementos citados por Cynthia Costa Santos em fragmento acima, produzem a distinção de sua linguagem do romance histórico tradicional:

Em cada romance há graus diversos de afastamento do modelo lukácsiano. Estão presentes nos romances recursos narrativos como paratextos, citações e outros tipos de apropriação textual que lembram ideais do romance histórico romântico, mas que, utilizados de modo diverso, se realizam como recursos e estratégias discursivas que têm sido frequentemente encontradas em um tipo de ficção histórica denominada pós-moderna (MORAIS, 2009, p. 125).

Se o modelo lukácsiano traz sempre o desenvolvimento da trama ligado à história oficial, desenhando os grandes feitos e ligados à ideia de nação, entre outras coisas, os de Ana Miranda não trazem caráter ufanista, seus protagonistas são pessoas não canônicas e nem reproduzem *ipsi literis* o pensamento oficial. Romances como *Desmundo* e *Dias e Dias*, por exemplo, têm em sua base discussões acerca das tensas relações entre Portugal e Brasil. No primeiro, a dialética relação Colônia/Metrópole; no segundo, está em cena o Brasil Imperial tentando libertar-se de sua matriz europeia. A própria historiografia literária brasileira separou-se da portuguesa não faz muito tempo:

Começamos por aquele que parece ser o documento mais antigo no qual surge o tema da historiografia literária do nosso país. Trata-se de uma carta de José Bonifácio, datada de 1825. Nela, o “Patriarca”, em solução compreensível no momento em que a escreveu – apenas três anos após a Independência –, não chega a fazer clara distinção entre as letras de Portugal e as do Brasil. Assim, ao sugerir um rol de fontes para se elaborar a “história da literatura portuguesa”, refere-se em seguida à “parte que diz respeito ao Brasil”, chegando ainda a servir-se, um pouco adiante, da expressão “história literária do Brasil” (SOUZA, 2007, p. 82).

Roberto Acízelo de Souza avança nessa discussão e coloca a década de 1950 como a das profundas reformulações conceituais sobre a historiografia literária brasileira:

Se até a década de 1940 o modelo oitocentista permanecia, em geral, como referência teórica para as histórias literárias que iam sendo elaboradas no século XX, com exceção apenas para as contribuições de Nelson Werneck Sodré e de Érico Veríssimo, a década de 1950 é assinalada por obras que empreendem uma revisão das bases conceituais até então observadas. Em 1954, surgiram dois livros com essa proposição – *História da literatura brasileira*, de Antônio Soares Amora, e *Evolução do pensamento literário no Brasil*, de Djacir Menezes –, dos quais o primeiro vem tendo numerosas edições. Mas é em duas outras obras dessa década que se observa um ânimo mais determinado em reconhecer a ideia de história literária entre nós. Referimo-nos à coleção *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, e ao estudo de Antonio Candido intitulado *Formação da literatura brasileira* (SOUZA, 2007, p. 129).

Acízelo de Souza discute aspectos muito interessantes da historiografia literária brasileira dentre os quais a literatura produzida em uma mesma língua ser ou não parte do patrimônio cultural de um mesmo povo; polêmica que ocupou por longo tempo as discussões acadêmicas no Brasil e em Portugal. Estes foram os principais aspectos já apontados por pesquisadores a respeito das obras de Ana Miranda e constituem sua fortuna crítica. Acreditamos que Ana Miranda, em *A Última Quimera*, produz um outro tipo de escrita em que o registro ficcional se materializa na fronteira entre a ficção e o ensaio, característica ainda não apontada em estudos publicados acerca de sua obra. Literatura e história, historiografia nacional e historiografia literária brasileira costurando nova visão sobre o passado de nosso país.

1.3. Romance-ensaio

Em *A Última Quimera*, a proposta é distinta dos romances posteriores não apenas pelo apuro da linguagem, recheada de pormenores da poesia de Augusto dos Anjos e de

Olavo Bilac, mas também pela forma pela qual se apresenta esse romance. Calcada na esteira da linguagem do poeta paraibano, Ana Miranda mergulha no universo temático de sua poesia para a construção discursiva. Não que no romance em que Gregório de Matos e Antonio Vieira são personagens isso já não acontecesse, mas é que “Com o Simbolismo, o romance aproximou-se dos domínios da poesia e esta aproximação implicou não só a fuga da realidade quotidiana, física, ou social, mas também uma nítida desvalorização da intriga” (AGUIAR E SILVA, 1969, p. 282). Nas palavras de Vitor Manuel de Aguiar e Silva identificamos certo *leitmotiv* para a arquitetura da obra: a linguagem poética em forma de narrativa; e o faz ao sabor crítico de quem escreve para questionar o já denominado semeando sombras onde havia clareza, dúvidas em lugar de verdades estabelecidas. A escrita de Ana Miranda apresenta um narrador intimista que vivencia aspectos familiares da personagem central com quem travara conhecimento desde a mais tenra idade. A linguagem é carregada de emoção, de sentimentalismo convocando o leitor a ser um cúmplice na observação dos fatos narrados, das emoções descritas, em uma recriação de cenários distantes em que a memória viva reestrutura todo um universo de situações; a narrativa se debruça sobre a escrituração do texto de forma ensaística a estabelecer um revigoramento da formação do cânone na literatura brasileira incrustada no período arrivista de *belle époque*, momento em que Olavo Bilac e Augusto dos Anjos surgem como representações alegóricas de dois grupos de intelectuais ativos em um Brasil que transitava para uma república moderna. A incorporação do discurso crítico e de marcos fundamentais da historiografia brasileira reforçam o hibridismo de gênero já apontado anteriormente. É nesse cenário que o binarismo Bilac/Augusto se espraia. O primeiro,

É o poeta da cidade como Catulo o era de Roma e como Apuleio o era de Cartago. Todos o conhecem e todos o respeitam. Os editores vendem

anualmente quatro mil exemplares de seu livro de versos, realizando o que até então era o impossível. Onde vá, o louvor acompanha-o. A cidade ama-o. Nenhum poeta contemporâneo teve o destino luminoso de empolgar exclusivamente a admiração. Ele é o pontífice dos artistas e dos que o não são (BARRETO, 2006, p. 16).

Contrastando com a figura edificante de Olavo Bilac temos a de Augusto dos Anjos, ridicularizada por muitos que se reuniam em confrarias para a institucionalização do cânone literário brasileiro. Um dos cenários mais frequentes dessas reuniões era a Livraria Garnier, no centro do Rio de Janeiro, local em que muitas histórias perenizaram o momento literário da cidade de São Sebastião, como no fragmento abaixo:

As gargalhadas se sucediam nos fundos da Livraria Garnier, na Rua do Ouvidor. Cidadãos respeitáveis não conseguiam conter-se e se reboavam de tanto rir. Mas o motivo dessa explosão de comicidade – naquele ambiente austero onde imperara Machado de Assis, e diariamente freqüentado pelo conselheiro Ruy Barbosa e outros grandes da época – não era nenhuma anedota afortunada. Um dos presentes, para divertir os seus companheiros, resolvera ler-lhes alguns poemas de um livro saído semanas antes, o *Eu*, de um paraibano magro e de olhos fundos chamado Augusto dos Anjos. E a cada verso recitado, as bocas costumavam decretar o que devia ser aceito ou repellido (IVO, 1976, p. 65).

Por um lado a figura de Bilac, adorado pela elite cultural e econômica, festejado entre seus pares como exemplo de intelectual engajado no desenvolvimento econômico do Brasil, símbolo de uma cultura que no esteio republicano representava os mais altos valores em que a sociedade se espelhava. Por outro lado a figura de Augusto dos Anjos, franzino e esquelético, um interiorano que tentava se estabelecer na cidade do Rio de Janeiro vendendo seguros de vida enquanto mendigava junto aos gestores uma vaga em escola pública, a fim de realizar seu trabalho de educador.

Ana Miranda busca recontar algumas dessas histórias trazendo à tona um olhar diferente do cristalizado ao longo do tempo. E o faz não apenas para colocar Augusto dos Anjos como figura central daquele momento, e sim para estabelecer uma distinção do que se transformou em verdade ao longo do tempo sem o devido respeito às

minúcias do cenário. Mas não é apenas este aspecto que caracteriza o romance. A maneira como se conta essa história também difere do padrão canônico, pois o discurso aborda de uma maneira que se aproxima do ensaio o ambiente em que viveram essas personagens, traz outras vozes silenciadas pela crítica ou minimizadas pela força de uma tradição imposta de cima para baixo por uma elite cultural e econômica que definia os valores imperativos da cultura brasileira.

No que se refere ao ensaio como gênero textual ou forma discursiva, podemos partir de certos parâmetros básicos que regem a sua constituição, buscando observar como eles se aplicariam a uma abordagem do romance de Ana Miranda. Observando a esses parâmetros e baseando-se em algumas reflexões de Montaigne, Massaud Moisés afirma que

pode se assentar que o ensaio se caracteriza pelo “auto-exercício da razão que por isso mesmo repele toda e qualquer autoridade externa – busca, dentro da disciplina interior da própria razão legisladora, tornar inteligíveis as coisas”; portanto, regem o ensaio “três idéias básicas: a) o auto-exercício das faculdades; b) a liberdade pessoal; c) o esforço constante pelo pensar original” (MOISÉS, 2004, p.146).

Ana Miranda, a nosso ver, realiza em seu romance um trabalho de elaboração textual que se aproxima dessas premissas estabelecidas por Montaigne, ou seja, na ficcionalização de fatos históricos, na representação ficcional de determinado momento da história da literatura brasileira, pode-se observar um “esforço constante pelo pensar original”, que procura reelaborar não apenas os fatos documentais, mas também a interpretação que se pode dar a eles, que procura “tornar inteligíveis as coisas”, que procura inserir, a partir do lugar da ficção, novas discussões acerca da problemática da historiografia literária brasileira e da formação do seu cânone. É de se destacar os questionamentos que o romance propõe e estabelece ao colocar um feixe de luz sobre a

figura sombria de Augusto deslocada que fora por tanto tempo do cânone. A liberdade pessoal, característica apontada por Montaigne para a concepção do ensaio está presente na opção estética de Ana Miranda: valendo-se da estrutura do romance histórico, mas afastando-se dos parâmetros rígidos da sua conceitualização clássica, seu romance traz em capítulos curtos um amontoado de vozes espremidas pelo tempo e colocadas à margem dos acontecimentos eternizados pela historiografia.

A busca da originalidade na escrita produz o enfrentamento da formação do cânone, uma vez que Olavo Bilac representa o escritor engajado no desenvolvimento e no progresso do seu tempo, laureado pela crítica, partícipe da fundação da Academia Brasileira de Letras, dentre outros feitos, ao passo que Augusto dos Anjos é o homem comum, engolido pelas mazelas da sociedade carioca que governava os costumes de todo o país e rechaçava tudo o que significasse apego ao passado e atraso cultural. Enquanto Augusto representa a província distante e um discurso interiorano, Bilac estampa o lado cidadão europeizante que modela as transformações na recém-dinamitada Corte do Império brasileiro. Ao revisitar a discussão e o tempo em que se cristalizara essa dimensão, Ana Miranda busca retirar a figura de Augusto das sombras e do esquecimento. A forma como o faz transige a conformação tradicional do romance e permite perceber as suas afinidades com a forma do ensaio. Sua interpretação abrange de maneira criativa aspectos de conhecimento público entremeados com visões palpáveis e verossímeis de um Brasil que buscava transformações à luz da cultura europeia. Ou seja, pode-se dizer que o romance realiza um trabalho que não é o de registrar fatos e acontecimentos históricos da vida dos seus personagens e da sua época, mas realiza, mais significativamente, um exercício de questionamento e reinterpretação desses fatos e acontecimentos de modo a desestabilizar verdades consagradas. Esse

exercício aproxima-se daquilo que Theodor Adorno observa na forma do ensaio: “Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar” (ADORNO, 2003, p.17).

Para buscar entender melhor como é possível considerar esses cruzamentos entre ficção e reflexão, entre romance e ensaio, consideramos partir da seguinte afirmação de Afrânio Coutinho:

De acordo com a concepção do fenômeno literário adotada como princípio diretor desta obra, os gêneros literários dividem-se em dois grupos: aqueles em que os autores usam um método direto de se dirigir ao leitor, e aqueles em que os autores usam um método indiretamente, usando artifícios intermediários. Ao primeiro grupo, em que há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte, pertencem: o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo, as memórias. São os gêneros que se podem chamar “ensaísticos”. Ao segundo grupo, conforme o artifício intermediário: o gênero narrativo, epopéia, romance, novela, conto; o gênero lírico e o gênero dramático. (COUTINHO, 2004, p. 117).

Pode parecer estranho em um primeiro momento aceitar como ensaio a confecção de uma narrativa ficcional, particularmente um romance, uma vez que estamos acostumados a empregar a palavra “ensaio”, no contexto da produção de textos, para designar obras de exposição de ideias, de caráter teórico ou de abrangência crítica, valendo-se de um “método direto”, como lembra Coutinho. E romances, de maneira genérica, são textos que empregam o “método indireto”, porque constroem ficções para a representação da realidade. No entanto, é preciso lembrar que o ensaio como gênero tem contornos muito mais indefinidos do que os textos assim designados em épocas mais atuais parecem indicar. Sua origem é muito antiga e há textos da Antiguidade que podem ser designados como ensaios; sua conformação mais moderna se dá com Montaigne.

Etimologicamente o termo “ensaio” expressa, em várias línguas (inglês, francês, português), a ideia de “tentativa”, de “prova”, sem grandes consequências, de “experiência” da qual não se tem certeza do resultado final. No que se refere ao emprego do termo para designar um texto, “ensaio” é (ou pode ser), segundo Coutinho, uma “dissertação curta e não metódica, sem acabamento, sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial, familiar” (COUTINHO, 2004, p. 118), e também

um breve discurso, compacto, um compêndio de pensamento, experiência e observação [...] uma composição [...] breve, que tenta (ensaia) ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações. [...] Não possui forma fixa. [...] Curto, direto, incisivo, individual, interpretativo, o ensaio exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade. Gênero elástico, flexível, livre, permite a maior liberdade no estilo, no assunto, no método, na exposição. Forma de literatura criadora de imaginação, o ensaio [...] difere por isso da tese, monografia, tratado, artigo etc., que têm sentido objetivo, impessoal, informativo (COUTINHO, 2004, p. 118).

Como se pode perceber, aquilo que designa um ensaio de maneira geral é muito menos uma série de parâmetros que estabeleçam uma configuração formal rígida e estabelecida de um texto (Coutinho afirma que o ensaio “não tem forma fixa”) e muito mais aquilo que poderíamos chamar de “caráter geral” do ensaio, ou seja, o fato de ser um texto que “tenta (ensaia) ou experimenta”, o que não determina de antemão o modo como essa tentativa será feita, ou a forma de exposição que será empregada. Essa tentativa se faz como a busca de uma interpretação da realidade, em que estão imbricados, como se pode depreender, um posicionamento crítico diante dessa realidade e uma reflexão que serve de base para ele.

Mais modernamente, no entanto, parece que o termo “ensaio” tem perdido seu sentido original e vem sendo empregado para, sobretudo no meio acadêmico, designar textos que são resultados de uma pesquisa científica, que são elaborados a partir da

análise metodologicamente conduzida de dados, que elaboram uma discussão e uma avaliação desses dados e oferecem conclusões fundamentadas (muitas vezes pré-determinadas). Segundo Coutinho, esse tipo de texto difere do ensaio em seu sentido mais antigo (Cf. a citação acima), e se apresenta mesmo contraposto ao que seria efetivamente o ensaio:

No Brasil, a prática vem restringindo o uso da palavra ensaio ao segundo tipo [o texto acadêmico], justamente o oposto ao tipo original, fazendo-a sinônima de estudo: crítico, histórico, político, filosófico, etc. Na linguagem brasileira corrente, esses estudos recebem o nome de “ensaios”. (COUTINHO, 2004, p. 119)

Em um passeio pelas prateleiras das atuais livrarias podemos observar a designação “ensaio” empregada para nomear obras de variados matizes, como por exemplo estudos literários (teóricos, analíticos ou críticos), estudos biográficos, estudos de economia ou de estatística e uma série infindável de obras de variados campos do conhecimento. Enfim, a palavra tem sido utilizada, como se observa, para se classificar obras de contorno indefinível: “Daí que os estudiosos do assunto tendam a reunir sob idêntica denominação obras contrastantes, enquanto certos autores empregam abusivamente a palavra ‘ensaio’ no título de seus livros” (MOISÉS, 2004, p.146).

No que se refere ao romance, algo inverso pode ser observado. Se levarmos em conta designações como “romance histórico” ou “romance-reportagem”, e as diferentes tentativas de definição dessas espécies romanescas, e mesmo certas formas que o romance tem assumido na atualidade, não passa despercebido o fato de que subjaz a essas obras um certo caráter “ensaístico”, de tentativa pela ficção de interpretação da realidade, não como habitualmente podia-se entender que a ficção fazia, mas numa experimentação em que os métodos direto e indireto de exposição parecem não se distinguir mais de forma tão nítida. E um romance como *A Última Quimera* apresenta-

se como um romance-ensaio principalmente porque, como afirma Coutinho na citação acima, “exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade”, tal como o ensaio, num registro ficcional singular.

Consideramos que as observações de Theodor Adorno em seu ensaio “O ensaio como forma” contribuem significativamente para essa reflexão sobre as relações entre romance e ensaio. Num primeiro momento, podemos perceber que a maneira pela qual Ana Miranda estrutura seus capítulos, diminutos, conforma a definição estabelecida por Adorno:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; (...) o ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada (ADORNO, 2003, p. 35).

A linguagem e a estruturação formal avizinham-se da forma ensaística pela fragmentação embutida em cada parte do romance, o que não implica em descontinuidade, uma vez que a unidade se apresenta pelas imagens históricas e dados biográficos em meio ao jogo alegórico que alicerça as dicotomias. Ao entrar em contato com essa escrita o leitor tem a impressão de que está vivenciando aquele tempo/espço em que figuras emblemáticas da nossa literatura desfilam em cenários reais superpostos com agilidade, pelo tom ensaístico da obra, pois,

desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s). A leitura foi reconhecida como condição da existência da obra. Ao mesmo tempo, considerou-se que toda obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado literário (PERRONE-MOISÉS, 2009, p.13).

Essa releitura do passado, para o leitor mais acostumado à leitura literária, é

inconteste e a presentificação do momento histórico e a imposição de outros valores à historiografia literária indiciam novos caminhos que levam ao questionamento do cânone. Contextualizando seu romance no período de intensas transformações na geografia física do Rio de Janeiro, Ana Miranda remonta poeticamente o período do “bota-abaixo”, detalhado por Brito Broca em seu compêndio historiográfico:

O ataque é cerrado, impiedoso, incessante. Alas inteiras de casas ruem, aluem, desaparecem da noite à manhã. As ruas mexem-se, alargam-se, transformam-se, endireitam-se. Dir-se-ia que a manobra por aí fora um exército colossalíssimo de ciclopes, ou então, uma invisível e imensa armada de térmitas. Noite e dia, a picareta vibra e abate, ávida de sepultar num ápice as plantas arcaicas e condenáveis, as deploráveis fachadas, os sórdidos esconderijos, os estrangulados labirintos, cobiçosa de ver passar, após o inevitável – e quão inevitável! – nuvem de poeira, a onda leve, purificadora, do livre ar. [...] O material das demolições, o entulho às toneladas, é continuamente e imediatamente carregado em zorras elétricas e carroças, que o levam para o mar ou para o seu destino. O cais, que cresce a olhos vistos, é, em grande parte, feito à custa dos despojos da velha casaria e dos desaterros enormes (BROCA, 2004, p. 356).

Essa mesma visão no romance aparece ao final quando o narrador de *A Última Quimera* narra o fim do sobrado da Praça Mauá, primeira residência da família de Augusto dos Anjos no Rio de Janeiro. As mudanças ocorridas no cenário urbano atingem a zona central com o intuito de expulsar para a periferia da cidade os moradores indesejáveis, sob o pretexto da urbanização, da civilização:

De noite a casa em demolição fica sinistra. Mendigos entram para dormir entre os escombros. Ratos procuram comida nos desvãos. Prostitutas se encostam na fachada, fumando cigarros, mostrando os seios, chamando os marinheiros franceses de uma fragata atracada no cais. Acompanho a demolição das paredes do sobrado. Todos os dias vou até lá, estaciono o automóvel e fico olhando-o a desaparecer, tijolo por tijolo, pedaço por pedaço. Homens musculosos. De peitos suados, com panos enrolados na cabeça, fazem a tarefa sem piedade, para eles a casa não tem nenhum significado. Especulo sobre o que será erguido no terreno, talvez um teatro, ou um restaurante, quem sabe um cassino. Na verdade, o que estão fazendo no centro da cidade é demolir casas de gente pobre para construir palácios ou edifícios públicos.

Mas o tempo passa e no lugar do sobrado não surge nada, nem mesmo uma choça, nem um albergue para vadios, nem um quiosque; é um terreno baldio. A casa torna-se uma mera sombra, como se tivesse sido transportado para um reino diferente (MIRANDA, 1995, p. 283).

A equivalência das duas narrativas, a de Brito Broca e a de Ana Miranda, faz-nos refletir sobre uma justaposição subjetiva do mesmo movimento que caracterizaria o texto de Miranda como ensaio, bem como sua opção por utilizar-se de personagens e cenários passíveis de revisitações críticas para se estabelecer outro olhar sobre o instituído. Como observa Adorno:

A forma do ensaio preserva o comportamento de alguém que começa a estudar filosofia e já possui, de algum modo, uma ideia do que o espera. Ele raramente iniciará seus estudos com a leitura dos autores mais simples, cujo *common sense* costuma patinar na superfície dos problemas onde deveria se deter; em vez disso, irá preferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminando-o como uma “posição do pensamento em relação à objetividade” (ADORNO, 2003, p. 32).

A escolha pelo universo de Bilac e Augusto torna-se uma escolha, e como tal, subjetiva. Detalhes inexpressivos para um historiador da literatura tornam-se significativos para quem revisita a história. O que era visto como totalizante é relativizado pelas minudências e particulariza, pela estrutura possível do ensaio, outro ângulo para se observar os mesmos movimentos. Com efeito, o ensaio “leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (ADORNO, 2003, p. 25).

Como compreender essa nova visão de um passado distante como possibilidade? Até que ponto podemos desafiar o instituído como verdadeiro diante de abordagens sem metodologias bem definidas? Pode-se aferir um conceito de verdadeiro para uma hermenêutica desprovida de método científico? São muitas as questões que se nos apresentam diante de *A Última Quimera*. Desde seu primeiro romance que Ana Miranda instiga o historiográfico no intuito de trazer novo olhar para o já cristalizado. Aqui ela parece atingir a plenitude crítica. Seu olhar vai além da decifração e, sem a pretensão de

institucionalizar outra verdade ensaia de maneira verossímil novos caminhos. Por isso entendemos que o romance de Ana Miranda pode ser lido como romance-ensaio, pois, segundo Adorno,

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever (ADORNO, 2003, p. 35-36).

Ao trazer Augusto dos Anjos para o primeiro plano Miranda o faz para reapresentar o valor de sua obra para a literatura brasileira. Retira-o das páginas domesticadas dos manuais de literatura e desclassifica-o, peremptoriamente. Seria ele um poeta (apenas) simbolista? E o que dizer de sua métrica rigorosa ao melhor estilo parnasiano? Não seria entre nós o antecipador de uma poética expressionista? Mas como explicar o farto vocabulário cientificista e suas nuances naturalistas? E tudo isso em um contexto denominado de pré-moderno? Ana Miranda parece afastar-se desses questionamentos e perspectivar Augusto dos Anjos de um outro lugar, numa tentativa de compreendê-lo (e de apresentar ficcionalmente esta compreensão) segundo outros parâmetros. Sabemos, como afirma Leyla Perrone-Moisés, que

Ao tentar encaixar os autores nos movimentos, escrevem-se duas histórias diferentes: a dos fatos gerais e a dos fatos particulares; e essas duas histórias quase nunca coincidem, porque os autores considerados grandes nunca são exemplares de uma generalidade. Parecem-se com os demais contemporâneos, mas apresentam características particulares, “atrasadas” ou “adiantadas”, em combinações únicas. Para dar um único exemplo: Baudelaire é clássico ou moderno, romântico, parnasiano ou simbolista? Seus poemas permitem, topicamente, cada uma dessas leituras; e o conjunto invalida todas (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 49).

Da mesma forma o romance de Ana Miranda parece considerar Augusto dos Anjos. As duas primeiras páginas de *A Última Quimera* buscam introduzir a discussão sobre a valoração da poética de Olavo Bilac e Augusto dos Anjos de chofre; o narrador

aproxima-se do poeta parnasiano, cumprimenta-o e recebe um recíproco cumprimento – frívolo. Insiste na abordagem falando sobre Banville, depois sobre Baudelaire para finalmente chegar a Augusto dos Anjos. Ana Miranda segue o trajeto mais simples da crítica literária ao buscar a associação de Augusto a Baudelaire: “Falar sobre Baudelaire tem o mesmo gosto que falar sobre Augusto dos Anjos. Relato a Olavo Bilac a recente morte do poeta paraibano. Ele me pede que repita o nome” (MIRANDA, 1995, p. 12). No entanto, o desenvolvimento da narrativa problematiza tais questões e amplia consideravelmente a reflexão sobre o lugar dos poetas no panorama da literatura brasileira. O romance *A Última Quimera* confronta o leitor com um passado literário e também com a possibilidade desse passado ainda poder constituir-se como revitalizador do momento presente.

A perpetuação da escrita de Ana Miranda passa pela revitalização de nomes ainda obscuros e revestidos de mistério no trato das questões literárias. Gregório de Matos foi o primeiro. Augusto dos Anjos vem a ser reapresentado para o grande público no romance que estudamos como personagem de um período rico da cultura brasileira, para ganhar vida nova, novos públicos para receberem o seu *Eu*.

2. A ÚLTIMA QUIMERA: A ESTRUTURA DO ROMANCE E A HISTÓRIA

Em *A Última Quimera*, de Ana Miranda, a narrativa desvenda o conturbado cenário histórico das primeiras décadas do século XX no Brasil da Primeira República, quando começava a cristalizar-se a crítica literária no contexto nacional da época e os rumos da historiografia literária brasileira. O romance apresenta um narrador homodiegético que movimenta o discurso narrativo para outro lugar que não o do discurso histórico ou historiográfico oficial.

O enredo ambienta-se na cidade do Rio de Janeiro, para onde o paraibano Augusto dos Anjos se desloca com a família, por volta de 1910. O leitor é conduzido pelos labirintos da memória do narrador, tendo ao fundo uma contextualização possível de ser mapeada por informações da historiografia literária. Para tanto, defendemos neste trabalho a hipótese de que a autora promove o contraste entre a crítica dirigida às produções de Augusto dos Anjos e a dirigida a Olavo Bilac para discutir a poesia brasileira, os contrastes entre o Simbolismo e o Parnasianismo, bem como a conformação político-ideológica do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX e a formação do cânone nacional.

Dentre as personagens do romance, além de Augusto dos Anjos e de Olavo Bilac, temos Esther, esposa de Augusto, Cora, irmã de Bilac, os familiares de Augusto, filhos, tios, além da figura do narrador que também é considerado um personagem. A história

desenrola-se não só na cidade do Rio de Janeiro, como também em Leopoldina, Minas Gerais, onde o poeta do *Eu* passou os últimos dias de sua vida.

O texto de Ana Miranda dialoga, de forma questionadora ou problematizadora com a historiografia literária da atualidade, uma vez que coloca lado a lado as personagens de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. Este, como símbolo de uma sociedade emergente em transformação, na qual

à medida que decaía a boêmia dos cafés, surgia uma fauna inteiramente nova de requintados, de dândis e *raffinés*, com afetações de elegância, num círculo mundano, em que a literatura era cultivada como um luxo semelhante àqueles objetos complicados, aos pára-ventos japoneses do *art nouveau*. Em lugar dos paletós surrados, das cabeleiras casposas, os trajes pelos mais recentes figurinos de Paris e Londres, os gestos languidos e displicentes dos blasés, que constituíam a chamada *jeunesse dorée*; em substituição às mesas de cafés, os clubes e salões chiques, onde imperava o esnobismo e se aconselhava o último livro de D'Annunzio à grande dama que não suportava Paul Bourget (BROCA, 2004, p. 55).

A descrição acima, de Brito Broca, indica em seus detalhes como a sociedade carioca mudava de configuração naquele momento e como o intelectual engajado nessa mudança passava a comportar-se. Os cafés não mais atraíam os membros dessa classe, criando situações em que se formavam grupos distintos. Ana Miranda reconstrói o cenário do início do século destacando o ambiente em que se dá esse embate, cantado e decantado pelos jornais e revistas do período e que ocorria nos pequenos *boulevards*, como a Rua do Ouvidor. O narrador em primeira pessoa acompanha esse trajeto, conduzindo o leitor da periferia tanto da cidade quanto da literatura (a poética angelina) para o centro delas (a poética bilaqueana), ou seja, das margens para o centro do cânone. Ao substituir o poema “Versos a um Coveiro” por “Versos Íntimos”, como poema ouvido por Bilac ao saber da morte de Augusto, o romance parece questionar os rumos da historiografia uma vez que o poema utilizado por Ana Miranda já era bastante

conhecido pelo público leitor da época, enquanto “Versos a um Coveiro” sequer fazia parte do *Eu*, entrando posteriormente na antologia.

Como uma espécie de prefácio, surge no início do romance um texto assinado por Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero no qual os leitores são situados a respeito de “La Quimera”, figura lendária, composta por uma cabeça de leão, um corpo de cabra e um rabo de serpente. Essa figura foi morta por Belerofonte, filho de Glauco, neto de Sísifo, e em muitas referências aparece com um rabo de dragão, em vez de serpente, como nos alerta Borges em seu texto, ou como descreve Commelin: “Tinha cabeça de leão, cauda de dragão e corpo de cabra; a sua goela vomitava torvelinhos de chama e de fogo” (COMMELIN, 1957, p. 278).

O título da obra, *A Última Quimera*, é extraído do segundo verso do famoso soneto de Augusto dos Anjos, “Versos Íntimos”, em que o poeta sugere: “Vês?! Ninguém assistiu ao formidável/ Enterro de tua última quimera./ Somente a ingratidão – esta pantera –/ Foi tua companheira inseparável!” (ANJOS, 1996, p. 99). Nesta referência ao poema estamos diante de um motivo dinâmico que incendeia o enredo e enriquece a trama: a *ingratidão*. O narrador – de quem não se sabe o nome – ao contar esta história segundo o seu ponto de vista apoia-se na ingratidão recebida por Augusto ao longo da vida. É como se a remissão do título ao soneto e a tematização da ingratidão na trama permitisse perceber o distanciamento existente entre o narrador e o autor implícito da narrativa, já que o narrador

serve ao ficcionista para, a um só tempo, se esconder e se revelar: o disfarce permite a eclosão dos conteúdos profundos da mente do ficcionista, desenvolvidos por meio da imaginação ou nela sedimentados, extravasando percepções que não veriam a luz do dia se o escritor pusesse em cena o “eu” civil (MOISÉS, 2004, p. 363).

Na Paraíba, por conta de suas brigas com o Presidente da Província não havia mais clima para Augusto dos Anjos continuar sua vida, o que o levou à mudança para o Rio de Janeiro. A chave para o desenvolvimento da trama, portanto, gira em torno desse comportamento de Augusto perante os maus presságios, as dificuldades de sobrevivência e a manutenção da dignidade da família. O tom de lamento atravessa a obra, incorporando a melancolia como parte integrante tanto da caracterização dos personagens quanto do discurso de quem narra, o que vem à tona com as lembranças do narrador.

Desde o início da obra o binômio Anjos-Bilac acompanha o desenvolvimento da narrativa. O jogo de oposições entre Simbolismo e Parnasianismo está marcado em todo o livro. Ao anunciar o conhecimento de todos os poemas de Augusto, o narrador destaca a habilidade do poeta em declamá-los:

Sei de cor todos os versos de Augusto dos Anjos, posso recitar qualquer um deles de frente para trás e de trás para a frente. Mas nunca conseguirei imitar os modos de Augusto quando declamava, transfigurado, sem fazer quase nenhum gesto, usando apenas a voz, numa frieza e paixão simultâneas, as sílabas escandidas com uma sonoridade metálica, os olhos penetrantes, os lábios tensos. Tiro o chapéu, aperto-o contra o peito e, com uma voz trêmula, anuncio o título do poema:

“Versos Íntimos” (MIRANDA, 1995, p. 13).

A cena que inicia o segundo capítulo revela um procedimento já conhecido no que diz respeito ao romance histórico. O encontro de Bilac com determinada pessoa foi extraído de anotações de um pesquisador, como observa Altamir Botoso:

Esta cena baseia-se num fato realmente ocorrido, como atesta Otto Maria Carpeaux na orelha do livro de Augusto dos Anjos: *Toda a Poesia* (1976), que contém, além das poesias do livro *Eu*, poemas escritos entre 1900 e 1914, não recolhidos em livro pelo autor. [...] O “raro admirador” foi transformado em narrador por Ana Miranda. Curiosamente, o nome de tal admirador é desconhecido e, no romance, o nome do narrador não nos é revelado em nenhum momento (BOTOSO, 2010, p. 14).

O poema lido pelo admirador é, segundo a informação de Carpeaux, os “Versos a um coveiro”, mas a escritora optou por substituí-lo por “Versos Íntimos”. De fato, o poema original não possibilitaria maiores recursos para um enredo que pretendesse dialogar com a historiografia literária, daí, talvez, a intenção de trocá-lo por outro, para que houvesse a possibilidade de estabelecer novas relações.

As desventuras de Augusto dos Anjos, o processo de modernização da cidade, a vida pacata do interior do Brasil, em contraste com a metropolização crescente são alguns dos temas abordados nesta narrativa e que se mesclam à adaptação de trechos de cartas de Augusto para sua mãe, bem como de poemas seus e de Bilac dispostos na escritura quer de maneira explícita, quer entremeada aos fios narrativos que conduzem a diegese. Na edição de 1995 do romance não havia o guia das pesquisas realizadas pela autora como se tornou característico dos romances de Ana Miranda, como também não havia a epígrafe, “A mão que afaga é a mesma que apedreja”, de “Versos Íntimos” – constante da quarta edição, de 2000, o que dá ao paratexto maiores possibilidades de interpretação da obra.

Voltando à citação referida acima, ao dizer que Augusto escandia as sílabas “com uma sonoridade metálica”, observamos que nisso não há especificidade alguma que o distinga de seus colegas parnasianos, pois,

A Escola Parnasiana combateu muitos vícios que proliferavam em nossa poesia romântica: cacófatos, ecos, consonâncias, colisões. Mostrou-se adversária irredutível do lirismo lamecha. Deu sonoridade metálica ao soneto, que tinha caído na monotonia, devido ao emprego abusivo de consonantes vulgares. (JORGE, s/d, p. 58)

O jogo de oposições construído por Ana Miranda serve ao propósito de apresentar o poeta Augusto dos Anjos em igualdade de condições com o seu contraponto, Bilac, tarefa a que a romancista se propõe, de maneira metalinguística, ampliando a sua

contribuição para uma releitura do passado em que a poesia brasileira rejuvenesce, às portas da revolução modernista. O que chamava a atenção do narrador, portanto, a “sonoridade metálica”, não seria elemento distintivo da poética augustina, senão sua filiação formal ao estilo parnasiano. A escolha do poema “Versos Íntimos” para ser apresentado a Bilac e a opinião que ele emite – “Pois se quem morreu é o poeta que escreveu esses versos”, diz ele, “então não se perdeu grande coisa” (MIRANDA, 1995, p. 13) – amplia os contrastes entre as duas figuras, uma vez que tal poema é infinitamente superior a “Versos a um coveiro”, tido como o poema verdadeiramente apresentado a Bilac, enquanto caminhava na rua. A imagem de um Bilac equilibrado, apolíneo não deixa de impressionar o olhar atento do narrador:

Conto seus passos pela calçada: treze; no décimo quarto ele começa a atravessar a rua, no vigésimo oitavo cruza com uma carruagem e em seguida desaparece na esquina. Fico sozinho. Agora sou eu quem está imóvel. Com que então, o senhor Bilac não apreciou o poema? Talvez eu devesse ter escolhido outro, onde não aparecessem palavras tão pouco poéticas e sentimentos tão vis. (MIRANDA, 1995, p. 14)

A figura de Augusto morto, estendido na cama traz, também, a de Esther viúva, mexendo com as emoções mais íntimas de um antigo amor infantil sufocado pelo tempo, imagens que reforçam a construção alegórica das personagens de Augusto e Bilac, das quais trataremos no terceiro capítulo da tese. A cada citação do nome de Esther percebemos o engaste de um mote proveniente do poema “Versos Íntimos”: o cigarro; toda vez que o narrador se dirige a ela, ao longo da narrativa, como preparativo para chegar perto, recorre ao tabaco. É claramente um motivo extraído do soneto: “Tome um fósforo. Acende teu cigarro! / O beijo, amigo, é a véspera do escarro, / a mão que afaga é a mesma que apedreja.” (ANJOS, 1996, p. 280) O primeiro terceto do poema enceta a discussão em torno da ingratidão a que Augusto se refere – da

incompreensão de sua obra, do silêncio da crítica sobre sua poética, do preconceito contra palavras consideradas apoéticas, dentre outras observações do gênero. A ingratidão convertida no romance na apresentação de um amor mesquinho, de alguém que se apaixona pela esposa do amigo, os caprichos do amor maltratando corações:

Esther. Como estará ela? Tiro do bolso o fósforo e acendo meu cigarro. Fumando caminho na rua pensando nela. Esther viúva, vestida de preto, com um véu transparente negro, luvas escondendo suas mãos delicadas. Mulher de uma beleza angelical, olhos escuros em amêndoa, palidez de magnólia, sobrancelhas grossas, cintura de princesa vinda do reino de Catai ou Samarcanda, seios eretos, que não precisam de espartilho, como os de uma adolescente. Esther é novamente uma mulher livre. Ao pensar nisso me sinto sem ar. Percebo que estou no Passeio Público e saio em busca de um banco para sentar e me refazer. (MIRANDA, 1995, p. 15)

A descrição do Passeio Público dá conta de um lugar alegre, festivo, em que a fina flor da sociedade carioca se fazia presente ao longo do dia. As crianças em suas correrias, os jovens atrás de flertes e namoricos, os homens maduros em busca de cocotes e as madrugadas livres, em que a polícia anda a cata de vadios, horário apreciado pelo narrador para caminhadas por ali:

Nesses momentos de solidão as árvores parecem soberanas, o lago permanece limpo; as águas do chafariz do menino podem ser ouvidas como uma música monótona, propensa ao raciocínio e à ruminância de paixões secretas. Este é um momento assim, e me sento no primeiro banco que avisto. (MIRANDA, 1995, p. 15)

Ao encontrar um filhote de pássaro morto o narrador reflete sobre o filho natimorto de Augusto e Esther e retoma as visitas feitas a Augusto um, dois e três anos antes. Ao avistar um piano na sala, o narrador imagina “Esther sentada ao piano, tocando ‘Virgens Mortas’, com seus dedos de pontas finas, numa precisão matemática, varrendo tudo de minha mente, impondo-se com irresistível violência, como me fazendo mergulhar num sono, agitando meus fantasmas amordaçados por minhas proibições, suscitando meus imperiosos sentimentos” (MIRANDA, 1995, p. 17-8). A canção

referida, “Virgens Mortas”, possui letra de Olavo Bilac e cria uma situação inusitada: estaria o poema de Bilac, em forma de canção, sendo executado em casa de Augusto, que lutava para que sua poesia fosse conhecida e reconhecida no Rio de Janeiro?

O narrador se fecha em imaginação ativada pelo estado de viuvez de Esther que lhe desperta novamente o interesse amoroso. A ideia de que Augusto dos Anjos fora um poeta que não cantara os prazeres do amor foi construída por uma crítica superficial e preconceituosa, pois Augusto dos Anjos

Esforçou-se por nada transpirar no *Eu*, escoimado que se acha nesse livro da presença de poemas de natureza amorosa. E quem mais amoroso do que foi ele? Augusto dos Anjos dá testemunho dessa verdade através das produções líricas da primeira fase. De modo que a notória “repulsa” pela amada não passa de mito frágil. (VIDAL, 1967, p. 52)

Ademar Vidal não crê nas informações veiculadas pela fortuna crítica do período.

A respeito do poeta, nos idos anos de sua meninice recorda que

A nossa convivência restringia-se à esposa, à irmã e à Dona Mocinha, sendo ele o eixo de tudo, enquanto eu era apenas um itinerante nada curioso. Eis porque não posso definir a personalidade do poeta na categoria em que os seus amigos o colocaram: unânimes em apontá-lo como um “enfermo” ou um “melancólico”. Raul Machado achava-o dotado de um caráter severo e triste”. José Américo de Almeida chama-o de “misantropo”. Enquanto Álvaro Carvalho sustenta: “Não tenho dúvida em afirmar que a sua vida afetiva não deve ser muito diferente daquela que ressalta da análise minudente de seus versos”. (VIDAL, 1967, p. 31)

Vidal apresenta outra visão do poeta, baseada na escrita das cartas para sua mãe, nas quais extravasava o espírito servil e filial, cercado de carinho para todos os amigos e parentes, sem distinção. E é da leitura dessas cartas que sobrevém essa faceta elaborada no romance:

Augusto me deu diversas notícias familiares. Ele estava a par de tudo o que se passava na Paraíba- agitação política, movimento armado no sertão, terras invadidas, armazéns saqueados pelas hordas famintas, cangaceirismo por todos os lados, as brigas de Joque, que ainda era presidente da província – pois de poucos em poucos dias recebia cartas de Dona Mocinha. Quando

demorava a chegar uma carta de sua mãe, Augusto se tornava inquieto, fumava cigarrilhas de cânfora ou de eucalipto para evitar um ataque de asma, tomava banho de água muito fria, falava a cada instante na falta de notícias, temeroso de significar alguma doença, ou mesmo a morte, de sua adorada mãe. (MIRANDA, 1995, p. 19)

Ana Miranda funde elementos de diversas cartas aleatoriamente na construção do poeta para a condução da narrativa. Ao misturar fatos reais com imaginários, o narrador torna verossimilhante seu discurso, enovelando situações desencontradas que ganharão sentido ao longo do texto. Como a referência a Marion Cirne dizendo que ainda não se casara. Mais à frente saberemos que se trata da irmã de Camila, personagem com a qual o narrador se casa. Ao fundir informações de várias cartas para preencher as lacunas da comunicação de Dona Mocinha com o filho, lê-se no discurso do narrador a síntese de tal movimento:

Sim, eu me lembrava de todos aqueles personagens, embora os nomes recriassem pessoas distantes, imateriais, como se estivessem todas mortas, às quais eu podia ver apenas através de uma espessa neblina. Para Augusto, ao contrário, era como se estivessem ao seu lado, em carne e osso, respirando e falando. Ele vivia voltado para seu passado. (MIRANDA, 1995, p. 20)

As pessoas da família de Augusto são como vultos para o narrador, como também outros que frequentavam a velha casa do engenho Pau d'Arco. E nesse clima de retorno ao passado,

Conversamos sobre o tempo em que éramos crianças e passávamos férias juntos, no Pau D'Arco. [...] Em seguida ele me mostrou uma folha de canela onde estava a escrever com a ponta de um alfinete a palavra Saudade, que iria mandar para sua mãe; [...] Tudo o transportava ao seu passado junto dos pais e irmãos. (MIRANDA, 1995, p. 21)

A entrada em cena de Esther se dá de maneira discreta, acanhada, e Augusto começa a contar sobre a perda do filho. O pássaro morto no Passeio Público liga-se à morte do primogênito:

A criança tinha sete meses incompletos quando nasceu, devia ser alguma coisa tão frágil quanto este filhote de passarinho que vejo moribundo a meus pés aqui no Passeio Público. Tomo-o da maneira mais cuidadosa, formo um berço para ele com a concha de minha mão e o afago, quem sabe com o calor de meu corpo, com o afeto, ele possa se não recuperar-se ao menos sentir-se reconfortado no momento de sua morte. (MIRANDA, 1995, p. 24)

A criança representa a poesia de Augusto interrompida logo no primeiro livro, antes de alcançar compreensão e êxito. O narrador vai deixando de se identificar com a poesia de Augusto e passando a identificar-se com o modelo de Bilac, instituindo a discussão acerca do cânone, o que se percebe de maneira alegórica:

Por isso, confortar o pássaro agonizante é como confortar Augusto, redimir-se pelo que poderia ter feito, por isso ele o mantém no bolso e o acaricia enquanto conversa com Olavo Bilac, que também perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro naquela noite de 12 de novembro de 1914. (HARMUCH, 1997, p. 49)

Três poetas estão representados nesta cena: Olavo Bilac, o representante do cânone, Augusto, o marginalizado, morto, condicionado na forma diminuta do pássaro agonizante, e o narrador, que é o responsável pela narrativa na qual a visão da figura de Augusto na crítica literária da época apresenta-se distintamente da apresentada pelos seus biógrafos, dentre os quais Ademar Vidal. O narrador parece comungar do pensamento levantado por Vidal, pois

Ao contrário do que pensam dele, era um homem surpreendentemente bem-humorado, em sua essência mais íntima. Ele mesmo se tornava um demônio para escrever seus versos e os túmulos, os vermes, os esqueletos mórbidos, a noite funda, o poço, os lírios secos, os sábados das infâmias, os defuntos no chão frio, a mosca debochada, as mãos magras, a energúmena grei dos ébrios da urbe, a estática fatal das paixões cegas, o rugir nos neurônios, a promiscuidade das adegas, as substâncias tóxicas, a mandíbula inchada de um morfético de orelhas de um tamanho aberratório, um sonho inchado, podre, todos estes elementos da imaginação de Augusto não passavam de gracejos infernais. E, de certa forma, juvenis. (MIRANDA, 1995, p. 26)

A obra é dividida em cinco partes. Na primeira, “Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1914” – o enredo nos põe em contato com a repercussão da morte de Augusto dos

Anjos, as dificuldades de publicação de seu livro *Eu*, o confronto entre a poesia simbolista e a parnasiana, escorada nas figuras antitéticas de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac, a urbanização crescente do Rio de Janeiro, a vida atribulada do poeta desde os tempos da Paraíba, bem como sua permanência na cidade do Rio de Janeiro. Não havia mais a Corte dos reinados passados, mas o Rio de Janeiro buscava manter o glamour dos tempos do Segundo Reinado com a suntuosidade dos salões de baile, a movimentação incessante das ideias políticas e o comércio marítimo com a Metrópole:

A corte imaginária das personagens não se compõe de outro tecido, apesar de expressas no papel, que os da legião dos homens que freqüentam as ruas. Todos são filhos de igual teatro, comprometidos na mesma existência, quer a suscitada pelo historiador, quer a evocada pelo romancista. Quem os veste arrancando-os do anonimato e do caos, será o olho organizador, o olho do biógrafo ou do ficcionista. No fundo, a situação histórica e social lhes dá a densidade, retratando as idiossincrasias de grupo: o homem que vê não está isolado, mas imerso no grupo, preformado pela conduta e pelo pensamento dos outros. O boneco de tinta cumpre um papel social como o boneco de carne e sangue, representando ambos suas frustrações, na fantasmagoria de um mundo criado coletivamente. (FAORO, 1976, p. 486)

É dessa corte de homens comuns, anônimos, que surge no romance o poeta e personagem Augusto dos Anjos. O jogo está montado, as peças no tabuleiro. O olho da escritora, bem como o do narrador, repousa sobre o cenário que se descortina nessa reconstrução. Bonecos de tinta ou de carne enquadram-se, como no quadro descrito por Faoro.

Na segunda parte, “A viagem”, o narrador vai a Leopoldina para o enterro de Augusto dos Anjos. Nesse percurso há reflexões sobre as condições de vida no engenho de Pau d’Arco, da família de Augusto e de seu dia-a-dia. Na viagem de trem até Minas Gerais o narrador encontra-se com Francisca, irmã de Augusto, que ainda não sabe da morte do poeta. As relações de oposição entre periferia/centro são identificadas ao longo da narrativa. A personagem de Augusto dos Anjos é colocada como

diametralmente oposta à de Olavo Bilac pelo narrador em curso. Toda a diegese conduz o leitor pela memória individual (narrador) que vai costurando-se com uma representação coletiva, o que nos faz considerar, como Faoro, que “Mais do que fonte de estudo histórico, a obra de arte testemunha a autenticidade dos valores que presidem o tempo” (FAORO, 1976, p. 491). E assim, a imagem do narrador vai lentamente distanciando-se da de Augusto e aproximando-se da de Bilac, ou seja, vai saindo de uma posição ex-cêntrica para uma central.

A chegada a “Leopoldina” é a terceira parte da obra. Aqui nos é apresentada a cidade, sua geografia, algumas referências espaciais basilares para o desenvolvimento da ação. A casa em que o poeta viveu nos é mostrada em detalhes, o que reforça o vazio para os filhos, a esposa, os amigos da cidade. E dessa maneira o leitor vai se envolvendo com o clima de mistério em torno da morte do poeta. Neste aspecto Ana Miranda não inova, produz a chamada estilização que

partia, por consequência, de fatos e realidades sociais, apurados na observação das coisas e na conduta dos homens. O que a distingue da construção social, decorrente de uma compreensão global, é a predominância dos sentimentos e das virtudes na ação coletiva. (FAORO, 1976, p. 504)

Machado de Assis já estilizava a sociedade de sua época através de hábitos, costumes, da representação em torno de alguns objetos, portanto, um elemento da tradição romanesca já em curso desde o século XIX.

“De volta ao Rio de Janeiro” é a parte quatro. Nela parece se consolidar o processo de modernização da cidade, a luz elétrica, os automóveis, as corridas de cavalos e a ascensão de Bilac como apoiador do regime republicano numa exaltação de seu civismo em favor da nação. O endeusamento do poeta se dá na medida em que se fecham as portas para muitos outros:

[...] o príncipe não é considerado príncipe apenas por vontade divina, como a própria encarnação da divindade. Quando, à falta de “príncipes de verdade”, coroa-se um poeta como príncipe, tornam-se divinas as suas palavras, tanto mais quanto mais seria preciso duvidar delas (KOTHE, 2000, p. 275-276).

A instalação do cânone via Olavo Bilac demonstra certa subserviência da arte ao poder instituído, tornando-a elemento intrínseco do discurso ideológico em curso. Os jornais consagraram Bilac com suas crônicas que alardeavam os valores republicanos, os costumes parisienses, como demais devaneios da sociedade urbana do Rio de Janeiro:

Ainda que o cânone se mostre preocupado com a história, ele joga sobretudo um véu de ilusão e engodo sobre ela. Os poetas primam muitas vezes em dar motivos à pecha jornalística de que são meros “sonhadores”, elementos afastados da realidade, mas eles só têm repercussão imediata quando interessam ao poder na área editorial e correspondem à mentalidade mediana do público (KOTHE, 2000, p. 547)

O romance vai trazendo para o centro do cânone Augusto dos Anjos, igualando-o a Bilac, por conta da morte. Por que tardiamente o trabalho de Augusto é bem visto pela crítica? Por que a poesia de Olavo Bilac reinou por tanto tempo como superior à dos demais? O livro encerra-se com um epílogo intitulado “Roda da vida”. A situação de equilíbrio reinstala-se na narrativa pelo final tranquilo entre o narrador e Camila, jovem tísica com a qual o narrador convive maritalmente. Há também a notícia do relançamento de *Eu* dando a ideia de prolongamento da poesia de Augusto, de maneira perene, seguida da notícia da morte de Olavo Bilac. Em termos documentais observamos que Ana Miranda escora-se, sobretudo, em informações veiculadas pela fortuna crítica entre o período de 1912 a 1928, que a narrativa traz como balizas temporais. 1912 é o ano de lançamento de *Eu* e 1928, da terceira edição do mesmo. Também as cartas de Augusto para a mãe, Dona Mocinha, e particularmente a de Esther, viúva do poeta, para a sogra, falando da perda do marido são fundamentais para

a estrutura do texto. Foram bastante úteis para nossa apreciação as informações apreendidas da leitura de *O outro Eu de Augusto dos Anjos*, de Ademar Vidal, além das leituras referidas na introdução.

12 de Novembro de 1914 é a data da morte de Augusto. Nesta primeira parte do romance, há cinco subdivisões, sendo “A Plenitude da Existência” a primeira delas, composta de quatorze capítulos. No primeiro é narrado o falecimento de Augusto dos Anjos pelo narrador e a transmissão do fato a Olavo Bilac em um encontro corriqueiro no centro da cidade, ainda de madrugada. Elementos históricos e factuais começam a ser apresentados e/ou sugeridos a partir desse encontro, mas é curioso observar, antes de tudo, que no texto de abertura, de Jorge Luis Borges, a atualização do conceito de quimera prepara o terreno para a ficcionalização da narrativa:

Com el tiempo, la Quimera tiende a ser “lo quimérico”; una broma famosa de Rabelais (“Si una quimera, bamboleándose em el vacío, puede comer segundas intenciones”) marca muy bien la transformasi3n. La incoherente forma desaparece y la palabra queda, para significar lo imposible. Idea falsa, vana imaginaci3n, es la definici3n, de quimera que ahora da el diccionario. (BORGES, 1995, p. 6)

Vã imaginaç3o: seria esse o caminho trilhado para estampar a narrativa? A poesia de Augusto dos Anjos? A reconstruç3o ensaística de um tempo passado? Aqui nos parece ter iníci3o o trabalho da linguagem, via reconstruç3o historiográfica, da literatura brasileira no iníci3o do século passado. A 12 de novembro de 1914 morria o poeta na cidade de Leopoldina, em Minas Gerais. Os telégrafos informavam o passamento de Augusto com a notícia se propagando pelos cafés e confeitarias que movimentavam a boemia carioca. O encontro de Bilac com nosso narrador deu-se em rua do centro não apontada no texto, mas sabemos que o poeta saía de uma confeitaria, a Castelões, que, segundo Brito Broca, não era das mais sofisticadas. As preferidas das celebridades

literárias eram “Confeitaria Colombo, na rua Gonçalves Dias, e a Confeitaria Pascoal, na rua do Ouvidor, além de outras menos frequentadas como a Cailteau e a Castelões” (BROCA, 2004, p. 71). Até pouco tempo antes (de 1914), os cafés e confeitarias localizavam-se quase todos nas ruas estreitas paralelas ou perpendiculares à rua do Ouvidor, mas

O Rio começou a perder o caráter semiprovinciano de velha urbe, com a vida centralizada numa pequena área, onde todos se encontravam e todos se conheciam. A abertura da avenida Central veio deslocar, em parte, os pequenos grupos que se formavam, à tarde, em diferentes pontos da rua do Ouvidor; e o sistema de expedientes em que repousa a subsistência dos chamados boêmios sofria com isso um grande golpe. (BROCA, 2004, p. 0)

Sendo o encontro próximo a Castelões podemos perceber que Bilac já não era frequentador das casas mais destacadas pela elite cultural da cidade, já não era visto somente nos melhores salões da sociedade, embora ainda vivenciasse as idas e vindas a Paris, de maneira constante: “Bilac parte todos os anos, regressando sempre com um desejo único: o de partir de novo. Fizera a primeira viagem em 1891, como correspondente da Cidade do Rio”. (BROCA, 2004, p. 143) Os passeios pela rua do Ouvidor estavam entre os preferidos não só da boemia, mas também das senhoras e senhoritas que corriam atrás das novidades vindas de Paris: chapéus, tecidos, artigos de armarinho em geral. Os contrastes sociais eram nítidos naquela época:

Em pouco tempo e com a ajuda de jornalistas e dos correspondentes em Paris, a burguesia carioca se adapta ao seu novo equipamento urbano, abandonando as varandas e os salões coloniais para expandir a sua sociabilidade pelas novas avenidas, praças e palácios e jardins. Com muita brevidade se instala uma rotina de hábitos elegantes ao longo de toda a cidade, que ocupava todos os dias e cada minuto desses personagens, provocando uma frenética agitação de carros, charretes e pedestres, como se todos quisessem estar em todos os lugares e desfrutar de todas as atrações urbanas ao mesmo tempo. (SEVCENKO, 1999, p. 37)

O espaço em que acontece essa intensa agitação social reflete o comportamento das pessoas, como também surge com destaque nas páginas dos jornais. São elementos extrínsecos que trazem para o texto o contexto reformador. O jornalista de então era um beletrista e muitos poetas e prosadores do período tiveram sua iniciação nas páginas dos periódicos, desde os tempos de Manuel Antonio de Almeida e Machado de Assis, no século XIX. Da conversa do narrador com Bilac surge como assunto a poesia francesa, primeiro com a figura de Théophile Gautier, depois com a de Banville. A respeito do primeiro, é relatado de maneira pitoresca como se vestia com suas “calças verde-água e seu colete cereja” (MIRANDA, 1995, p. 11), extravagâncias que não eram partilhadas apenas pelos poetas do parnasianismo, pelo contrário, como nos lembra o historiador literário Brito Broca:

Aliás, a extravagância no trajar não se limitava ao círculo dos simbolistas: poetas, escritores e artistas de outras tendências adotavam-na, igualmente, na primeira década do século XX. Eram polainas, capas espanholas, chapéus desabados, gravatas de cores berrantes, monóculos insolentes, impertinências, arrogâncias, espalhafatos. Martins Fontes alude aos sapatos bicudíssimos com fivelas de prata de Calixto Cordeiro, onde as iniciais se entrelaçavam, “fraques agudos, em rabo de tico-tico, coletes altos, colarinhos ainda mais altos, gravatas de quatro voltas à Diogo Antonio Feijó e caveirinhas de ouro, de prata, de coral, de marfim, por todo o corpo, pendentos de cadeias, subindo pelas frocaduras das fitas”. Famosos se tornaram os coletes roxos de Solfieri de Albuquerque, que trazia geralmente, preso a uma fita de seda, um monóculo. (BROCA, 2004, p. 186)

As discussões acerca dos figurinos de intelectuais era banal, importante mesmo era o que se falava a respeito da “Arte pela Arte”, o que demarcava de fato a poesia parnasiana da qual Gautier e Banville eram representantes distintos. E assim chegaram a falar de Baudelaire, o que de fato interessava ao narrador. Ao trazer para a narrativa a maneira jocosa como era recebido o poeta francês de cuja obra se dissera que “um odor fétido de alcova emanava de suas poesias”, chega-se a Augusto dos Anjos. A descrição

da casa e das moradias que a família teve no Rio caracteriza o contraste com as mudanças arquitetônicas de parte da cidade:

Morava, com Esther, ainda na praça do cais Mauá, num sobrado de janelas altas e grades de ferro batido na sacada. Ocupavam apenas o segundo andar – o primeiro servia como residência de tia Alice, Bebê e tio Bernardino. Para chegar aos aposentos de Augusto, era preciso subir uma escada de madeira que rangia e tremia sob nossos pés.

Este era o segundo lugar onde o casal morou. [...] e ainda outros endereços dos quais não tive conhecimento, sempre lugares pobres ou decadentes, numa melancólica peregrinação, não sei se em busca de algo ou se fugindo de alguma coisa. (MIRANDA, 1995, p. 16)

A decadência da região do cais Mauá demonstra o quanto esses casarões antigos eram mal vistos pela ascensão cosmopolita que se observava na cidade pela influência da vida européia, em particular a parisiense, os costumes sendo radicalmente transpostos com as transformações acontecendo no espaço, no modo de vida e na própria maneira de pensar e agir do carioca.

O velho sobrado onde morou a família de Augusto dos Anjos enquadra-se no perfil das residências que precisavam ser banidas do centro nervoso da cidade. A ditadura parisiense, em voga naquele instante, condenava todo e qualquer aspecto suburbano. No romance surgem os endereços em que eles moraram, sempre em regiões periféricas e de baixas condições de urbanização. Quando vai visitar Augusto em sua casa o narrador descreve seu figurino simples, embora impecável, a casa, apesar de modesta, bem arrumada, com um piano à sala e uma terrina de sopa, cujo conteúdo é ralo, infortúnio maior para quem cresceu em meio à fartura. O emblema canônico está representado pela música tocada pela Tia Alice ao piano, “Virgens Mortas”, com letra de Olavo Bilac. Novamente a questão canônica surge, e com ela o confronto entre Augusto dos Anjos e Olavo Bilac. Brotam da narrativa elementos extraídos das cartas, com os quais se mistura a imaginação de uma escritura. Como no fragmento recolhido

de uma missiva enviada a Dona Mocinha em 29 de maio de 1911, em que Augusto dá conta que “Arthur, Nini e Pupu estiveram no Rio de Janeiro, gozando todos os esportes da cidade” (MIRANDA, 1995, p. 19). Pelas notas de Ademar Vidal, sabemos que Nini é cunhada do poeta, Arthur é seu irmão, já Pupu é Leopoldina, filha de um abastado paraibano. A infância, a casa do velho engenho, as referências às cartas: o tom intimista vai crescendo até chegar à figura de Esther. A tristeza de Esther pela perda do filho é relatada por Augusto em carta para sua mãe, em 4 de fevereiro de 1911:

Comunico-lhe que Esther, às 6 h. da tarde de 2 deste mês, abortou, produzindo-me semelhante acontecimento atribulações acérrimas, as quais, devido às condições satisfatórias de seu estado atual, já estão cessadas por inteiro.

A criança de 7 meses incompletos, nasceu morta, já o estando a uns 4 ou 5 dias, o que poderia ter acarretado a Esther funesta conseqüência para a sua validade orgânica. (VIDAL, 1967, p. 186)

A esposa de Augusto aparece no romance em meio ao mergulho no passado: “Envolta num xale de barbante, pálida, magra, Esther entrou na sala para me cumprimentar e servir uma xícara de café. Havia algo de diferente nela, uma sombra parecida com a que cercava Augusto” (MIRANDA, 1995, p. 22). Logo após um diálogo estabelecido entre o narrador e o poeta, é revelado o aborto acontecido no dia e hora já assinalados pela carta à dona Mocinha:

A criança tinha sete meses incompletos quando nasceu, devia ser alguma coisa tão frágil quanto este filhote de passarinho que vejo moribundo a meus pés aqui no Passeio Público. [...] Madame Morand dissera que a criança havia morrido no ventre de Esther quatro ou cinco dias antes. Fora uma sorte Esther ter escapado com vida. (MIRANDA, 1995, p. 24)

A fidelidade das informações extraídas das cartas aproximam-nas da construção narrativa e aumentam a amplitude da verossimilhança na edificação do romance. Os procedimentos utilizados fazem da obra um novo ordenamento de fatos que se apresentam ao leitor quase como se o projetasse a um tempo real em que acontecem.

Em 1928, quatorze anos após a morte de Augusto, o narrador traz os elementos extraídos da carta de fevereiro de 1911. As informações detalhadas sobre Madame Morand também são extraídas das notas de Ademar Vidal em seu estudo biográfico de Augusto, que apresenta também as cartas dele para Dona Mocinha. Vidal fora amigo da família e frequentador da casa recebendo de dona Mocinha as cartas em primeira mão, a fim de que fizesse um estudo delas.

O soneto que Augusto fez para o filho natimorto é transformado em narrativa no romance no momento em que é reconstruído o momento do parto da criança. Os contrastes que se avolumam ao longo do romance e entre a poética bilaqueana e a augustina reescrevem duas dimensões que avultam na poesia brasileira do período, uma vez que

Augusto dos Anjos nunca poderá ser incluído entre os cultores de uma poética de arte pela arte entendida à maneira parnasiana. Seus processos artísticos são basicamente *expressivos* e *projetivos*, não diremos de uma filosofia, mas de angústias e obsessões que o poeta encontrava no mundo do próprio “eu”. (BOSI, 1966, p. 51)

Esse conjunto de elementos obsessivos e portadores de certa angústia na poesia de Augusto são acompanhados de descrições das más condições de vida na cidade do Rio de Janeiro, de sua asma, que não lhe permitia respirar adequadamente, como também a entrada de Camila, amante do narrador, no enredo, traz a presença da tísica como elemento agregador no transcurso da trama. Ao ser questionado pelo narrador sobre o porquê de não voltar para a Paraíba o poeta desconversa, não responde, o que dá ao narrador total liberdade para continuar em sua vã imaginação a discorrer sobre os fatos, quer dizer, sobre a maneira como quer apresentar os fatos, preparando o terreno para falar sobre o livro, o *Eu* e a sereia falaciosa, metáfora que sugere a cidade do Rio de Janeiro.

Como seria o livro recebido pela crítica folhetinesca na capital federal? Em suas digressões ao se lembrar daquela estada no Passeio Público quatorze anos antes, o narrador aproxima-se das estátuas de Gonçalves Dias, de José de Alencar e a de Antonio João, numa tentativa de vivificação do nacionalismo pungente na literatura brasileira do dezenove. É a representação do cânone novamente, em forma de estátua, a perenização de uma arte voltada para a consolidação de uma identidade nacional. Ana Miranda busca com isso tecer algumas críticas às institucionalizações do cânone, devido ao exagerado apoio para a criação de uma estátua de Eça de Queirós na cidade maravilhosa:

Estava correndo a grita dos intelectuais para que se fizesse uma estátua do escritor português, o que Augusto criticou, dizendo ser uma tolice. Eu disse, citando Bilac, que 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. (MIRANDA, 1995, p. 31-2)

Essa releitura mediada por discussões entre grupos que disputavam a hegemonia da cultura brasileira no cenário de 1914 espelha uma crítica na qual se inserem distintos modos de se registrar a movimentação artística. Trazer à tona esse ambiente é acreditar que “A história literária não é concebível em termos de uma linha traçada e conhecida uma vez por todas, porque a literatura [recepção e produção] é sempre função da leitura, isto é, presentificação valorativa do passado” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 39).

A metalinguagem no romance abre as portas para outra dinâmica dessa leitura. A revelação de que a morte de Augusto tivera acontecido é relatada seguindo-se então uma babel de comentários a respeito de seu livro. Boêmios discutiam-no, em sua maioria tecendo fortes críticas, uma colagem de posturas radicais perante o novo que ele significava. As dificuldades de classificação de sua poesia pelos manuais de literatura

aparecem enquanto alguém sugere aguardar pelas “*Causeries Du Lundi* do nosso Saint-Beuve” (MIRANDA, 1995, p. 39). Nosso Saint-Beuve seria o próprio Olavo Bilac. Como reagiria à recepção do livro de Augusto? No dia seguinte à sua morte, o jornal *O País* estampara uma pequena nota de Oscar Lopes, desferindo críticas ao *Eu*, enquanto ao lado um texto maior estampava elogios ao livro de Nilo Peçanha, como também comentários elogiosos a outro poeta, Canto e Melo. Mesmo amigos mais próximos, como Raul Pederneiras e Osório Duque Estrada criticavam a poética angelina. Pederneiras fizera parte do grupo envolvido na Academia dos Novos, conforme nos informa Brito Broca em sua *Vida Literária no Brasil 1900*.

Augusto dos Anjos acompanhava atentamente todo o processo de publicação do livro até a repercussão das críticas nos periódicos, como podemos comprovar lendo atentamente as missivas que enviava para Dona Mocinha. Em dois de abril de 1912 informava à sua mãe que o livro estava em andamento; aos dez de maio, que até o fim do mês a obra sairia. Em quatro de junho, diria que estava para sair, “amanhã ou depois”. Em treze de junho, que lhe enviaria naquele dia um exemplar, pelos Correios. Dez dias depois mandava as primeiras críticas publicadas. Em quatro de julho pede a opinião da mãe, aos dezesseis do mesmo mês manda um exemplar da *Fon-Fon*, publicação que recebe esse nome em função do sucesso que os automóveis faziam no Rio de Janeiro de então:

Simbolistas decidiram apoiar Augusto, escrevendo notas simpáticas na *Fon-Fon* e *Correio da Manhã*. Dizia Pederneiras que Augusto é “um grande talento transviado pelo cientificismo”. Mostrava sua fotografia caminhando na rua, solitário, magro, de casaca e guarda-chuva preto. O velho chapéu-coco. Falava em “extravagante volume de versos, em que não poucas pérolas se confundem com o grosso cascalho dos exotismos estapafúrdios”. A cada passo minguava a poesia e avultavam as aberrações. Augusto era um poeta abortado do ventre da filosofia. (MIRANDA, 1995, p. 40)

Mais uma vez a questão do cânone está colocada. Olavo Bilac era o legítimo representante da poesia tida como padrão estético. Os contrastes acentuam-se pela formação das rodas literárias existentes. Augusto não faz parte de nenhum grupo, é avesso aos encontros literários, enquanto que Bilac influencia hábitos, lidera grupos, distanciando-se do autor de “O martírio do artista”:

E é de Olavo Bilac, num “Curso de Poesia”, em 1904 [ver a revista *Kosmos*], o eloqüente protesto contra o costume de considerar-se o poeta um ser estranho na criação, um homem à parte na sociedade. [...] A geração nova de então surgia nesse clima diferente, em que já não se compreendia a atitude do artista morrendo de fome, do escritor sacrificando tudo pelo ideal literário e fazendo uma própria vitória do seu desajustamento no ambiente social. (BROCA, 2004, p. 39)

Essa visão do poeta ligado ao progresso, a um novo horizonte literário, tem seu lado utilitarista e comercial, na ótica bilaqueana para a qual Augusto concorre de maneira diametralmente oposta:

Bilac não hesitou em por a habilidade de versejador, que nele prevalecia ao lado do verdadeiro poeta, a serviço de empresas comerciais. Havia, entre os parnasianos, bons burgueses à espera de oportunidade para se assemelharem na vida. E se continuavam em má situação financeira, não seria pelo sacrifício que faziam da condição de poeta. (BROCA, 2004, p. 182)

O narrador do romance identifica-se em certo momento com a poética de Augusto, e relata que, ao fazer a leitura do *Eu*, resolve atear fogo aos seus manuscritos. Ao fazê-lo suspende a operação ao encontrar um soneto dedicado a Esther em tempo de solteira, operação que acontecia no banheiro, em uma banheira de mármore. A presença da banheira denuncia o “status” de quem narra: o mármore lembra as esculturas gregas, a lapidação poética típica do parnaso. O narrador adora a poesia de Augusto dos Anjos, embora desejasse ser como Bilac. Sua visita à casa de Odilon, irmão e financiador da obra do paraibano, amplia a pesquisa histórica sobre as condições em que vem à tona o livro. Odilon, ao mostrar uma foto de Glorinha, filha de Augusto, ao narrador, sugere a

semelhança com a mãe, tida como portadora de doença nervosa desde a perda de uma filha, Juliana, antes do nascimento de Augusto. Toda essa digressão, propiciada pela notícia da morte de Augusto e o encontro do pássaro morto, ressurge novamente com a volta da narrativa ao Passeio Público, no momento em que

Mergulhado em meus pensamentos, com o filhote de pássaro, que agora me parece morto, em minha mão, sinto os dedos de alguém tocarem meu ombro. Ao levantar os olhos vejo, surpreso, Olavo Bilac ao meu lado, segurando um pequeno embrulho. [...]

“Sobre aquilo que falei a respeito do poeta que morreu... Espero não tê-lo ofendido com minha leviandade”, ele diz. “Peço desculpas.” (MIRANDA, 1995, p. 48)

A revisão de Bilac à poética de Augusto vem a ser explicada como um ataque ao número excessivo de poetas novos que, da noite para o dia, criam versos na boemia sem o trabalho detalhado do poeta erudito, conhecedor da língua, burilador das palavras. Há uma série de observações atribuídas a Bilac sobre a poética de Augusto, fruto de alguma crônica publicada que não pudemos ainda apurar a origem. São mais de quinhentas crônicas de Bilac publicadas em periódicos e nem todas foram reunidas em livros, cabendo a pesquisadores curiosos o árduo trabalho de resgatá-las do jornalismo carioca e paulistano. É interessante registrar o fragmento que induz o leitor a pensar em um revisionismo crítico, por parte do príncipe dos poetas:

“Que injustiça, um poeta como ele morrer tendo escrito somente um livro”, diz o senhor Bilac. Tira do bolso um pequeno caderno de couro e anota algo, com um lápis. “Quando é o apogeu da vida de um homem?”, pergunta.

“Talvez aos quarenta anos.”

Bilac fica um longo tempo refletindo.

“Talvez aos cinquenta e cinco”, corrijo-me da impiedosa descortesia que cometi. (MIRANDA, 1995, p. 51)

Os contrapontos campo/cidade, material/espiritual, aristocracia/burguesia são explorados pelo narrador para tentar explicar a alma de Augusto a Olavo Bilac. A

representação das personagens ganha plasticidade antitética com o recurso da alegoria. Trataremos desta questão em capítulo distinto, mais à frente. Por ora insistimos na oposição entre os marginalizados e os entronizados no meio social através da arte literária. Representativo do período, o escritor Lima Barreto, boêmio por excelência, nesse período fora ridicularizado por muitos e “Ao contrário de Bilac, [...] não aceitava a ideia do Rio de Janeiro ser compreendido unicamente pelo miolo da cidade, submetido aos melhoramentos do governo” (NUNES, 2010, p. 9). Não se aplica a Augusto dos Anjos essa classificação, pois não bebia nem frequentava ambientes adorados pela juventude, mas reforça a dicotomia do poeta errante do século XIX, boêmio, mal vestido, sempre à porta das estalagens e tavernas, com o poeta do momento, elegante, bem vestido. Diferente, por exemplo, de um escritor como Lima Barreto, que não fazia parte das altas rodas literárias, mas tinha um comportamento bastante notívago e mundano. Ambos foram discriminados, cada qual por motivos distintos. A visão dos literatos oficiais deixada por Lima Barreto em *Os Bruzundangas* é curiosa pelo monetarismo implícito:

SOBRE OS LITERATOS

- QUANTAS cartas tens aí! Disse-lhe eu ao vê-lo abrir a carteira para tirar uma nota com que pagasse a despesa.
- São “pistolões”.
- Para tanta gente?
- Sim; para os críticos dos jornais e das revistas. Não sabes que vou publicar um livro? (BARRETO, 1985, p. 113)

Talvez a falta de críticas mais positivas ao livro de Augusto dos Anjos tenha alguma relação com o pensamento do autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Lima e Augusto são ex-cêntricos por distintos critérios, o primeiro por ser alcoólatra, apresentando problemas mentais e negro, o segundo, por ser nordestino, não frequentar

as rodas literárias, não ser chaleirista; os dois têm em comum o fato de serem suburbanos.

A partir do subitem “A Luz Lasciva do Luar” observa-se uma aproximação do discurso do narrador ao de Bilac: “No céu algumas nuvens pequenas correm, iluminadas pelo luar. Todavia a lua já não se deixa ver. Há muitas estrelas, miúdas ou grandes, como se o céu comemorasse meu encontro com o poeta de ‘Ora (dizeis) ouvir estrelas’” (MIRANDA, 1995, p.55). A identificação vai crescendo e o narrador passa a enumerar as vezes em que viu a figura de Bilac, em Paris ou no Rio de Janeiro, sempre em lugares referenciais das duas cidades. A catedral de Notre Dame, na cidade luz, o cais Pharoux, a Livraria Garnier e o Petit Trianon, no Rio de Janeiro. Há referências aos duelos com Pardal Mallet e com Raul Pompéia, detalhados também por Brito Broca na obra já mencionada. O episódio com Pompéia teve contornos dramáticos, talvez causa do suicídio do autor *de O Ateneu*. Debates acalorados sobre o fato de Pompéia masturbar-se até altas horas da noite e de Bilac manter um relacionamento incestuoso com sua irmã eram assunto das rodas, o que perturbava mais àquele que a este:

Bilac parecia ignorar os debates, mantendo-se acima das ocorrências fazia-se de espantado e até ria dos comentários. Mas, uma tarde, na Cailteau, estava a uma mesa bebendo com Pardal Mallet, Paula Ney, Coelho Neto, Azevedo, Patrocínio e outros amigos quando entrou Raul Pompéia. Houve discussões, safanões, murros. Mais forte, Bilac acertou o rosto de Raul que, sangrando, humilhado até o mais fundo de seu ser, desafiou o adversário para um duelo (MIRANDA, 1995, p. 63).

Fernando Jorge, biógrafo de Bilac, e Brito Broca, historiador literário, detalham as tentativas de duelo entre os dois amigos, provavelmente tendo sido fontes da pesquisa de Ana Miranda que reescreve essas páginas da história literária brasileira. Contrário ao governo florianista, Bilac acaba sendo preso e amarga cinco meses de detenção, saindo da prisão para um exílio nas Minas Gerais. O conjunto das informações ao redor de

Olavo Bilac concentra-se em elementos biográficos, enquanto de Augusto são extraídas muitas informações pelos poemas, o que pode sugerir uma diminuição do foco sobre a obra de Bilac tendo à frente informações sobre sua vida, ao passo que em Augusto, por mais que se utilizem elementos de fundo histórico, dá-se enorme importância para a contextualização de seus textos literários, numa alusão à importância que sua obra tem hoje. O culto modernista do desemprego de rimas e de métrica, dentre outros elementos da tradição até a virada do século, pode ajudar a compreender como a literatura e a crítica contemporânea enxergam esses fenômenos literários:

Dizem que Olavo Bilac sofre de necrofilia; também de patofobia e tem pavor de tuberculose, como se a desejasse; sofre de abulia, é incapaz de persistir em algo; tem antropofobia, pois foge dos seres humanos e cultiva uma celafobia, pavor de algazaras. Nas noites de insônia, recita a celebração de Zimmermann, das delícias da solidão. Essas histórias românticas o tornam um poeta mais substancial do que sua poesia? (MIRANDA, 1995, p. 72)

A identificação com Bilac se dá, também, pelo gosto pela vida boêmia, na qual “fiquei aqui, perambulando pelas noites estreladas, tomando absinto, fornicando as cocotes e as damas das camélias ex-tísicas” (MIRANDA, 1995, p. 74). A reescritura ensaística do momento histórico que abafou o talento de Augusto e deu proeminência ao conjunto da obra de Bilac propõe uma intervenção no painel valorativo da arte literária e deve ser observada como olhar desafiador para a estrutura do cânone. Jorge Luis Borges, com Pierre Menard, seu personagem, desafia a tradição em sua reescritura do Quixote: Menard não buscou ser um novo Cervantes, do mesmo modo que Ana Miranda não busca rivalizar com o olhar de Brito Broca, de Ronald de Carvalho, de José Veríssimo, ou qualquer outro historiador da literatura. Com relação a Menard,

O método inicial que imaginou era relativamente singelo. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudou esse procedimento (sei que

conseguiu um manejo bastante fiel do espanhol do século dezessete), mas o afastou por fácil. Antes por impossível! – dirá o leitor. De acordo, porém a empresa era de antemão impossível e de todos os meios impossíveis para levá-la a cabo, este era o menos interessante. Ser no século vinte um romancista popular do século dezessete pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote afigurou-se-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard. (BORGES, 1986, p. 33)

Ana Miranda chega a seus resultados sendo ela mesma, como foi em *Boca do Inferno* ao mergulhar nas aventuras que envolveram a Gregório de Matos Guerra, na guerra dos Emboabas, para construir *O Retrato do Rei*, e assim por diante. O universo de suas experiências, o mergulho linguístico para a construção de todas as obras, é parte integrante do produto final em um processo que garante à verossimilhança seu lugar na construção ficcional dos romances.

No subitem “A triste dama das camélias” do capítulo dois, quando nos é apresentada a personagem Camila, amante do narrador, temos a descrição do primeiro automóvel de que se teve notícia no Brasil, um Brazier 1908, que passou de um Visconde para um senador da República e dele para o narrador. É de se notar o grau de importância da posse do automóvel. Primeiro um alto elemento da nobreza, depois um notório republicano e, por fim, um legítimo representante da burguesia ascendente, pois, como o próprio proprietário diz: “Hoje, qualquer pessoa que tenha dinheiro, ou que deseje fingir tê-lo, pode possuir um automóvel; está se tornando algo bastante comum” (MIRANDA, 1995, p. 77). É narrado também o acidente que envolveu Olavo Bilac e José do Patrocínio, detalhado por Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900*. A narrativa traz ainda dados sobre a circulação dos carros na então capital federal. O primeiro chegara em 1900, em 1905 eram doze e em 1914, dezenas deles já circulavam pelas ruas, sobretudo na posse de pessoas que se tornavam ilustres na sociedade brasileira de então, conforme se observa no fragmento abaixo:.

Na casa de Rui Barbosa, em frente, luzes de janelas permanecem acesas, posso ver vultos de homens idosos, sentados, conversando seriamente; nos jardins, empregados recolhem louças, mesas, cadeiras, garrafas vazias, guardanapos sujos, uma luva perdida. Em alguns automóveis estacionados na frente da casa, os choferes dormem sentados ao volante (MIRANDA, 1995, p. 90).

A doença de Camila, o quadro em que ela se encontrava, serve de abertura para se falar da morte de Augusto. Em “O Morcego tísico”, último item da primeira parte, o narrador nos fala da vida de Augusto no Rio de Janeiro desde sua chegada, relatando algumas das dificuldades encontradas pelo poeta para sobreviver com dignidade na cidade. O cenário em que se inseria este poeta trazia elementos conflitantes entre os grupos de intelectuais: “um ou outro boêmio cambaleando na rua em seu paletó de alpaca, cigarro nos lábios” (MIRANDA, 1995, p. 97), circulava pela manhã, enquanto o narrador se dirigia para a gare a fim de tomar o trem para Leopoldina, para os funerais de Augusto. A narração traz a reflexão de que a morte do poeta não era sentida pelo narrador de maneira completa – reflexão esta que pressupõe a recepção da obra até os dias de hoje. A dinâmica da literatura completa-se pelo tripé autor-obra-leitor; a incompreensão da obra de Augusto vai se diluindo com o passar dos dias e esse é o segredo de sua imortalidade, a razão pela qual o romance de Ana Miranda desafia a instituição canônica e estabelece um revisionismo crítico da historiografia literária. Observamos isso com clareza ao lermos que:

Já tinha merecido um rodapé no *A União*, escrito nada mais nada menos que Rodrigues de Carvalho, a respeito da publicação do poema “As cismas do destino”, de versos “rijos, confusos, frios e ilógicos”, onde havia a consciência misteriosa de um mundo artístico e filosófico que se presente existir mas que não nos é dado compreender. (MIRANDA, 1995, p. 101)

“As cismas do destino” foi um poema que influenciou Carlos Drummond de Andrade, algum tempo depois, na composição de “A Máquina do Mundo”, um dos

maiores poemas brasileiros de todos os tempos, segundo o próprio cânone, o que reforça o talento inventivo do paraibano. O narrador nos mostra ainda que Augusto conhecia Alberto de Oliveira, detalhando a foto clássica em que a tríade parnasiana eternizou-se nos compêndios literários. Será que Olavo Bilac não conhecera mesmo a Augusto dos Anjos? Nem tivera ouvido falar? Informações a respeito do apoio de Augusto ao civilismo, do não comparecimento de muitos amigos ao cais Pharoux para receberem o casal, a revolta da marinhagem, dentre outras informações, chegam à voz do narrador via leitura das cartas de Augusto para Dona Córdula. Em 27 de novembro de 1910, por exemplo, lemos que:

Os marinheiros revoltosos desejavam a abolição dos castigos corporais que degradam a personalidade, reduzindo-a a uma trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas. (...) O ponto mais perigoso era, precisamente, o em que estávamos, bem defronte do mar. Quando começaram a lançar alguns disparos sobre o Arsenal de Marinha, a detonação fortíssima abalava os vidros do prédio que nos serve de habitação atual. (ANJOS, 1996, p. 715)

O endereço de Augusto era na Praça Mauá, número 73, no início da Avenida Central, mesmo prédio em que morava seu tio Bernardino ao lado do prédio do Arsenal de Guerra, alvo principal dos revoltosos, o que fez com que eles se retirassem do local por conta dos bombardeios. Toda essa área central da cidade será urbanizada, com o intuito de se derrubar construções antigas para o soerguimento de bulevares. Olavo Bilac não se adéqua a esse cenário. O narrador, desde o início do romance, apresenta-nos a figura altaneira do poeta das estrelas:

Ele me examina com estranheza, tentando me reconhecer. Recua a cabeça, aperta os olhos e responde, ainda interrogativo, ao meu cumprimento, tocando de leve na cartola. Já vai se afastando de mim quando o interpelo novamente, dizendo algo a respeito de Théophile Gautier, a quem Bilac muito admira. Ele para e se volta sorrindo. Falamos alguns minutos sobre o escritor francês. Desde tolices como minha referência a suas calças verde-água e seu colete cereja, vaiados em plena rua e que se tornaram uma polêmica mundial, até coisas importantes, que Bilac introduz na conversa,

como comentários a respeito da arte pela arte, dos poetas românticos no cenáculo do beco de Doyenné (MIRANDA, 1995, p. 11-2)

Há nesta comparação certo destaque para as distinções do figurino do brasileiro e do francês, mas a referência ao cenáculo do beco de Doyenné é que reforça essa busca por reconstituir um passado distante através da linguagem romanesca, o que faz de nossa tese um estudo sobre a formação da historiografia literária. O grupo de poetas românticos franceses, reunidos no referido beco promoveu mudanças significativas na arte poética do período, a chamada geração de 1830. É lá que,

Nos arredores do Louvre, à época um bairro inacabado e insalubre e casas de aluguéis muito baratos, instala-se, em 1833, na rua Doyenné, um mero beco sem saída, o pintor Camille Rogier (1810-1833). Este sublocará um quarto a Gérard de Nerval (1808-1855). Um de seus vizinhos de porta é o colecionador de arte Eugène Piot (1812-1890). Em 1834, Théophile Gautier (1811-1872) aluga um apartamento na mesma rua. Arsène Houssaye (1815-1896), que visitava freqüentemente Rogier e Nerval, um dia, ficou até mais tarde, dormiu lá, foi ficando e acabou se instalando, também, no mesmo apartamento. Trajes coloridos e alegres festas cristalizaram, para a posteridade, a lembrança deste grupo de jovens artistas, em que ainda se projeta, em um imaginário feito de superposições, as imagens do pequeno cenáculo que apoiara a revolução romântica no teatro em 1830, e os *jeune france* ou românticos frenéticos. Sua imagem é a da aristocracia do poeta, na fraternidade das artes, que se vai opor à sombria sobriedade do capitalista burguês, sem falar na deselegante parcimônia com que se apresenta socialmente o comerciante ou pequeno funcionário público, que os artistas chamam, com desprezo, de *épicier*. (MELLO, 2011, p. 3)

O narrador fala de Gautier, de Banville, de Baudelaire, para, aí sim, chegar a Augusto dos Anjos. A crítica literária brasileira, em grande parte, considera Augusto como o nosso Baudelaire, e o romance de Ana Miranda reforça o cânone pela maneira com a qual lida com a questão, embora considere algumas antinomias entre os poetas. Olavo Bilac, nesse momento um poeta quase cinquentão, é visto pelo narrador como decadente. O lugar de Augusto dos Anjos na galeria dos poetas brasileiros começa a ser discutido mais pormenorizadamente. Dentre tais observações, uma é cara à nossa construção discursiva, e diz respeito à

Grita dos intelectuais para que se fizesse uma estátua do escritor português (Eça de Queiros), o que Augusto criticou, dizendo ser uma tolice. Eu disse, citando Bilac, que 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. No Passeio Público – passeei aqui num entardecer com Augusto, logo que cheguei à capital -, quando parei nossa caminhada para admirar a estátua de Gonçalves Dias, ele prosseguiu seu caminho dizendo “as formas só têm valor se um espírito as anima”. (MIRANDA, 1995, p. 31-32)

Na citação de Bilac, embutida no discurso do narrador, percebe-se a crítica implícita à própria poesia parnasiana: “as formas só têm valor se um espírito as anima”. A poesia de Augusto dos Anjos é impecável na forma, há um espírito que as anima. A poesia de Augusto tem a forma cristalizada pelo parnasianismo, versos rimados, bem metrificados, notadamente decassilábicos, mas há um espírito que a anima, que a enche de vida. Toda a tristeza advinda de Augusto pode ser conferida pela correspondência a Dona Mocinha. Em carta de 4 de fevereiro de 1911, por exemplo, ele anuncia para a mãe o falecimento do filho, fato que transformou sua vida e, conseqüentemente a obra, desaguando no *Eu*.

O contato de Ana Miranda com a fortuna crítica de Augusto pavimenta a continuação do romance, que começa na madrugada da morte, volta três anos antes – encontro do narrador com Augusto, as lembranças do Engenho e da infância no Pau d’Arco – e chega ao dia da morte. Das cinco partes, a primeira é a maior, o epílogo a mais reduzida. São cento e dez páginas para se abrir a obra, localizando no tempo e no espaço a morte e vida do poeta, sobretudo sua passagem dolorida pelo Rio de Janeiro – pano de fundo para se discorrer sobre as transformações geográficas e urbanísticas impostas à cidade de São Sebastião na primeira década do século XX. Episódios históricos como a Revolta da Chibata, os duelos típicos da época, dentre outros elementos factuais são reproduzidos de acordo com a pesquisa em documentos dos

últimos dias de vida de Augusto dos Anjos, segundo a própria escritora. Abaixo apresento um quadro comparativo das cinco partes do romance.

PARTE	CAPÍTULOS	PÁGINAS
Rio de Janeiro, 12 de Novembro de 1914	05	110
A Viagem	02	24
Leopoldina-MG	07	97
De volta ao Rio de Janeiro	02	16
Epílogo	01	11

Pela tabela, vê-se claramente que o dia da morte de Augusto é o principal tema, e juntamente com a passagem do narrador por Leopoldina durante os rituais de velório e enterramento representam 80% da narrativa. A agilidade do corte e a sobreposição de imagens dão certa dinâmica à leitura, procedimentos emprestados da linguagem cinematográfica aliados aos processos de rememoração que costuram a obra vão amortecendo as informações e introduzindo o leitor na trama. Altamir Botoso, que trata *A Última Quimera* como um romance de espaço, traz informações curiosas para a compreensão do romance:

Todos os fatos sobre a vida de Augusto, Esther, seus parentes e eventos históricos da época foram recontados fielmente pela autora e podem ser facilmente comprovados, por exemplo, no livro *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*, de Raimundo Magalhães Júnior (1977). Contudo, todos os eventos relacionados ao narrador, à Camila, aos encontros daquele com Bilac e mesmo a convivência com Augusto e Esther são fictícios ou, pelo menos, não há nenhuma documentação que comprove a existência de um amigo de infância e que o tenha acompanhado e estado presente nos momentos mais importantes de sua vida. (BOTOSO, 2010, p. 15)

Em *A Última Quimera* os dois temas, amor e morte, estão superpostos: Bilac e Augusto, personagens do romance morrem; o amor de Augusto e Esther, o do narrador por Marion Cirne, depois o amancebamento deste com Camila, o interesse do mesmo pela esposa do amigo, Esther; encontros e desencontros amorosos que atravessam a obra

toda. Mas o verdadeiro enigma encontra-se estampado em “O rosto da morte”, quinto sub-item da terceira parte, “Leopoldina”, com cinco capítulos, da página 217 a 226.

Um terceiro tema que costura a obra toda e que talvez não seja perceptível, pelo menos para a grande massa de leitores não iniciados em romances com fundo histórico, é o confronto entre a poesia parnasiana e a simbolista. As duas estéticas no Brasil foram quase que concomitantes: o parnasianismo, introduzido por Teófilo Dias em 1882, com o livro *Fanfarras*, e o Simbolismo com *Missal e Broquéis*, de Cruz e Souza, em 1893. Ana Miranda vai descortinando os elementos da poesia parnasiana para demonstrar como lentamente vai entrando em decadência, em contraste com a ideia de progresso que muito se associa à ideia de modernidade que desencadeia o Modernismo na década seguinte. A poesia de Bilac ainda traz elementos românticos, por muitos dividida em duas fases, sendo a primeira denominada de neoromântica. Elementos simbolistas estão presentes como a utilização de palavras com inicial maiúscula nos subtítulos de capítulos, como “A luz Lasciva do Luar”, com a repetição do fonema lateral /l/; também em “Os Tristes Vidros Violeta”, com o jogo sonoro com as linguodentais /t/ e /d/, além da repetição do fonema consonantal /v/. Enfim, o uso de aliterações e assonâncias garante a sonoridade típica da poesia simbolista.

No fragmento “No céu algumas nuvens pequenas correm, iluminadas pelo luar” (MIRANDA, 1995, p. 55), faz-se presente o tom nefelibata que, na sequência, no próximo período é contrastado com um “Todavia a lua já não se deixa ver. Há muitas estrelas, miúdas ou grandes, como se o céu comemorasse meu encontro com o poeta do ‘Ora, direis ouvir estrelas’” (MIRANDA, 195, p. 55). As nuvens representando a poesia simbolista são esfumaçadas pela presença das estrelas, de grande ou de pequena monta, representadas pela poética parnasiana. A oposição estética se dava também no plano

social, pois, sem poder frequentar os cafés e confeitarias da moda, os excluídos, de menor poder aquisitivo, acotovelavam-se nos bares mais modestos:

Contra o prestígio crescente da Colombo surge um grupo de novos chefiados por Paulo Barreto, do qual fazem parte Camerino Rocha, Vítor Viana, Mário Guaraná e outros. Procuram hostilizar com zombarias a roda de Bilac a quem chamam de Sr. Bilac, opondo à Musa Verde (o absinto) dos poetas da Colombo, que costumam quase todos embebedar-se, o culto de Nietzsche, o filósofo do super-humanismo. Não conseguindo, porém, estabelecer a cisão no grupo, como pretendiam, acabam pouco a pouco deixando a rua do Ouvidor e passando para a Gonçalves Dias. (BROCA, 2004, p. 73)

A formação dos grupos reflete também a oposição entre o cânone e os excluídos. A aparição de Bilac na rua – espaço principal de todo o romance, o admirador declamando o poema, a caminhada no Passeio Público, a invocação da figura de Augusto, as referências às cartas, a descrição da casa, a morte do filho, o encontro do pássaro caído, morrendo, sua associação com o feto, como também com a figura do poeta – sua morte –, o sobrado do cais Mauá, o jantar em casa de Augusto, a saída do sobrado e a preparação do livro (*Eu*), são motivos que apresentam os temas principais. Além dos três já citados, amor, morte (elementos representativos da tradição literária) e o confronto entre Parnasianismo e Simbolismo, também a modernização da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, período de profundas transformações citadinas nos complexos urbanos nacionais. A rua do Ouvidor (elemento imperial) substituída pela Gonçalves Dias (ídolo de nosso nacionalismo idealizante) como local de modismos literários reforça as transformações em curso na capital federal:

Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose, conforme veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 1999, p. 30)

Por esse fragmento de Sevcenko é de se notar que não há simplesmente uma oposição entre a poesia de Bilac e a de Augusto, e sim, de um centro e de uma periferia; a poesia de Augusto é ex-cêntrica, a de Bilac, identificada com a de Banville, Verlaine, com a poesia corrente em Paris, ao passo que o Baudelaire brasileiro (Augusto dos Anjos) choca pelo vocabulário, pela temática, mesmo preservando a forma, a rima, a métrica. Augusto vai para o Rio após desentendimentos com o governante da Paraíba; Bilac vai a Paris, quase que anualmente. Os contrastes entre os dois poetas vão se acentuando ao longo da narrativa, reforçando metonimicamente a oposição entre parnasianos e simbolistas.

Em “A Luz Lasciva do Luar”, título que sugere uma temática simbolista, observamos um aprofundamento no universo bilaqueano: o enterro do pássaro – como se fosse Augusto enterrando o filho; a estadia de Bilac em Paris; outros encontros com Bilac; a história do duelo entre Raul Pompéia e Olavo Bilac; o (possível) relacionamento de Bilac com sua irmã Cora; o duelo com Pardal Mallet e, finalmente, a transposição do duelo para o plano da literatura; fecha este item o duelo (poético) entre Bilac e Augusto, um dos temas principais. Chegando em casa, quase ao amanhecer, o narrador vai ter com Camila, acamada, e dizer a ela da morte de Augusto. Se o título (A Luz Lasciva do Luar) lembra o simbolismo, com suas maiúsculas imponentes, na verdade parece recair sobre o luar bilaqueano, com suas estrelas rutilantes. Mas as dúvidas do narrador a respeito da poética bilaqueana também surgem. Após tê-lo visto por algumas vezes em Paris, ele recorda:

Depois disso, vi Olavo Bilac outras vezes, no cais Pharoux, na Garnier, saindo da Casa Rolas, conversando com alguém à porta do Petit Trianon, e sempre que o encontrava ficava um longo tempo matutando se ele seria mesmo o grande poeta finissecular ou apenas um equívoco causado pela excitação que sua poesia ousada, repleta de amor e sexo, provoca nos peitos dos leitores, acompanhada do mito de sua vida boêmia com casos de amores impossíveis, prisões políticas, disputas literárias através dos jornais, duelos a

florete, como o sensacional episódio quando, por alguma futilidade, Bilac e Mallet decidiram se bater. (MIRANDA, 1995, p. 61)

As causas que levaram Mallet e Bilac a marcar o duelo não são de todo esclarecidas e por três vezes tentam se encontrar para o embate. O episódio merece a atenção no romance por ser assunto das rodas literárias e, dado o caráter metalingüístico da obra, o assunto ganha importância. Veja como Fernando Jorge narra o ocorrido: “Pardal Mallet recebe uma estocada no lado direito do ventre. Assim que Olavo vê o ferimento, atira-se, em pranto, ao amigo. Leva-o para a cama e sai, desesperado, à procura de um médico” (JORGE, s/d, p. 179); e Ana Miranda: “Mallet foi ferido e Bilac atirou-se a ele, desesperado, pedindo perdão, e saiu correndo a procurar um médico” (MIRANDA, 1995, p. 61). Havia certo confronto entre intelectuais ligados ao governo e oposicionistas, o que provocava debates acalorados nos pasquins, como também quando se encontravam publicamente:

As rodas literárias se dividem. Olavo é um dos mais ativos soldados das hostes antiflorianistas. Tem a seu lado estes nomes de relevo: Carlos de Laet, Luís Murat, José do Patrocínio e Capistrano de Abreu. No campo oposto, entre os florianistas, encontravam-se Paula Nei, Lúcio de Mendonça, Medeiros e Albuquerque e Raul Pompéia. (JORGE, s/d, p. 218)

E por conta de discussões políticas que se rebaixaram para questões pessoais em torno do fato (?) de Pompéia masturbar-se à noite pensando nas belezas avistadas ao longo do dia e Bilac ser visto como incestuoso (?), pai do filho de sua irmã Cora, novo embate estava marcado. Em *A Última Quimera*, as informações sobre o duelo são condizentes com a documentação registrada pela imprensa da época. O duelo acabou não acontecendo, pois Bilac retirou a ofensa a Pompéia. O narrador vai demonstrando seu envolvimento com a imagem de Bilac:

Não compreendo por que penso tanto em Olavo Bilac, na verdade ele não tem importância em minha vida, a não ser pelo fato de eu querer me tornar alguém como ele. Não que almeje sua obra literária, ou sua glória; o que me fascina em Bilac é ser ele em sua essência um poeta, que respira poesia, se embriaga de poesia, sonha poesia, se alimenta de poesia. Não importa o quanto seus versos sejam duráveis, isso ninguém pode saber. Como podemos julgar um poeta que ainda está vivo? [...] O que será de Augusto? O que significa sua morte precoce? (MIRANDA, 1995, p. 73).

Um silêncio encerra esse questionamento e tortura o narrador: “Como posso eu não estar ao lado de Esther num momento como este? Por que não fui para lá logo que recebi a notícia de que Augusto estava doente?” (MIRANDA, 1995, p. 74) Neste capítulo, que se inicia com o enterro do pássaro e as reflexões que se seguem, observamos um reordenamento em torno da formação do cânone: poesia durável? Modismo passageiro?

“A triste dama das camélias”, quarto item da primeira parte, inicia-se com uma descrição do primeiro automóvel chegado ao Rio de Janeiro:

Quando trafegou nas ruas do Rio de Janeiro o primeiro automóvel, uma parafernália movida a vapor, com fornalha, caldeira e chaminé, as crianças e os vadios o seguiam pelas ruas, aos gritos de alegria, ou jogando pedras se o motor falhava. Dizem que o senhor Bilac aprendeu a dirigir nesse carro, que pertencia ao seu amigo José do Patrocínio; e que um dia, embriagado, jogou-o contra uma árvore, inutilizando-o. (MIRANDA, 1995, p. 77)

Fernando Jorge em seu *Vida e poesia de Olavo Bilac* detalha em página inteira o referido incidente. Patrocínio, segundo Jorge, convidara a vários amigos que não tiveram coragem de sair a passeio consigo em tal empreitada:

Só Bilac atreveu-se a enfrentar os riscos da aventura. E em certa manhã de domingo, o carro, guiado por Olavo, saiu com estrondo, a ranger, a bufar, aterrorizando os moradores da Rua Olinda. O veículo se chocava contra as árvores, derrubava postes, subia nas calçadas, avançava em direção aos bondes, fazendo os passageiros berrarem de pavor. Os transeuntes fugiam, os cães ladravam, as crianças se punham a chorar. Bilac e Patrocínio, entusiasmados, na vertigem da velocidade, davam hurras altissonantes. Patrocínio queria que o poeta corresse mais. Olavo, sorridente, experimentava uma sensação de orgulho.

Em determinado momento, ao receber um tranco, o carro ficou preso num buraco. Isto aconteceu nas imediações da Tijuca. E foi uma luta para tirá-lo deste lugar.

Tempos depois se cobriu de ferrugem. As galinhas começaram a dormir em cima do motor. Acabou sendo vendido como ferro velho. (JORGE s/d, p. 259)

Patrocínio alegou que o insucesso do automóvel se devia à falta de condição da pavimentação, buracos e outros problemas urbanos que não deixavam que o veículo circulasse com tranqüilidade. Fernando Jorge faz o registro de tal anedota como integrante do discurso de Coelho Neto em recepção a Mário de Alencar (filho de José Martiniano de Alencar) na Academia Brasileira de Letras, em 14 de agosto de 1906.

A seguir, a madrugada: a chegada em casa traz a presença de Camila para o centro da narrativa. A moça é descrita como uma daquelas musas do romantismo egótico, pálida, alva, tísica; segue-se um diálogo rápido em que o narrador anuncia a ida a Leopoldina para os funerais de Augusto. Camila

Mal se move sobre a cama, onde passa a maior parte do dia, feito uma lesma, lendo as gazetas e comovendo-se com os romances de Zola, uma triste dama das camélias, sem regeneração porque não houve pecado; deixa-se ficar nas estações intermediárias entre o sono e o despertar, entre o sonho e a realidade, entre a vida e a morte. (MIRANDA, 1995, p. 82)

A moça pede que lhe relate o encontro com Bilac; ele faz o comunicado da viagem a Leopoldina; Camila volta a escarrar sangue, há festa na casa de Rui Barbosa, vizinho de frente. Deixa Camila para trás e segue para Leopoldina. O dia da morte de Augusto no livro ainda traz uma última parte: “O morcego tísico”. Morcegos são animais notívagos, que se escondem da luz. Ademar Vidal, escritor e jurista paraibano, aluno de Augusto dos Anjos nos preparatórios para o Liceu da Paraíba, ao publicar um livro em que relata os tempos da infância e do tempo em que estudou com Augusto dos

Anjos, relembra as noites de insônia no engenho dos Carvalho dos Anjos: a família atenta aos uivos externos, os mistérios do sertão nas noites sem lua. Nesse cenário,

As muriçocas cantando. Quem foi que disse que incomodavam? Incomodavam eram os morcegos com os silvos agudos, pendurados nas ripas e caibros do telhado, sendo que alguns até faziam manobras: largavam-se em elegantes voos de mergulho, naturalmente procurando “abastecer-se”, desde que viviam do sangue dos que dormiam a sono solto. (VIDAL, 1967, p.74)

No poema de Augusto dos Anjos intitulado “O morcego”, vê-se a personificação do marsupial transmutado em consciência humana: “A Consciência Humana é este morcego!/ Por mais que a gente faça, à noite, ele entra/ Imperceptivelmente em nosso quarto!” (ANJOS, 1996, p. 78) A consciência é que incomoda. Sendo tísica, Camila está diante de uma consciência doentia, produtora de equívocos, moléstias, gerando traumas. O ambiente do quarto encontra-se pesado na hora de dormir. Mas, no romance em estudo este item inicia-se com o automóvel em movimento pelas ruas da cidade até a chegada ao sobrado em que mora; no percurso, o narrador vai refletindo sobre Camila, a morte do amigo e outras divagações. A vida atribulada de Augusto no Rio de Janeiro transforma o homem:

Já tinha merecido um rodapé no *A União*, escrito por nada mais nada menos que Rodrigues de Carvalho, a respeito da publicação do poema “As cismas do Destino”, de versos “rijos, confusos, frios e ilógicos”, onde havia a consciência misteriosa de um mundo artístico e filosófico que se presente existir mas que não nos é dado compreender. (...) O jovem que já era, aos vinte e quatro anos, discutido nas tertúlias noturnas realizadas na redação de *O Comércio*, na casa da Barão do Triunfo, onde o consagraram como o brasileiro que poderia ter escrito *Fleurs du mal*. (MIRANDA, 1995, p. 101)

O narrador se delicia com a ideia de que Augusto entrara para o grupo dos incompreendidos, seu lugar na história passa a ser garantido. Na segunda parte, “A Viagem”, o primeiro item intitula-se “O terror como leitmotiv”. Aqui já se percebe que o terror será um motivo reiterado e em suas páginas (127 a 134) parece que a estrutura

gira em torno de certo suspense que lembra os romances policiais. O personagem chega até a gare para embarcar no trem para Leopoldina, entra na composição pelos últimos vagões e atravessa-o, classe por classe. O leitor é convidado a observar os detalhes dos passageiros da quarta, terceira, segunda, até chegar à primeira classe, na qual o narrador instala-se. Ao chegar à cabine, defronta-se com Francisca, irmã caçula de Augusto, que também segue para Leopoldina. Com receio de encará-la o narrador vai até o final do corredor onde viaja. Ao voltar para sua cabine, por exigência do condutor, o narrador vê-se frente a frente com Francisca e a viagem, até o seu final, é feita de conversas entre os dois, cujos assuntos mesclam-se a elementos extraídos da memória do narrador. Fala de Francisca, de Augusto, que os dois costumavam dormir juntos na mesma rede, os comentários de que talvez tivessem um caso – como Bilac e Cora, por exemplo –, em mais uma tentativa de aproximação. Mais este elemento coloca-se simetricamente na comparação entre os dois poetas pelo autor implícito. Essa “Simplicidade Campesina” de Francisca, a boa Iaiá, fecha a segunda parte e o leitor chega até Leopoldina (terceira parte da narrativa).

A terceira parte da obra possui sete divisões e é quase tão extensa como a primeira. Inicia-se com a procissão que encetava o cortejo. O corpo de Augusto puxava uma imensa fila que dá título ao item: “Lagarta Negra”. Há o desfile pelas ruas da cidade do corpo inerte de Augusto dos Anjos. A questão espacial mais uma vez é o destaque. As ruas da cidade, a praça com os mascates turcos e os ciganos; a praça da Igreja. As meretrizes, ao final, no rabo da lagarta; a chegada ao cemitério, a volta do narrador ao hotel, de cuja janela observa atento a chegada de um pintor que monta seu cavalete sobre os trilhos do trem para pintar uma tela. Em “Esther em negro”, segundo item, após o enterro do poeta, a cidade respira o clima tórrido de velório. Há um

ensimesmamento total na escrita. Começa com uma descrição da rua, a chegada até a casa do morto, o espaço da cozinha, o quintal, o porão. Nessa enumeração de espaços observa-se que existe uma gradação emocional que projeta o leitor mais para dentro do universo do poeta. No porão há baús, caixotes, espaços reveladores. Esther passa mal, tem convulsões. A dor da perda abate a mulher de Augusto. O narrador conhece os filhos de Augusto e Esther, depara-se com uma freira que se esquivava, volta à cozinha – espaço da casa em que as coisas acontecem e finalmente para a rua, em busca da lua, mais do que uma rima, um imã.

Em “Os tristes vidros violeta” estamos em um coreto da praça de Leopoldina, espaço em que o narrador encontra-se refletindo sobre a vida. Observa o movimento da cidade que converge para a praça. Recebe a visita do padre e pensa em Camila. “O rosto da morte” – no salão de barbeiro, ouve atento as novidades e vai à busca de Esther. “Um urubu pousou na minha sorte”: Esther à janela observa o mundo exterior, recebe a visita de um professor do Liceu (com quem se casará mais tarde). Nesta etapa o narrador descobre que a freira é Marion Cirne, irmã de Camila, a quem ele abandonara no altar na Paraíba. Aumenta a tensão da narrativa. Abatido com tantas novidades, despede-se de Leopoldina.

A parte quatro, “De volta ao Rio de Janeiro”, apresenta duas unidades: “Marca de Fogo” e “Um mundo infinito”. Na primeira delas, as ruas, por onde anda o tálburi que leva o narrador para casa, recebem o impacto das transformações urbanas. O olhar do flâneur aprecia a geografia da cidade, observa a movimentação em torno das corridas de cavalos nas imediações do hoje Jockey Club do Rio de Janeiro, na orla de Botafogo, até chegar a sua chácara. A chegada até a casa, a movimentação dos criados, a entrada pela cozinha, a subida pela escada até o quarto é narrada com certo rigor que cria uma tensão

dramática em relação a Camila. A preparação para o desfecho aproxima novamente o casal, após todas as desesperanças romanescas.

Em “Um mundo infinito”, o destaque é para a presença de Olavo Bilac. A morte do poeta das estrelas parece fechar o ciclo de comparações, uma vez que “equipara-os, irmana-os, enfim, nivela-os na condição de seres humanos que têm sempre o mesmo destino” (BOTOSO, 2010, p. 13). A morte caracteriza-se pelo silêncio, pela ausência da voz que até então proclamava seus impulsos:

O cânone é a fala que cala; seria ingênuo esperar que ele aceite a negação que o supera. A górgona que vigia o seu panteão trata de congelar qualquer aventureiro desavergonhado. Ela pode ser ridícula e horripilante, nem por isso é menos eficaz. (KOTHE, 2000, p. 13)

Bilac e Augusto igualam-se na morte. Não há mais uma hierarquia entre os dois e assim, o romance de Ana Miranda cumpre seu papel de revisitação e equiparação de um equívoco da historiografia literária nacional. Encerrando a narrativa, o “Epílogo” apresenta também uma subdivisão: “Roda da vida”, que ressalta o aspecto cíclico da existência. A demolição do sobrado do cais Mauá é o golpe certo na transformação (metonímica) da cidade. Durante o dia, com a agitação dos operários a golpear a estrutura para derrubar a casa. À noite, as sombras da construção misturam-se ao espectro das prostitutas que fazem de seu corpo o comércio para os marinheiros de todos os cantos. O relançamento do *Eu*, a vida de Esther, agora em uma pensão, antes do novo casamento, são imagens deixadas para trás. O narrador acerta-se com Camila, que rejuvenesce; são os únicos personagens com final feliz nesta história, o que pode sugerir a aceitação, pelo cânone, de quem soube se adequar às normas de seu tempo. O narrador passa a compor sonetos para sua amada.

Por vezes, ao longo da obra, deparamo-nos com elementos da enunciação que sugerem certa objetividade na escrita, embora a dificuldade de classificação nos permita sentir certa alternância na maneira de se construir o enunciado. Ele mais conta do que mostra, detalha os acontecimentos, embora haja certa variação nesse sentido. Há certa predominância do pictórico, pois se observa mais a utilização do sumário do que da cena. É claro que há outras vozes no romance. Esther, a esposa de Augusto, tem voz, o próprio Augusto, Olavo Bilac, Francisca, sua irmã, dentre outros. Há, também, a utilização do monólogo interior, sobretudo pela necessidade de se voltar para elementos trazidos pela memória, de um passado próximo, ou distante para a construção do enunciado; o uso de análise mental e do monólogo interior garantem ao autor implícito um cardápio de atitudes que proporcionam ao narrador o movimento de se aproximar e se afastar do leitor, da enunciação, do enunciado:

Fico mudo por alguns instantes. Como explicar a alma de Augusto? Mesmo sua própria alma, a do senhor Bilac, tão mais luminosa, visível, que produz uma poesia voltada para o amor e as estrelas, contém um enigma. Além disso, o senhor Bilac é um homem nascido numa cidade e assim, talvez, jamais possa entender o que é alguém vindo de uma várzea úmida por cujo fundo passa um rio de águas negras, de uma coloração quase tão escura quanto a noite e, como ela, de uma sombra densa, profunda mas, paradoxalmente, repleta de mil matizes; um rio tão misterioso que parece carregar em suas águas a própria morte. Um lugar onde mesmo as matas são escuras, como se fossem a habitação dos monstros da noite, de hienas, de fantasmas. Onde existem apenas engenhos e canaviais, onde nada mudou desde que os traficantes normandos vinham carregar suas embarcações com pau-brasil, algodão, peles de animais silvestres; onde o ranger das rodas dos carros de boi parece um longo grito, as engrenagens das moendas ressoam como um lamento de morte, crepitam fornalhas que parecem a entrada do inferno, as fumaças jamais cessam de sair das chaminés e embaçam as estrelas. (MIRANDA, 1995, p. 52)

O narrador busca consigo mesmo compreender melhor o contraste entre os dois personagens. O recorte segue ao momento em que Bilac o reencontra, após comprar o *Eu*, na livraria Garnier e, no Passeio Público, retornam à conversa sobre a poesia de Augusto. Percebe-se que há uma dificuldade de se pronunciar a respeito da alma de

Augusto. Ao se referir à Bilac como luminoso, busca na referência clássica das estrelas, a poesia de Bilac. Durante boa parte do texto temos uma narração que se aproxima da objetividade, o que impacta o leitor, quase que despercebendo a existência de um intermediário. É assim toda a primeira parte, com suas cento e vinte e uma páginas. Em “A viagem”, o início parece um triller de cinema. A narração do corredor do trem, da quarta para a primeira classe, tem o olhar da personagem transformado em câmera. A ele nada escapa; os figurinos das pessoas, os pés no chão da quarta classe, os rapazes da terceira, as famílias da segunda e, finalmente, a primeira classe, poucas pessoas com as quais irá desfrutar. As cabines são fechadas. Na cabine indicada observa uma mulher, é Francisca, a irmã de Augusto. Não entra. Vai até o fundo do corredor. Comparação do corredor do trem com o corredor da casa de Augusto, no Engenho, o quarto de Acácio, o misantropo, ao fundo. Aqui, a técnica de cortes originária do cinema aparece trazendo certa dinâmica às ações, criando um clima de afastamento do narrador do próprio enunciado, o que não corre totalmente. Conduzido aos seus aposentos – não podendo viajar no corredor, encara Francisca. Nessa parte há um ressurgimento da cena, para que a voz de Francisca apareça; estabelece-se um diálogo que quase equilibra a narrativa sumariada pelo narrador. Ao final da segunda parte, ao fim da viagem de trem até Leopoldina, observamos uma síntese desse comportamento narrativo. Pela lente (pretensa) da objetividade, ele narra:

Um longo tempo se passa. Francisca conversa animadamente; tem a mesma eloquência de Augusto, a mesma cabeça repleta de assuntos para abordar, desde a cura pelo hipnotismo até as previsões de madame Zizina, passando por comentários a respeito do bar-restaurant-balneário onde foi, no Rio de Janeiro, no qual se pode patinar num rink ou praticar tiro ao alvo, e cujo terraço, que dá para o mar, é muito freqüentado nas noites de canícula. Ela está hospedada na casa de tio Generino, que pagou sua passagem. Compra empadas no empadário da Carceller. Fico aliviado porque ela não suspeitou da morte de Augusto, embora esteja escrita em meus olhos.

Mas, de vez em quando, tomada por uma suspeita intuitiva, ela se afunda em pensamentos, seus olhos ficam sombrios e então pergunta, como se falasse consigo mesma, “será que Augusto está bem?”. (MIRANDA, 1995, p. 151)

E com esta cena encerra-se “A Viagem”. A chegada em Leopoldina promove o desmaio de Francisca ao saber da morte do irmão. O narrador que viajou ao seu lado agora está longe e observa à distância a chegada dos parentes para recebê-la. Vai encontrar-se com ela depois, no enterro. A procissão que leva o corpo de Augusto desfila pelas ruas da cidade. O narrador segue o itinerário de maneira panorâmica, enfocando a praça central, com os mascates turcos e os ciganos, onde se localiza a igreja católica; o cortejo segue adiante, com as meretrizes, ao final, como que saídas dos poemas de Augusto, chegando até o cemitério. O narrador acompanha ao longe como fosse ao mesmo tempo onisciente, com seus comentários, e observador, sem aproximar-se muito do aglomerado. As prostitutas que não se juntam aos demais no cortejo não deixam de prestar sua homenagem ao professor emérito da cidade.

Não somente no Rio de Janeiro, mas também em Leopoldina, boa parte do romance se passa nas ruas. E é assim, nesse contexto, que ele volta ao Rio de Janeiro, depois dos funerais do amigo. Voltamos ao domínio amplo e irrestrito do sumário; com exceção dos momentos em que dialoga com Camila e, ao final, as últimas palavras de Bilac, recursos expressivos para a narrativa e que trazem o diálogo para a cena principal. Além de ser um narrador autodiegético, quem conduz a trama é também uma personagem, embora secundária. O afastamento do narrado muitas vezes o coloca em posição privilegiada para o foco narrativo. E esse distanciamento aproxima ou afasta o leitor dos fatos apresentados. Há vários contrastes no desenvolvimento do enredo, o que se acentua com a entrada em cena deste ou daquele personagem.

Grosso modo, podemos dividir os atores em cena em dois grupos. Um que gira ao redor da figura de Augusto dos Anjos e outro em torno de Olavo Bilac, para que aconteçam os confrontos. Muitas dessas personagens extraídas do mundo real entram na história apenas para reforçar o caráter de verossimilhança estabelecido com figuras que existiram, embora aqui sejam ficcionalizadas. É o caso dos pais e irmãos de Augusto, como também os escritores Pardal Mallet, Raul Pompéia, Rui Barbosa e outros. Muitas vezes as personagens fictícias soam mais verdadeiras do que as que um dia existiram, de verdade:

A criação literária repousa sobre este paradoxo (como pode existir o que não existe?), e o problema da verossimilhança no romance depende dessa possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CANDIDO, 1985, p.55)

E nessa classificação ordinária das personagens observamos que as utilizadas para reforçar aspectos factuais, ou mesmo apenas a verossimilhança, aproximam-se do que Johnson (Apud CANDIDO, 1985) chamava de personagens de costumes, ou seja, aquelas vistas “pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo” (CANDIDO, 1985, p. 62). São elas: Dona Mocinha, Ioiô Alexandre, Aprígio, Arthur, Francisca, o tio Acácio, Tio Bernardino e Tia Alice, dentre outros. Mas há também aqueles marcados por uma existência profunda, cuja caracterização transcende aspectos sociais, uma vez que deles conhecemos a profundidade do “eu”. Augusto é um destes, o protagonista, embora morto. Conhecemos dele um pouco da infância, graças às lembranças do narrador, e demais características extraídas das pesquisas da escritora. Os dois grandes grupos de personagens do romance estabelecem um conflito basilar para a estrutura da composição.

Se a exposição inicial foi calcada em um episódio de domínio público, o desconhecimento (aparente) de Bilac pela poesia e pessoa de Augusto, extraído do prefácio de Francisco de Assis Barbosa em uma das edições do *Eu e outras poesias*, esse contraste vai atravessar toda a obra. De um lado, tem-se a figura de Augusto dos Anjos, de outro, Olavo Bilac – um representando a poesia tradicional da época, o parnasianismo, o outro o caldeirão fervente da inovação, quase inclassificável pela mistura de elementos parnasianos, influências expressionistas, elementos simbólicos, além do vocabulário cientificista. Ao lado de Augusto, temos Esther, sua esposa, Francisca (Iaiá), a irmã, seus familiares todos. Do outro, ao lado de Bilac, os escritores já citados, dona Francisca, empregada do narrador, Camila, Marion Cirne, dentre outros. As relações de oposição se dão entre Bilac e Augusto, como também há outros paralelismos entre Esther (esposa de Augusto, mas por quem o narrador sempre teve interesse) e Camila, a quem o narrador deixa no Rio de Janeiro para ir ao enterro de Augusto. Camila e Esther são opostas na vida do narrador, como também Marion Cirne, irmã de Camila a quem o narrador deixou no altar, na Paraíba.

Em meio aos dois poetas conhecidos posiciona-se o narrador. Alguém que se diz de pouca coragem, sempre usando seu chapéu, fumando seus cigarros – o que reforça o motivo do fósforo, extraído do poema “Verso Íntimos”, formado em direito, rico, dono de um dos primeiros automóveis chegados ao Brasil, morador de um sobrado em uma chácara em Botafogo, a frente da casa de Rui Barbosa. Sempre elegante com sua cartola (como Bilac), echarpe e capote (para o embarque a Leopoldina).

Tudo o que Augusto tinha era motivo de inveja do narrador. Queria sua mulher, sua verve poética, o brilhantismo literário. Esther, por quem fora apaixonado na infância, ou mesmo nos tempos de puberdade, agora viúva, é descrita com um véu

transparente negro, luvas escondendo suas mãos delicadas, dona de uma beleza angelical. Seus olhos são escuros e têm o formato de amêndoa. É pálida, sobrancelhas grossas, cintura magra, seios eretos. Seus dedos têm as pontas bem finas. Camila tem a voz rouca, é uma mulher romântica, de vinte anos de idade. Esconde seus sentimentos de todos. É delicada, introvertida e reflexiva. Sofre com a tuberculose, mas cura-se e vai viver seu grande amor, ao final da história.

Francisca, a irmã de Augusto, por sua vez, surge no trem para Leopoldina bem vestida com seu chapéu singelo, um xale preso por um broche ao peito, cujos botões são de madrepérola, trajando roupas em tons matinais. É uma pessoa feliz, perspicaz. Usa sapatos novos, comprados para a viagem, envernizados. Sua saia é comprida, até os pés e usa luvas que escondem a mão mole, macia. Rói as unhas desde criança e é possuidora de uma voz encantadora, doce, embora com firmeza e autoridade, como Dona Mocinha. Sempre teve enorme senso de responsabilidade, talvez por ser a única filha, em meio a quatro homens. Como nos diz Antonio Candido, o essencial é sempre inventado. As relações do narrador com Bilac, com Augusto, Esther, as aulas na Paraíba, dentre outras ações, são inventadas. O autor implícito faz uso de farta documentação para extrair elementos que tragam verossimilhança para a intriga, mas inventa outras coisas para fazer a costura. A possibilidade de Augusto ter mesmo sido amante de Francisca é passada para o leitor via narrador, que referenda a informação dada pelo doutor Caó.

A figura do narrador, enquanto personagem secundária, cria um plano de fundo no qual o narrado desliza pelas páginas, de maneira polifônica. Mais do que tratar-se de uma personagem esférica – pelo domínio das ações dramáticas, pelo grau de onisciência eventual, ou de observação, pura e simples, põe-se em posição que facilita ao leitor a compreensão cronotópica do romance. Quando se afasta da cena para que o leitor tenha

uma visão panorâmica, ele possibilita uma visão mais abrangente da narrativa, senão vejamos:

Ao me aproximar do cemitério, subindo penosamente uma ladeira, tenho a sensação de que dentro de mim se repetem os sentimentos de tristeza de Augusto por ter sido rejeitado em sua terra natal e, depois, no Rio de Janeiro, cidade que escolheu e que o fez experimentar apenas amargura, melancolia, desespero. (...) a visão do cemitério, das primeiras cruzeiras, causa-me um leve estremeamento no peito. (...) Enfim chego ao alto do morro. (...) O cemitério surge de pouco em pouco, primeiro ao nível de meus olhos; (...) A maior parte dos túmulos é cercada por uma grade de ferro batido, como um berço, com uma cruz vazada, em ferro volteado. (...) O caixão é levado até a cova. (...) Uma vontade de também morrer me toma. (...) Uma chuva leve cai. Caminho apressado para o portão de saída. Não sei se tenho mais medo da vida ou da morte, pois estaco no portão, perplexo, sem saber para que lado me dirigir. (MIRANDA, 1995, p. 167-71)

Aqui ele é testemunha. Mas muda o foco em várias situações, sobretudo quando acossado pela consciência pesada de quem sempre quis do amigo tudo o que ele tinha, o talento, a esposa, os filhos, etc., para isso faz uso da cena. Após o enterro, dialoga com o próprio Augusto, a quem acabara de ver baixar à sepultura:

Muito pálido, Augusto tem seu chapéu-coco pousado sobre as pernas cruzadas, os braços esticados e as mãos sobre o guarda-chuvas preto. Cumprimento-o com um aceno de cabeça e Augusto responde, sorrindo. “O que está achando da minha morte? Bela? Triste? Voluptuosa?”, ele pergunta.
 “Sim, tudo isto”, digo.
 “Mas ela é horrenda como o mais horrendo dos monstros. Sabe o que vai acontecer agora com o meu corpo frio? (MIRANDA, 1995, p. 197)

Se pensarmos em Bilac e Augusto como personagens, deparamo-nos com personagens retiradas da vida real, embora sua constituição na obra não tenha essa preocupação. A personagem pela qual mais entramos em contato com o narrado é a do narrador-testemunha:

Deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a

concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. (CANDIDO, 1985, p. 69)

Em um roteiro que mescla elementos ficcionais com acontecimentos históricos (mesmo que minimizados) o leitor é convidado a penetrar no labirinto das possibilidades. O factual funciona como pano de fundo para a trama:

A concentração, limitação e obsessão dos traços que caracterizam as personagens se ordenam convenientemente nesse universo, e são aceitas pelo leitor por corresponderem a uma atmosfera mais ampla, que o envolve desde o início do livro. (CANDIDO, 1985, p. 76)

A obra inicia-se no dia da morte de Augusto – fato que ocorrera às quatro horas da manhã. A nota chegara via telégrafo e espalhara-se pela boêmia. Estamos diante do primeiro cronotopo da trama: a Avenida Central (hoje Rio Branco), local onde Bilac soubera da morte de Augusto dos Anjos. Dali o narrador caminha até o Passeio Público. Inicia uma rememoração da primeira vez que vira Augusto no Rio de Janeiro, três anos antes, depois lembra do Engenho na Paraíba e volta para o dia da morte. O encontro na casa de Augusto, três anos antes tinha por motivo saber da poesia, do livro. Continua no Passeio Público, reencontra Bilac. Conta quando vira Bilac outras vezes, inclusive em Paris. Relembra dos duelos que ocorriam à época, o de Bilac com Pompéia, por exemplo. Pega o seu carro, com *chauffeur*, segue para a chácara em Botafogo. No caminho relembra a saída de Augusto da Paraíba, observando as árvores frondosas em suas copas gigantescas. Intercala a narração com elementos do passado; a chegada de Augusto ao Rio de Janeiro, a saída de trem para Leopoldina, outro cronotopo que liga depois *A viagem* para o enterro de Augusto.

O narrador, viajando em pé, no corredor do trem, reproduz a estrada da vida, os estratos sociais, da quarta para a primeira classe dentro desse quadro, a família de

Augusto, o fim do corredor, o final do corredor da casa do Engenho em Pau D'Arco, o quarto do tio Acácio, o misantropo; tentativa de fusão espaço-temporal. Francisca refere-se a histórias de família, ao longo da viagem. A chegada em Leopoldina, no dia do enterro, ocupa as primeiras páginas da terceira parte. A descrição das ruas, dos transeuntes, dos habitantes. A volta ao Hotel. Dorme. Dia seguinte – 13 de novembro. Fica na cidade até domingo, 15 de novembro. A volta ao Rio, a vida com Camila. Nove anos depois, notícias de Esther, portanto, 1923. O ponto de que narra, o foco principal, está ancorado em uma ambientação externa da cidade do Rio de Janeiro. A transformação da Avenida Central em Avenida Rio Branco, o convívio dos tálburis com os primeiros automóveis, a energia elétrica chegando para melhorar a iluminação pública. A narrativa afunila-se para o relacionamento estabilizado entre o narrador e Camila, a morte de Bilac e o casamento de Esther. Em uma narrativa onde o espaço torna-se central, é natural que, enquanto categoria narrativa, o tempo esteja a serviço de uma dimensão maior. Afinal,

a narrativa moderna abandona a exposição separada: ora intercala sequências retrospectivas ou prospectivas, sem quebra de continuidade do discurso (...) ora, desenvolvendo-se em ordem inversa à cronológica, completa sequências deixadas em aberto, por um movimento para trás, (...). analepses e prolepses podem chegar a uma escala microscópica, as primeiras envolvendo as segundas. (NUNES, 2010, p. 342)

Essa movimentação do discurso, com seus alongamentos, recuos e avanços, traz para a conjugação verbal presentificada a ideia de simultaneísmo. As pausas descritivas, quando ocorrem, cumprem a função de trazer alguma descrição que normalmente retoma algum cronotopo, como a Praça, o Passeio Público, a Gare, local onde se discorrerá determinada sequência de ações. A dimensão episódica é pontuada por motivos que representam subjetividades do narrador, como se isso substituísse o

nomeado. A maneira como o tempo torna-se perceptível ao leitor é determinante para as relações do enredo com o narrador, dentre outras personagens inventadas, como também as personagens vindas de um real-exterior, familiares de Augusto, ele próprio, Olavo Bilac. O ir e vir da memória seletiva do narrador capta níveis de duração e frequência:

Assim se explica que sejam momentos, e não uma continuidade, o que a memória capta, e estejam entrelaçados por motivos superiores à vontade de quem lembra e conta, em obediência a uma espécie de lógica pré-psicológica: não é tudo que a memória traz à superfície; ao contrário, seleciona, separa, distingue e classifica, como a buscar a ordem sem a qual seria o caos, a anarquia, à maneira da linguagem automática dos surrealistas. (MOISÉS, 2007, p. 211)

E nesse cenário, as imagens da cidade em transformação passam pelo olhar do narrador:

As copas das árvores se sucedem com velocidade, logo depois fachadas de sobrados enfileirados. Postes da nova iluminação pública cortam a paisagem; ainda há algumas gambiarras de luz a gás, embora raras. Passamos pelo cais Pharoux, onde turcos e ciganos dormem nos canteiros dos jardins; nos quiosques, carregadores, cocheiros, malandros, boêmios tomam café, apenas um pretexto para beberem uma parati logo pela manhã. (MIRANDA, 1995, p. 97)

A cidade se descortina aos olhos do leitor sob o filtro da modernidade. O glamour das largas avenidas, corredores para os automóveis. A iluminação das ruas criando climas de romance nos passeios. Largos espaços, internos e externos, contraste de olhares. Há uma correspondência entre os largos espaços externos das avenidas, das aleias, aos corredores das casas. Da janela da casa do sobrado, ao lado do cais Mauá, Augusto observava o movimento do porto. A entrada e saída de pessoas. É de lá que se inicia a reforma urbana que, ao fim do livro se enfeixa na derrubada da casa:

O velho sobrado da praça do cais Mauá está sendo demolido. É preciso ser muito frio para ver algo assim e ficar indiferente, mas agora a ordem é derrubar o que é velho, abrir bulevares, deixar o vento correr, arrancar tudo o que impede o futuro de se mover adiante, até as montanhas devem virar cascalho. O passado precisa virar pó. (MIRANDA, 1995, p. 281)

Das ruínas do sobrado reconstrói-se a vivência do narrador, que parece desprender-se da imagem de Augusto, conforme a edificação vai ruindo. Mas não somente a cidade do Rio de Janeiro é descrita no romance. Também Leopoldina, na chegada do narrador para o enterro de Augusto, é apresentada ao leitor:

Leopoldina é uma cidadezinha aprazível, num vale, cercada de distantes montanhas verdejantes, um matagal com ipês, paus-d'alho, paineiras; tem ruas arborizadas, correntes de casas, chalés, alguns edifícios mais solenes, porém tudo com singeleza. Em sua silhueta destaca-se um renque e palmeiras imperiais, cortando-a quase de um a outro lado e que lhe dá altivez. Avistam-se as torres e cruzeiros de duas igrejas, uma delas mais imponente, que deve ser a Mariz. Entre uma usina leiteira (de onde emana um cheiro de estrume) e um parque, em linha reta, margeando a linha férrea, até uma rua no extremo do lado esquerdo. (MIRANDA, 1995, p. 158)

O autor implícito parece dar um tratamento equilibrado para a oposição urbano/rural quando compara o processo de urbanização carioca com a pacata configuração sócio-espacial de Leopoldina. A presença da usina de leite, com seu cheiro de estrume que faz o elo da corrente econômica: gado-leite-carne-estrume, as torres e cruzeiros das igrejas, o ciclo moral e religioso: vida e morte. Não há muito o que fazer na cidade. A ideia de algo cíclico é reforçada pela última parte do romance, intitulada “A Roda da Vida”, que traz a releitura feita da obra de Augusto, a partir da terceira edição, a de 1928, prefaciada por Órris Soares:

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. Trataram de imprimir mais três mil que foram comprados em um par de dias. Em pouco tempo o *Eu* chega a vender cinqüenta mil exemplares. Torna-se o mais espantoso sucesso de livraria dos últimos tempos! Impossível não admirar certas composições! Um talento superior! A obra de um ourives louco! Médicos, advogados, tilbureiros, cantantes, coveiros, alunas do curso de declamação, putas, poetas, gente de diversas classes corre

aos balcões para tentar compreender a poesia insondável de Augusto. Jogam sobre ele “as lantejoulas efêmeras que brilham nas culminâncias das glórias”, que ele disse desprezar. De nada mais adianta. Augusto venceu, mas não pode saber disso, é tarde demais. (MIRANDA, 1995, p. 284)

O narrador, com sua inveja que aparece desde o início do romance, sente atração até mesmo por uma prostituta que acompanha o enterro, semelhante àquela saída de seu poema de Augusto dos Anjos: “Uma das que acompanham o enterro, a que tem os cabelos vermelhos, como a meretriz do poema de Augusto, sentindo-se observada com os olhos e sorri. Sou tomado de desejo por ela” (MIRANDA, 1995, p.166). Trata-se do seguinte poema:

É a meretriz que, de cabelos ruivos,
Bramando, ébria e lasciva, hórridos uivos
Na mesma esteira pública, recebe,
Entre farraparias e esplendores,
O eretismo das classes superiores
E o orgasmo bastardíssimo da plebe
(ANJOS, 1996, p. 319)

Há que se lembrar que o poema “A Meretriz” figura somente a partir da segunda edição, na parte intitulada “Outras poesias”. A lagarta negra é a própria representação da morte, e que atinge a todos, os pés descalços, como também os que seguem nas segas, tílburis e demais veículos existentes no período. Há uma descrição quase barroca do cenário do enterro, o caixão na capela, alegoria da ruína. Ao final de “A Lagarta Negra”, capítulo da terceira parte, observamos um mix de informações extraídas da vida e obra do poeta. Trata-se do momento em que o corpo desce a sete palmos e o narrador fica a refletir sobre a morte, quase que invejando Augusto, até mesmo nesse encontro eterno com sua grande musa: a morte. Ao entrar no Hotel da Estação e instalar-se no quarto, da janela olha um homem que caminha pelos trilhos do trem:

A imagem do artista que faz seu ateliê na estrada de ferro é perturbadora, talvez seja essa a sua arte; não propriamente o quadro, mas a inquietação que

causa nas pessoas. Sabemos que o trem não vai passar agora por ali, mas sua atitude sugere perigo, fragilidade, arrasta-nos para as emoções e sugere os horrores da arte tal como ela é, expressão das partes profundas do ser, não cupidinhos nus tangendo liras. (MIRANDA, 1995, p. 174)

A defesa da poesia de Augusto se faz presente com esse fragmento. Um tom ensaístico toma conta de “Esther em Negro”, segundo capítulo da terceira parte. Na sequência os ensinamentos passados e recontados por Ademar Vidal aparecem, facilmente reconhecíveis pelas informações seguras que são transcritas. A figura de Esther mergulha em uma solidão profunda. E em meio a um delírio, o narrador revela: “o que todos dirão, quando souberem que escondi Camila em minha casa e, muito pior, deixei-a sozinha, cuspidando sangue numa bacia” (MIRANDA, 1995, p. 192). Os delírios abrem espaço para que paire sobre ele a sombra de Augusto, para dialogar, em “A Lua Provinciana”:

“Ah, esta é a noite dos vencidos. Meu velho, e dessa futura ultrafatalidade de ossatura a que nos acharemos reduzidos. Não vai me beijar? Não parece alegre por me rever.”
 “Que bom ver você.” E dou-lhe um beijo na face, fria como uma pedra de gelo.
 “Por que está suando? Tome meu lenço, enxugue sua testa.”
 Em vez de me dar um lenço, ele me estende uma caixa de fósforo. Como não a pego de sua mão, ele a abre e acende um palito; pego um cigarro turco na cigarreira, ele estende até minha boca a pequena chama e acende meu cigarro.
 “Você não está apaixonado por Esther, está, meu velho?, ele pergunta.
 “Não! Não!
 “Ainda não consegui esquecer-la, não é, meu velho?
 (MIRANDA, 1995, p. 198)

O motivo do fósforo para acender o cigarro, recurso a que o narrador recorria quando pensava em Esther, aparece sob a forma da sombra de Augusto, a chama que brota de um delírio, revelando-se preocupação de Augusto. E outras sombras percorrem a imaginação do narrador:

Uma freira cruza por nós, segurando um terço. É uma mulher ainda jovem, de perfil familiar; tento reconhecê-la, porém ela vira de costas e vejo apenas o

formato da cabeça, que igualmente me parece conhecido, assim como a maneira de ela se mover; mas tia Alice entra numa antecâmara escura e vou atrás dela. No fundo da sala de jantar fica a porta do quarto das crianças. (MIRANDA, 1995, p. 200)

É Marion Cirne, irmã de Camila, a moça que o narrador deixa no altar, depois de um incidente. A expressão Lua Provinciana é deslocada de um lugar, o Engenho Pau d'Arco para Leopoldina. Em “Os Tristes Vidros Violeta”, a conversa com o padre da cidade leva ao narrador o apreço que todos tinham pelo professor. A esposa de Augusto dos Anjos, Esther Fialho, casa-se com tal professor. Em “Um Urubu Pousou na Minha Sorte” estamos diante do confronto entre o narrador e o professor – espaço para a verborragia em torno da filiação da poesia de Augusto a determinada escola literária. Acentuam-se os contrastes entre Parnasianismo e Simbolismo, ao que o narrador contrapõe a figura de Augusto dos Anjos como alguém que: “Professava a fé de um monista, vasculhava as maravilhas da vida, os enigmas do universo, a origem das espécies, sentia em si as dores do mundo, o nascimento e o desvanecimento da matéria. Que escola é essa”? (MIRANDA, 1995, p. 237) A imagem do urubu pousando em sua sorte traz a alegoria da morte e com ela as demais sombras da noite dos vencidos.

Ao final da narrativa o narrador enfim acerta-se com Camila e Marion Cirne, a freira, abandona o convento e vai morar com o casal. A expressão “E saio, caminhando depressa, como se fugisse” (MIRANDA, 1995, p. 292), atribuída anteriormente a Bilac, agora é incorporada pelo narrador, ao escapar das investidas de uma mulher que se apresenta como poeta e tentava conversar com o poeta. Teria ela o confundido com alguém? O cânone rejeitaria por muito tempo a presença feminina entre os grandes nomes da literatura. Nomes como o de Gilka Machado, por exemplo, demoraram muito a fazer parte do conjunto de poetas brasileiros citados em livros e manuais.

3. A ALEGORIA, O ROMANCE-ENSAIO E A FORMAÇÃO DO CÂNONE

A construção alegórica das personagens Augusto dos Anjos e Olavo Bilac coloca o narrador equidistante entre os dois vultos. O caráter inominado de sua permanência reforça o conjunto de escritores alheios às discussões acerca do cânone que margeia toda a narrativa. Questões ligadas aos poetas, às suas obras e a maneira como são recepcionados pelo público leitor vão surgindo ladeadas por preocupações da escritora em registrar por outros ângulos o período histórico. A presença da alegoria em *A Última Quimera* nos permite compreender o conceito que, desde a antiguidade clássica, relaciona-se com questões narrativas, bem como com o estudo das imagens e a relação entre o verbal e o não-verbal.

João Adolfo Hansen faz um apanhado geral do conceito e de como ele avançou ao longo do período medieval até o Renascimento. Dividindo o conceito em Alegoria dos Poetas, Alegoria dos Teólogos e Alegoria do Renascimento, Hansen percorre a cronologia a fim de esclarecer as mutações e evoluções conceituais, na linha do tempo. A alegoria dos poetas é a da ornamentação e, nesse sentido, funciona “performativamente, como um índice da significação para o leitor. [...] funciona como uma metalinguagem: ela é uma glosa que se integra ao texto, existindo apenas nele, em sua literaridade”. (HANSEN, 2006, p. 42)

A alegoria dos teólogos “é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras” (HANSEN, 2006, p. 91) e a do Renascimento aparece operada de maneira múltipla, como

Técnica da invenção e da interpretação de enigmas, [...] ocorre também como composição de emblemas, divisas e rebus; como arte combinatória mágica; como ornamentação verbal e plástica etc. Os níveis operatórios se recombinaem e proliferam, extensivamente, num rebatimento contínuo de um sobre o outro, dificultando sua delimitação rígida. (HANSEN, 2006, p. 140)

Ao comentar os estudos sobre a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, “C.S. Singleton escreve que a alegoria expressiva é intencionalmente tecida na estrutura da própria obra de ficção – ou, como diz R. Hollander, ela é ‘criativa’, ao passo que a de interpretação é ‘crítica’” (HANSEN, 2006, p. 8). Acreditamos que em *A Última Quimera* esta é a intenção de Ana Miranda ao fazer uso do conceito: abrir espaço para que o leitor perceba a utilização de uma linguagem figurada, repleta de metáforas, forjadas no próprio processo criativo, alicerçada, como já deixamos entrever anteriormente, na poética de Augusto dos Anjos e na realidade material do período:

Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 2006, p. 9).

Entre os jogos de oposição que caracterizam a narrativa de *A Última Quimera* observamos que as descrições de Augusto e de Olavo, quando alegorizadas, têm construções distintas, senão vejamos:

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. (...) sendo

este um momento de profunda tristeza, e a tristeza é uma espécie de anestésico, tomo coragem, jogo fora o cigarro, paro em frente de Bilac e lhe digo um quase inaudível bom dia, porém percebendo logo o erro que cometi me corrijo:

– “Boa noite”.

(MIRANDA, 1995, p. 11)

Olavo Bilac é apresentado de maneira sintética. O homem ereto significa equilíbrio, elemento distintivo de sua poética, pois, apolíneo, como também rutilante, alusão às estrelas de sua Via-Láctea. Anestesiado pela morte de Augusto, o narrador cria coragem e se dirige ao poeta maior, apagando o cigarro (movimento contrário ao relacionado com Esther, quando pensa nela sempre acende um cigarro) – elemento alegorizado ao longo de todo o romance. Apesar da coragem dirige-se de maneira quase inaudível enganando-se no cumprimento. Vemos por essa descrição que a magnitude de Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, (dodecassilábico em seu próprio nome) faz com que o narrador humildemente dirija-se a ele em tom de reverência, o que reforça o respeito senão temor diante do cânone. A relação de poder aí constituída é alegórica. Já Augusto, quando visitado pelo narrador em seu sobrado do cais Mauá, no Rio de Janeiro, oferece constituição oposta:

Eu temia encontrá-lo sentado numa poltrona, abatido por um de seus acessos de dispnéia, com os pés numa bacia de água quente e aplicando sinapismos nas pernas. Mas não. Continuava cioso de sua dignidade, altivo e obcecado pelo enigma da morte – que parecia pairar sobre sua cabeça, com asas negras abertas mantendo-o numa região de sombra (MIRANDA, 1995, p. 17).

As asas negras são a representação da morte; à imagem do poeta corresponde uma altivez e dignidade, como fosse uma roupa para o corpo magro, sobre o qual se desenham as asas, produzindo uma enorme sombra. Na descrição de Bilac, observamos um tom exageradamente automático, excessivamente formal, ao passo que em Augusto

a dinâmica narrativa aplica à imagem estática uma figuração mais densa, carregada de significações sombrias, como a poética do *Eu*. No dizer de Hansen,

Herder lançou o esquema, que até hoje tem sucesso, do clássico como mecânico e do romântico como orgânico. A forma é mecânica quando conferida a um material qualquer como adição acidental – como quando se dá uma forma particular, com um molde, a qualquer massa mole, para que a conserve depois de endurecer, como já escreveu Wellek citando um dos Schlegel. (HANSEN, 2006, p. 18)

Como boa parte da crítica a respeito da obra de Ana Miranda a credencia como uma escritora pós-moderna, ainda que a expressão não dê conta da produção romanesca da autora, analisá-la sob o viés da paródia, ou da ironia, como recomenda Hutcheon (1991), implica também em uma constituição alegórica. Mas não foi este o caminho percorrido em nossa tese. Na construção da tese de que estamos diante de um romance-ensaio, pudemos trabalhar na perspectiva de Hansen, pois, a partir da definição de alegoria com que trabalha Quintiliano, ela pode apresentar:

- a) Uma coisa (*res*) em palavras e outra em sentido;
 - b) Algo totalmente diverso do sentido das palavras.
- Conforme *a*, Quintiliano alinha a metáfora, a comparação, o enigma; conforme *b*, discute o asteísmo ou sarcasmo, o provérbio, a contradição. Sua definição de alegoria inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que a ironia afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar, e vice-versa. Na linha dessa definição, ainda, a paródia, hoje transformada no verossímil neo anti-pós-moderno, é também alegórica, bastando pensar que ela é representativa ou mimética sempre, fazendo falar o texto que cita, vampiriza e nega (HANSEN, 2006, p. 29).

A imagem de Augusto tranquilo, mas com a cabeça atormentada pelas asas negras numa representação enigmática, caracteriza o que afirma Quintiliano em *a*: “uma coisa em palavras e outra em sentido” – o que equivale a dizer que por trás da altivez, da dignidade, há um tormento crônico caracterizado por uma obsessão pela morte. Comparando as duas alegorias citadas na representação das personagens de Augusto e Bilac, podemos afirmar que a de Augusto tende a certa profundidade pelo grau de

mistério insinuado pelas “asas negras”, trazendo a melancolia para reforçar os elementos retóricos utilizados, enquanto que em Bilac o que temos nos parece uma alegoria imperfeita, equilibrada, parecendo mais natural que a que busca reconstruir a figura de Augusto. Assim sendo, “A alegoria imperfeita aplica o ornamento do discurso como dispositivo sensibilizador do sentido que realmente importa, o sentido próprio. Ressalte-se que o crítico dessa caracterização está sendo o neoclássico” (Hansen, 2006, p. 68). O narrador inominado parece sentir uma necessidade enorme de explicitar ao leitor a caracterização da personagem de Augusto, como se o mesmo não tivesse condições de fazer a leitura diante do referente. Em seu dizer, a respeito do poeta paraibano,

Ele mesmo se tornava um demônio para escrever seus versos e os túmulos, os vermes, os esqueletos mórbidos, a noite funda, o poço, os lírios secos, os sábados de infâmias, os defuntos no chão frio, a mosca debochada, as mãos magras, a energúmena grei dos ébrios da urbe, a estática fatal das paixões cegas, o rugir nos neurônios, a promiscuidade das adegas, as substâncias tóxicas, a mandíbula inchada de um morfético de orelhas de um tamanho aberratório, um sonho inchado, podre, todos estes elementos da imaginação de Augusto não passavam de gracejos infernais. E, de certa forma, juvenis (MIRANDA, 1995, p. 26).

O conjunto de elementos citados pelo narrador caracteriza a imagem alegórica pela própria sucessão temporal, uma vez que ela se afirma como já vimos pela sucessividade. O turbilhão de imagens produz um certo efeito de torpor, quase que sufocando o leitor com imagens fortes, em cascata. Um tom maneirista reveste a significação criando camadas semânticas que se recobrem e que precisam ser removidas lentamente para que a análise ocorra com mais profundidade: “Quando se descobre que determinada passagem tem sentido figurado, este deve ser pesquisado em suas várias possibilidades até chegar ao sentido verdadeiro” (HANSEN, 2006, p. 112).

Parece estarmos diante de uma imagem que se reproduz pelo espelhamento contínuo da narrativa. O narrador conhece Augusto profundamente por isso a marca indelével de um ser melancólico que atravessa todo o romance. Imaginemos o poeta tranquilo sair de sua modulação e entrar pelo inferno das metáforas e alegorias, pela floresta de símbolos baudelaireana para trazer de lá os verbetes citados. Ainda com Hansen, a alegoria “pode, por exemplo, aproximar e fundir substância, quantidade, qualidade, relação, ação, paixão etc, de modo positivo e negativo, ou positivo e positivo, ou negativo e negativo” (HANSEN, 2006, p. 188).

Unindo os verbetes citados na alegoria de Augusto há pouco temos: demônio, túmulos, vermes, esqueletos mórbidos, noite funda, poço, lírios secos, sábados de infâmias, defuntos no chão frio, mosca debochada, mãos magras, energúmena grei dos ébrios da urbe, estática fatal das paixões cegas, rugir nos neurônios, promiscuidade das adegas, substâncias tóxicas, mandíbula inchada de um morfético de orelhas de um tamanho aberratório, um sonho inchado, podre. A sucessividade das palavras conduz o leitor para a somatória de elementos negativos que se avolumam na produção de um sentido contrário à figura de Augusto dos Anjos. É esse léxico que diferencia a poética angelina das de seus contemporâneos, e que provavelmente gerou certo asco nas discussões das confrarias da época.

Mas por que o uso da alegoria por Ana Miranda na construção deste romance? Seria a utilização deste procedimento apenas mais um elemento da tradição romanesca? Recuperá-la como processo inventivo e não mais como ornamentação do discurso é característica presente em muitas narrativas a partir da década de 1980. A leitura alegórica “tal como Benjamin a empreende, como uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna”

(GAGNEBIN, 1999, p. 31) ressignifica no tempo da leitura o passado reconstruído pelos fios narrativos.

Apontado como dualista por muitos, mas atormentado pelo monismo, Augusto, pelo efeito do espelhamento a que nos referimos há pouco, permite que se construa uma narrativa com caráter metalinguístico em que a transposição de sentidos multifacetados provenientes da leitura de sua obra surja com vigor. Depois de recuperada pelo Renascimento e novamente esquecida, é com Walter Benjamin que a alegoria passa a ser reabilitada, o que provoca também uma

reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana. Mas, antes de nos consagrarmos a este ponto, deve ser prevenido o seguinte mal-entendido: se Benjamin restabelece nos seus direitos legítimos a figura depreciada da alegoria, não a defende como a única forma possível de expressão da modernidade. Tampouco recusa o símbolo enquanto tal, mas condena unicamente sua redução à simples relação entre aparência e essência; (...) Se o símbolo lembra a harmonia de uma natureza redimida, ele resplandece só durante o tempo de um relâmpago, “ele é como um relâmpago que ilumina a noite escura” diz Benjamin, ao citar Creuzer. (GAGNEBIN, 1999, p. 35)

Sendo a alegoria um artifício retórico mas também de construção narrativa, por um lado e elemento reativador do discurso da história, por outro, sua distinção do símbolo se faz a partir do que já fora convencionado desde os tempos da antiguidade clássica, quando, por intermédio de Orígenes, se dá

um fundamento ético e especulativo a esta prática, ao estabelecer um paralelo entre os diversos níveis de leitura, literal, moral e alegórico ou místico, e os níveis de perfeição moral. O leitor mais tosco só será capaz da primeira leitura, um leitor mais prevenido chegará à segunda, enquanto a terceira só será acessível aos leitores cuja perfeição espiritual saberá descobrir o sentido escondido sobre o véu das palavras. (GAGNEBIN, 1999, p. 32)

Augusto dos Anjos é um poeta materialista cujo conhecimento de mundo vem pautado por uma visão racional à qual se acoplam os planos filosófico e cultural. Ao

construir uma narrativa aliada ao nebuloso quadro social da família Ana Miranda obtém um registro que na verdade “É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração alegórica”. (GAGNEBIN, 1999, p. 37) Esses elementos são úteis para a formação discursiva do narrador e podem ser apreensíveis em várias camadas semânticas, de acordo com o repertório cultural de cada indivíduo, enquanto leitor. Gagnebin ainda nos lembra que devemos abandonar a ideia de que possa haver uma “definição exclusiva da arte como ideal de beleza e de reconciliação” (1999, p. 36).

A recepção da obra de Augusto dos Anjos ao longo das duas primeiras décadas após a sua morte ajuda a compreender esse processo com mais vagar. A historiografia literária sendo revisitada proporciona um novo olhar sobre o objeto, agora não mais dentro de um quadro de transição denominado pelos teóricos da literatura como “pré-modernismo”, pois a única escola literária existente no século XX é o Modernismo. O que vem antes passa a se chamar de pré-moderno e o que vem depois, de pós-moderno. No que diz respeito especificamente à divulgação e apreensão da poética do *Eu*,

É apresentada a primeira recepção pela autora, uma recepção negativa por parte de Bilac, uma vez que desconhecia Augusto e julgou ruins os poucos versos que ouvira. (...) No segundo capítulo, denominado *Eu*, podemos ver como era a recepção da obra pelos boêmios que costumavam frequentar saraus poéticos e discutir literatura em lugares como o Castellões. (DORNELLES, 2005, p. 1)

Após apresentada a “plenitude da existência” do poeta, segue-se então o “Eu”, capítulo em que o surgimento do livro dá conta da movimentação em torno da vida atribulada de Augusto em meio à superficialidade da sociedade carioca no período. Acreditar que Bilac não conhecia Augusto, nem de nome, é impossível, até mesmo

porque o paraibano fez parte do seletto grupo convidado a escolher o “Príncipe dos Poetas”, organizado pela revista *Fon-Fon*:

Viajando na narrativa, tomamos conhecimento da recepção da obra pela Academia Brasileira de Letras: os acadêmicos imortais ignoravam-na completamente. Vemos, também, que os versos do poeta eram discutidos na Câmara dos Deputados, e que a Academia Nacional de Medicina mostrava interesse pelo livro, o que causava certa indignação. (DORNELLES, 2005, p. 2)

Estudado pelos cientistas, ignorado pela Academia, adorado pelo público. A construção narrativa se dá pelos princípios da intertextualidade, uma vez que a autora em suas obras sempre se refere ao conjunto de documentos revisitados para a produção do texto. Poemas, cartas, artigos de jornais, críticas veiculadas em publicações variadas, muitas delas destinadas ao anedotário da literatura brasileira. Conforme a passagem do tempo, a poesia de Augusto começa a ganhar espaço, até ser relançado o *Eu*, em 1920, na Paraíba, por intermédio de Órris soares, prefaciador da obra:

Em *A triste dama das camélias*, o papel do leitor na recepção também é interrogado pela personagem Camila, uma leitora romântica, como tantas outras que confundem o real com a fantasia. Ela afirma ler Augusto, mas será que realmente o lê? Sugere um questionamento em relação ao tipo de leitor que não é aguçado, que não filtra o que lê. (DORNELLES, 2005, p. 3)

Ana Miranda desloca o incidente da atriz para o universo de Camila que parece à beira da morte, em 1914, como uma heroína romântica extraída da obra de Alexandre Dumas Filho, pelo mesmo princípio de desconstrução da realidade em prol de outra realidade, agora ficcionalizada. Representando os leitores comuns Camila não tem competência linguística para a leitura da obra de Augusto, o que faz do narrador alguém que, ao narrar, faz uso de interrogações e questionamentos vários, põe em xeque a historiografia literária nacional. E é em “Simplicidade Campesina”, na segunda parte do livro, intitulada “A Viagem” que

Ana Miranda mostra que os versos de Augusto não eram declamados nos salões da Capital, como os de Bilac. A penetração das obras de um e de outro é diferenciada: (...) A divulgação do *Eu*, como vimos, circulava apenas em jornaizinhos, donde podemos concluir que realmente era pequena a aceitação dos poemas de Augusto dos Anjos. (DORNELLES, 2005, p.4)

Em Leopoldina e na Paraíba os jornais receberam a morte de Augusto com destaque, o que não ocorrera na cidade do Rio de Janeiro. É de se reparar que muitas das intertextualidades com a poética de Augusto já trazem em sua conformação uma construção alegórica, típica da poesia de Augusto dos Anjos e incorporada por Ana Miranda. Após apresentar essa evolução receptiva do *Eu*,

Os admiradores foram aparecendo. Um professor, que se intitulava “o maior fã de Augusto”, tomou a iniciativa de criar um grêmio lítero-artístico com os estudantes da pequena Leopoldina, para que os poemas de Augusto dos Anjos não caíssem no esquecimento do povo. Parece que ele e outros que viam nesta obra um tesouro a ser repartido com muitos, lograram a façanha, pois o livro ganhou inúmeras reedições, como é descrito em *A Roda da Vida*. (DORNELLES, 2005, p. 5)

Esther surge em diálogo com o narrador a falar da poesia de Augusto dos Anjos, de como seria ruim os filhos crescerem sem conhecer a grandiosidade do poeta, sendo seguida na narrativa pelo professor que tem a ideia de criar o grêmio artístico. Esse homem que acaba casando-se com a viúva do poeta faz com que o narrador deixe de lado seu amor longínquo por Esther Fialho e volte sua carga emotiva para a relação antes atribulada com Camila. É a “Roda da Vida”, na qual o caráter cíclico da historiografia se faz presente no bordão inicial da obra: “E saio depressa, como se fugisse”, conforme nos referimos no capítulo anterior. A historiografia literária continua a ser escrita, revista, ampliada, pois

A reflexão crítica sobre uma história da literatura passa, necessariamente, pela questão do cânone, tópico muito discutido por teóricos preocupados com a literatura produzida por mulheres. A formação do cânone implica o estabelecimento de critério para a seleção das obras que detenham as qualidades indispensáveis para integrar o panteão da história da literatura. (...) O cânone ocidental privilegia obras escritas por autores, cujo conceito de

literatura está imbricado à função exercida pela mesma na sociedade. A seleção, operada para realizar a inclusão ou exclusão de obras, converte-se num mecanismo de exercício de poder. (ZINANI, 2010, p. 66)

Em nosso olhar sobre este romance-ensaio de Ana Miranda observamos que as figuras discursivas de Olavo Bilac e Augusto dos Anjos, contrapostas ao longo da narrativa, reforçam o caráter metalinguístico da obra, elemento caracterizador de uma literatura pós-moderna. A presença de um narrador que se identifica com a figura de Augusto e almeja atingir o grau de simetria e lapidação da de Bilac o coloca entre os dois polos entre os quais tangencia o tempo todo. Com o passar das páginas e o consequente avanço da leitura, o que se vê é a identificação do narrador com a poética bilaqueana, com o estilo de vida “chaleirista”, ironizado logo de início pelo condutor da narrativa e que reflete bem a literatura do sorriso da época, clichê largamente utilizado pela crítica e historiografia literária. Há na escrita um salto no que diz respeito à revisão da formação canônica, bem como de uma revisão sobre a vida e obra do poeta Augusto dos Anjos, injustiçado e deixado de lado por longo tempo devido a uma incompreensão coletiva de sua obra. A esse respeito

O paraibano magro e tuberculoso, ridicularizado pelos contemporâneos, o “filho do carbono e do amoníaco/ Monstro de escuridão e rutilância” viveu sempre ciente de seu vínculo cosmológico. E, assim, podia dizer, numa linguagem nova que se ergue, portentosamente, dos destroços de seu cientificismo abstrato ou mal digerido: “Transponho ousadamente o átomo rude / E, transmudado em rutilância fria, / Encho o Espaço com a minha plenitude.” Diante de versos como estes, toda ou quase toda a poesia de seu tempo, simbolista ou parnasiana, excetuando-se a do também genial Cruz e Souza, é desenho animado. (IVO, 1976, p. 69)

As observações de Ledo Ivo a respeito de como a poesia de Augusto encontrava-se acima de qualquer estilo de época é opinião corrente da crítica literária contemporânea, mas em seu tempo não foi bem assim. Refém da opinião de quem se dizia catedrático à época, a produção literária de qualquer um estava sujeita ao

enquadramento sistemático nas regras estabelecidas pelo cânone. Ana Miranda entrelaça esse com outros fios discursivos na busca de uma estrutura ensaística que dê conta de reportar o leitor ao cenário do Brasil de 1900, no qual, aos poucos, os hábitos vão mudando. Também a figura do poeta, do artista, passa a ser outra:

Os ideais não morreram, simplesmente mudaram. O automóvel, a elegância, o retrato no jornal, a carreira diplomática resumem em si quase que todos os anseios das novas gerações. Verifica-se em todo esse período um curioso processo de passagem da vigência social dos valores interiores, valores morais, essenciais, ideais, para os exteriores, materiais, superficiais, mercantis. As evidências são inúmeras e suficientemente eloqüentes. O ideal romântico anterior do poeta inquieto e talentoso, como parceiro amoroso, é substituído pelo do moço elegante e ricamente trajado. A vestimenta torna-se o primeiro requisito para a definição do status, e não se trata somente do luxo, mas sobretudo da atualização impecável com a moda. (SEVCENKO, 1999, p. 96)

O perfil “chaleirista” de determinados intelectuais representados no romance pelo narrador inominado traz para a contemporaneidade a reflexão sobre essa transformação do perfil literário e dos ajustes feitos às novidades que emanam do desenvolvimentismo. Augusto e Bilac se contrapõem em tudo isso, representam valores antagônicos. Bilac personifica os elementos externos e Augusto o contrário. A popularidade que a poética augustina atingiu com o passar dos anos mostra bem que o cânone determinado à força a partir de um gosto e técnica reinante em determinado momento não reflete necessariamente a qualidade nem o alcance de determinado autor e ou obra:

Mas por que o livro de Augusto dos Anjos não foi aceito pelo sistema literário da nossa feiosa *belle époque*? Em sua exterioridade formal. O *Eu* se filia às regras mais consagradas do Parnasianismo e do Simbolismo. Os sonetos e os demais poemas são rigorosamente rimados e metrificados. Atestam não só o largo conhecimento que Augusto dos Anjos tinha da ciência poética vigente, como ainda a sua mestria ou desembaraço ao afeiçoar as convenções métricas e rimáticas ao seu talento pessoal. (...) Um decassílabo era, a seu ver, um veículo natural de expressão e comunicação, no qual se ajustavam, sem qualquer incômodo, o seu lirismo soturno ou o seu mau gosto, cafonice estética que o tempo tornou clássica. (IVO, 1976, p. 66)

Ao compreender esse diapasão Ana Miranda propõe a nosso ver uma nova leitura que recoloca em cena a figura de Augusto dos Anjos, mas agora travestida de uma lírica moderna em que a emblemática imagem do poeta raquítico se apresente de maneira vigorosa, ampliada diante dos olhos de um leitor afeito às miudezas que circundam a produção literária do paraibano. Mesmo fingindo a história como centro de sua narrativa, observa-se que, em nível representacional, todo o universo das negociatas políticas, o leva e traz das ante-salas do poder às confeitarias e cafés, os ti-ti-tis que pipocavam nas redações dos periódicos são utilizados pela escritora na sua manipulação de um narrador que, como o autômato, manipula um lugar na formação do cânone para estabelecer um lócus na tradição crítica com essa visão por dentro do cânone institucionalizado nas primeiras décadas do século XX.

Há do ponto de vista do estilo uma opção pela sinédoque e pela alegoria para a reconstrução desse cenário. O nascimento e o desenvolvimento do cânone, a partir da criação da Academia Brasileira de Letras e do perfil político de engajamento dos intelectuais da época nesse sistema são explorados através de recursos metafóricos, figurativos e argumentativos, bases para o fio discursivo que alimenta o enredo. A manipulação da alegoria se dá pela interpenetração no discurso de descrições de ambientes e personagens oriundos de documentos de época e de impressões obtidas pela leitura de fontes primárias como as cartas e crônicas de época. Não se trata aqui apenas de paródias ou de pastiche como aponta a fortuna crítica de Ana Miranda até o momento. Pelo menos neste caso específico de *A Última Quimera* parece significativa a perspectiva do romance ensaístico, ou ainda um ensaio em forma de romance, ou se preferir o leitor, um romance-ensaio; o narrador veste a carapuça do ensaísta e rearticula os elementos biográficos, bibliográficos e demais fontes através das quais a presença de

um autor implícito – enquanto instância de representação –, vez por outra se anuncia, sobretudo pelo uso da ironia, como por exemplo na inversão do poema que serve como mote para a escritura do romance, como vimos anteriormente.

No texto de Ledo Ivo de 1976 a oposição Olavo Bilac/Augusto dos Anjos já se impunha como algo a ser discutido. A obra de Ana Miranda se faz importante e necessária por preencher esta lacuna de maneira exemplar. A representação alegórica entre o olímpico e o excêntrico costura todo o romance em uma articulação com elementos extraídos do factual para que a alegoria represente este ensaio que engendra o romanesco que é encenado com personagens vivos extraídos da historiografia literária brasileira. Ana Miranda parece seguir o que sugere Joana Luíza Muyaert de Araújo, a respeito da reflexão sobre os modos de escrever da historiografia literária brasileira:

A reflexão pretendida implica, em síntese, afinidade com as principais vertentes da historiografia literária contemporânea, comprometidas com a redefinição dos paradigmas que sustentaram a historiografia tradicional, dentre os quais destacam-se os de literatura nacional, de história e de narrativa ficcional enquanto gêneros estanques, de época e de periodização e, particularmente, a categoria dos textos canônicos, os chamados clássicos universais da literatura. (ARAÚJO, 2006, p. 14)

Se a poética de Bilac fazia parte do cânone nos princípios de 1900 se junta a sua a de Augusto dos Anjos, sobretudo a partir da terceira edição, a de 1928, que definitivamente consagrava o vocabulário rude e cientificista no meio intelectual e popular. A força de um eu-lírico que reflete sobre a incompreensão e as dificuldades da vida fazem da quimera de Augusto um pesadelo que atormenta o ser; a luta pela sobrevivência diante da finitude da vida para se manter e também a sua família; os cuidados para com a falsidade do meio social: o beijo/escarro que antecipa a vida tormentosa do poeta. Se fosse este o poema apresentado a Bilac talvez não houvesse a

pilhéria sugerida pelo tom irônico da narrativa. Bilac teria ficado indiferente diante dos “Versos Íntimos” ? O poema, escrito em 1901, no Engenho Pau D’Arco, teve sua primeira publicação provavelmente entre 1903 e 1905, de sete a nove anos antes da publicação do *Eu*. A substituição de um poema por outro gerou um efeito interessante na mudança de paradigma, pois dá um peso maior à consciência do processo histórico do qual a figura de Augusto dos Anjos faz parte como descentrado.

Não nos ativemos neste trabalho aos procedimentos e formas da escrita historiográfica centrando nosso foco nas muitas razões para o contraste entre Augusto e Olavo; entre a figura interiorana de um e a cidadina de outro, a decadência aristocrática do primeiro e a ascensão burguesa do segundo. A maneira como Augusto dos Anjos foi tratado em sua estadia na cidade do Rio de Janeiro, o quanto seu temperamento sofreu as agruras da incompreensão e a falsidade dos cumprimentos, a miserabilidade em família acostumada às mesas fartas do Nordeste e que lhe foi furtada na capital federal com o acréscimo de seu conhecimento vigoroso e a efervescência política do período em que viveu fizeram desse homem, morto aos trinta anos de idade, um vulto incompreensível que parece ganhar cada vez mais notoriedade com o passar do tempo. A força de sua obra e a profundidade do caráter fizeram dele alguém digno de ser revisitado para que os leitores do presente conheçam um dos grandes nomes da poesia brasileira sob outro ângulo, que não o construído por seus críticos contemporâneos:

A leitura cronológica da poesia brasileira das últimas décadas do século passado [XIX] até a primeira deste século permite constatar, quando se chega ao *Eu*, de Augusto dos Anjos, uma mudança de qualidade, um salto. Poucos críticos o perceberam até agora e mesmo estes não se deram ao trabalho de aprofundar a observação feita. A tendência mais comum da crítica especificamente literária com respeito a Augusto ou é superficialmente laudatória ou procura justificar suas virtudes de poeta apesar do seu linguajar científico e de seu “mau gosto”. Não resta dúvida que esses dois traços da poesia de Augusto dos Anjos oferecem dificuldades a que se perceba o que ela traz de realmente novo, o que significa de avanço como formulação poética, como expressão verbal, no processo literário brasileiro. Parece-me,

por isso, necessário, a fim de melhor apreendermos a contribuição desse poeta, tentar definir o contexto literário em que sua obra surgiu. Mais especificamente: como era a poesia brasileira naquele momento (GULLAR, 1976, p. 17).

Pensamos que aí se encontra o convite para o que faz Ana Miranda: o bom romance de fundo histórico dialoga com o tempo presente, reatualiza os atores em cena, com suas minúcias e pormenores a temperar a narrativa. Em *Boca do Inferno*, Gregório de Matos Guerra surge em um contexto conturbado. O livro é lançado em 1989, ganha o prêmio Jabuti na categoria romance, tem-se o início do governo Collor de Melo. Em 1995, quando lança *A Última Quimera*, narrando os confrontos do tempo da República da Espada, observamos os acontecimentos em meio à Revolta da Chibata, o governo Floriano Peixoto e Hermes da Fonseca. Acontece o governo de Fernando Henrique Cardoso. Em 2002, o romantismo nacionalista ganha novos ares com as vozes de Feliciano, uma moça do interior do Maranhão que espera a volta de seu amado Antonio Gonçalves Dias em vão. O governo Lula está em pleno voo. Ferreira Gullar traz boa contribuição para se compreender a obra de Augusto dos Anjos. Segundo o poeta e crítico os poemas longos são os melhores, pois

São momentos em que ele se dispõe a questionar mais profundamente suas relações com a realidade. E é precisamente nesses poemas que os elementos da realidade cotidiana têm maior peso e, ao mesmo tempo, em que sua imaginação poética e sua inventividade verbal atingem nível mais alto. É o caso, por exemplo, dos poemas *Monólogo de uma Sombra*, *As Cismas do Destino*, *Gemidos de Arte*, *Os Doentes*, *Noite de Um Visionário*, *Poema Negro*, *queixas Noturnas*, *Tristezas de um Quarto Minguante*, *viagem de um Vencido* e *Mistérios de um Fósforo* (GULLAR, 1976, p. 44-5).

Os versos de “Mistérios de um Fósforo” fecham o livro *Eu*, de Augusto dos Anjos. Poema de vinte e duas estrofes de quatro versos, todos decassílabos, no melhor estilo parnasiano. Mas também se ligam à presença do fósforo em “Versos Íntimos”, o que o associam ao narrador inominado, que, ao lembrar-se de Esther, automaticamente

sacava de um fósforo e acendia o cigarro. As quatro últimas estrofes do poema ajudam-nos a compreender a visão do eu-lírico a respeito da permanência das coisas:

[...] Basta um fósforo só
Para mostrar a incógnita do pó,
Em que todos os seres se resolvem!

Ah! Maldito o conúbio incestuoso
Dessas afinidades eletivas,
De onde quimicamente tu derivas,
Na aclamação simbiótica do gozo!

O enterro de minha última neurona
Desfila... E eis-me outro fósforo a riscar.
E esse acidente químico vulgar
Extraordinariamente me impressiona!

Mas minha crise artrítica não tarda.
Adeus! Que eu vejo enfim, com a alma vencida,
Na abjeção embriológica da vida
O futuro de cinza que me aguarda!
(ANJOS, 2000, p. 130)

Ao fechar o livro com esse poema, o eu-lírico anuncia o fim da vida de maneira alegórica, o futuro das cinzas, o esquecimento. Mas como já demonstramos compreender de imediato, Ana Miranda faz das cinzas e do fósforo os elementos mágicos de *A Última Quimera*. O narrador, diante da imponência da obra de Augusto, recorre ao fósforo tanto ao dar asas à cobiça de sua mulher, como, também, para atear fogo aos seus poemas, ao saber da publicação do *Eu*. Este romance lança novas luzes para a compreensão da vida e obra de Augusto dos Anjos, tornando-se importante para o resgate de um tempo na periodização literária brasileira. Ferreira Gullar nos deixa uma opinião original, quanto à importância do poeta: “No que se refere a Augusto dos Anjos, pode-se dizer que ele pagou o preço de ter sido o primeiro a pôr em versos a indigência da morte (e vida) nordestina” (GULLAR, 1976, p. 59).

Ana Miranda também é nordestina como curiosamente são Gregório de Matos Guerra, baiano, Antonio Gonçalves Dias, do Maranhão, Augusto dos Anjos, da Paraíba

e Clarice Lispector que, apesar de ter nascido na Ucrânia, veio criança para o Brasil, fixando-se inicialmente em Recife. Sempre é tempo de se contar histórias e é dessa e de outras quimeras que trataremos daqui para a frente. Álvaro Lins que lança a imagem da contemporaneidade de Augusto em 1947 acreditava que o poeta

Está iluminado por uma projeção de permanente atualidade, que o lança incessantemente para o futuro, como um ser cada vez mais vivo, com o seu canto apropriado para tocar diretamente a inteligência, o coração e os sentidos dos homens de todos os tempos (LINS, 1996, p. 119).

Augusto não suportava o ambiente mesquinho das confrarias, não partilhava da literatura sorriso da sociedade que decantava as futilidades e vaidades na *belle époque* brasileira. Antonio Houaiss, em *Seis Poetas e Um Problema*, comenta que

Após o lançamento da primeira edição de *Eu*, em 1912, sete a oito anos se passaram para que, por iniciativa de um amigo, Órris Soares, a poesia de Augusto dos Anjos lograsse uma segunda edição, em 1920, graças à qual o poeta começou a ser considerado pela crítica. Entretanto, foi só a partir da terceira edição, em 1928, que começou a penetrar os meios do leitor comum. Daí em diante vem mantendo-se o interesse que desperta, interesse eivado, entretanto, de certos pendores ou equívocos, que se nutrem de caracteres reais parciais da poesia de Augusto dos Anjos: o aparente preciosismo vocabular; certas imagens fantásticas, fantasmagóricas ou quase surrealistas; certas tiradas pessimistas e afrontosas; certa aparente imaturidade inconformista (HOUAISS, 1967, p. 54).

Se a popularidade de Augusto inicia-se a partir de 1928, o reconhecimento foi lento conforme podemos verificar pela sua fortuna crítica. Em 1941, em artigo publicado em jornal, José Oiticica comenta a poesia de Augusto: “Poucos o compreenderão hoje. No futuro será, sem possível dúvida, o mais assinalado poeta brasileiro do seu tempo” (OITICICA, In ANJOS, 1996, p. 113).

Ao aceitar esses convites todos para construir outra visão sobre o fenômeno, Ana Miranda começa a penetrar na historiografia literária brasileira semeando outros focos de luz sobre determinados temas. No caso específico de *A Última Quimera*, a escritora

nos mostra por dentro como se dá a formação do cânone literário, a decadência da aristocracia e a ascensão de uma burguesia comercial e industrial mudando os paradigmas de desenvolvimento social e cultural na velha república. O olhar de quem narra é de 1928, quatorze anos após a morte do poeta, dezesseis da publicação do único livro e no ano de lançamento da terceira edição do *Eu*, agora com *Outras Poesias*. Compreender o sistema literário nacional, as forças convergentes para a produção do cânone e a revisitação alegórica de um passado que não volta mais são alguns aspectos que nosso estudo pretende avaliar nos tópicos que se seguem.

3.1. O diálogo com as resenhas, artigos e a crítica especializada

Os comentários sobre o livro de Augusto eram efusivos, a maioria em desaprovação e o narrador diz ouvir a tudo, bebendo vermute (tal qual a Bilac). Os argumentos contrários à poesia de Augusto eram geradores do cânone institucionalizado. A crítica de Oscar Lopes, que “aconselhava Augusto a não se entregar a assuntos que repugnam o coração e desafiam as normas” (MIRANDA, 1995, p. 40), reproduz o pensamento da crítica em voga no período. Mas nem por isso deixou de marcar posição com ares de novidade, tão carentes na literatura brasileira do período. Logo de encontro ao lançamento do livro pipocaram muitas notas em jornal, como a de Hermes Fontes, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, a 16 de julho de 1912 em que se lia:

E aí tem os que se preocupam com as boas letras da nossa terra mais um livro, mais um nome, mais uma personalidade. Modesto e pobre, desfeito ao chibantismo dos nossos literatecos triunfantes, ele, o poeta do *Eu*, triunfou sem se arrastar aos pés dos nossos papas intelectuais, os que organizam nas

revistas e nos cenáculos quadrilhas literárias para amordaçar os bons espíritos surgentes ou para os obrigar ao beija-mão aviltante dos seus deuses de papelão e dos seus mestres proclamados e família, para melhor destino de suas confrarias... (FONTES, In ANJOS, 1996, p. 52)

Se não exaltava a qualidade da poesia, o fazia pela independência do gesto, da necessidade de se oxigenar a produção literária com novos ânimos. A poesia do momento canonizada pela crítica especializada, o Parnasianismo, não dava conta de conter em sua forma os espíritos livres. Talvez esteja aí a importância do *Eu* naquele momento, uma obra que surge trazendo novas discussões, outra aplicação dos conceitos poéticos na formatação de poemas. Um livro que sai da zona de conforto em que “A tendência dos escritores canônicos é a acomodação com a classe e a ideologia dominantes, o que redundava em covardia escritural: não ousam colocar a fundo as questões básicas de seu tempo e lugar, nem da existência humana” (KOTHE, 2000, p. 103). Antonio Torres também observa isso, em crônica do *Jornal do Comércio*, em 27 de dezembro de 1914, portanto, após o passamento do poeta:

O poeta mais de uma vez, no seu livro, se queixa dessa dificuldade que experimenta a linguagem humana para exprimir certas ideias e certos sentimentos, cuja amplitude, correndo das profundezas do subconsciente em busca das clarezas objetivas, é obrigada a contrair-se diante da estreiteza do Verbo e a refluir novamente para dentro de si mesmo e continuar no seu período de gestação no verbo mental. (TORRES, In ANJOS, 1996, p. 52)

Parece-nos claro o entendimento que o cronista tem das intenções de Augusto. Mas é com Órris Soares, prefaciador da segunda edição do *Eu*, em 1920, que surgem vozes mais altissonantes para abrilhantar a poética de Augusto dos Anjos. Não só o reconhecimento pela morte prematura de quem estava em formação, ou apenas por um conhecimento fantástico de ciências e humanidades com o qual inundou sua poesia, mas o reconhecimento pela singularidade do homem:

Nada de encantos de dama entreflorindo-lhe os versos. O amor, seiva e fronde da vida, não lhe tirou uma lágrima, nem no peito lhe fez bater contentamentos. Tal caso não é, verdade maldita! Singularidade no país. Nos próprios poetas do amor, haja vista o magnífico Bilac, cujo sensualismo febril vai à lascívia, as mulheres passam como seres imaginários. As heroínas mil vezes decantadas e suspiradas não existiam, nem existem. São exuberâncias da gloriosa imaginação dos vates. Duendes cobertos de rosas. Procurem a influência feminina neste ou naquele artista, de balde o esforço! De Gonzaga B. Lopes, há uma Marília e uma Sinhá, niveladas na mesma sensaboria, indo por além da velhice tocar na decrepitude. Ai damas do meu Brasil! Et perdez-vous encore Le temps avec des femmes? Corneille admirável! Quanto a Augusto, fale ele mesmo (SOARES, In ANJOS, 1996, p. 71).

Na ausência eterna de Augusto dos Anjos entre nós, que falem os que leem Augusto. Entre os que desconfiam do que falaram sobre ele, parece sugerir o texto de Órris Soares. E é, a nosso ver, o que Ana Miranda faz, em *A Última Quimera*. É de balde também a comparação entre Bilac e Augusto. O caminho de construção do cânone é repleto de interditos e tem variáveis além da qualidade do texto:

As excentricidades dos acordes lúgubres de seu plectro levaram cultores de belas letras a incriminá-lo de extravagante, como se o caso do seu afastamento das normas vezeiras no Brasil o incompatibilizasse com a grande razão da poesia. (SOARES, In ANJOS, 1996, p. 69)

Ao lado do pensamento de Órris Soares havia o que contraditava, como, por exemplo, o de João Ribeiro que publica artigo em que destaca o fato de ser “natural, pois, que procurasse inspiração no espetáculo dos lázaros, dos tísicos e epiléticos, nos cemitérios, nos morcegos, e nos vermes. O elenco desses temas prediletos define o livro, o autor e a sua estética (Cf. ANJOS, 1996, p. 74). Em uma ambientação conflituosa o narrador relembra quando foi atrás de seu exemplar do *Eu*:

Conhecia de antemão alguns de seus poemas, mas quando me entreguei à leitura, ah, que cadência majestosa, que êxtase, a que elevadas esferas me levou o poeta, enquanto me jogava sem piedade nos precipícios dos sentimentos mais verdadeiros, nos enigmas do universo; que total negação da existência material, que mortificação moral, que inteligência capaz de grandes cometimentos! (MIRANDA, 1995, p.41)

As discussões acerca da formação do cânone ganham especial atenção no momento em que o narrador decide atear fogo aos poemas, conforme promessa anterior, caso Augusto publicasse os seus. Após a leitura intensa do livro do amigo, reuniu os manuscritos, pensou na morte do romantismo com o triunfo daqueles vocábulos todos:

Derramei o querosene sobre as folhas manuscritas, sentindo que meu peito se apertava. Ali estavam minhas lembranças, minhas misérias, meus sofrimentos de amor, meu ódio, minhas esperanças, meu erotismo, minhas paixões, meus segredos, os sonetos escritos às mulheres que amei, Zolina, Marion Cirne, Camila; ali estavam os meus poemas às prostitutas da Senhor dos Passos que eu a admirava de longe, apaixonado, logo que cheguei da Paraíba; o meu Eu. Ali estava toda a minha vida.
Acendi um fósforo e o aproximei de uma das folhas, na qual vi escrito, como se brilhasse, o nome Esther. (MIRANDA, 1995, p. 42)

O atear o fogo e o arrependimento, após encontrar o soneto a Esther, sucederam-se em poucos segundos. Acende-se novamente a chama do amor proibido e não se acende o fogo nos manuscritos, abrindo a possibilidade de uma reescritura, fazendo do ato representativo um palimpsesto. O encontro com Odilon dos Anjos, financiador da publicação do *Eu*, traz informações sobre a decepção do poeta com a incompreensão de sua poesia, mas também certa felicidade por tal incompreensão, como se tivesse a certeza de um pensamento fundador na poesia brasileira. O reencontro com Olavo Bilac no Passeio Público reflete também essa releitura da crítica. O poeta das estrelas trazia um embrulho dentro do qual se achava um exemplar do *Eu*. O discurso de Bilac dava conta de um pedido de desculpas pela indelicadeza do primeiro encontro, de onde ressurgiu a crítica a um prosaísmo exagerado na poesia de jovens poetas que,

Querem explicar a cor dos olhos de Elvira e de Madalena, a alvura dos seus dentes e o modo por que sabem distribuir beijos, churreados e longos, os gemidos com que amam, a meiguice com que pisam. O requebro da voz, o comprimento de trança, escrevem uma poesia feita em casa, comodamente, em chinelos, com um dicionário de rimas ao pé. (MIRANDA, 1995, p. 49)

O capítulo termina com a reflexão do narrador sobre a alma de Augusto, como explicá-la para Bilac? As oposições entre campo e cidade; vida e obra dos dois ocupam a mente de quem narra; Bilac e sua origem urbana; Augusto e a sua realidade rural nordestina dos engenhos, lugar

povoado por uma aristocracia rural com antepassados portugueses, holandeses, franceses, judeus, uma gente quieta, murcha, de pele alva, olhos descorados, cabelos finos, pequena estatura e muitas aspirações, que vive como morcegos, fechada em suas alcovas, nas casas de paredes grossas e poucas janelas, com muito dinheiro, algum luxo, fartura, conforto, cometendo em silêncio seus pecados e murmurando preces a Deus em capelas de ouro. (MIRANDA, 1995, p. 52)

3.2. Republicâções: ideologia e poder na seleção literária

É certo que Augusto dos Anjos não era homem do povo. Nascido em berço da aristocracia dos engenhos nordestinos sua família representa a decadência senhorial do açúcar, no momento sem dinheiro, embora de cultura sólida. As vozes que ecoam no restaurante naquela madrugada simbolizam as opiniões diversas a respeito de sua obra. Nelson Werneck Sodré é dos poucos historiadores da literatura que acredita na poesia de Augusto como mais Parnasiana do que Simbolista:

Começando por ser um adepto da poesia científica, que antecedeu o parnasianismo e foi uma de suas origens, acabou por distinguir-se pela perfeição formal, outra característica da escola, sendo a sua inclusão aqui mais compreensível do que entre os simbolistas. [...] Se, de um lado, Augusto dos Anjos pertence ao campo de influência do largo movimento de renovação que se convencionou chamar de Escola de Recife, herdando dele aqueles critérios científicos, e às vezes pretensamente científicos, que definiram inclusive o naturalismo, por outro lado é um cantor exato e até minucioso da decadência de uma classe, a dos senhores de engenho, de que traça, em uns poucos versos, a magistral mortalha. (SODRÉ, 1964, p. 459)

Várias vozes vão saltando na tentativa de se classificar o inclassificável. Da crítica de Oscar Lopes avolumam-se informações que se somam às de Pederneiras e Osório Duque Estrada. A crítica faz barulho enquanto Augusto silencia. O narrador relata o desejo de queimar seus poemas quando Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos (curiosamente dodecassílabo também) publicar seu livro. A inveja do narrador inominado em relação a Augusto torna-se patente, quer seja por desejar ser tão bom poeta, quer seja por ser apaixonado por sua mulher:

Um autor que para de escrever não é propriamente um escritor, como também não o é quem basicamente usa a literatura para se promover. O escritor não se serve da literatura, mas ele a serve tanto mais quanto mais dela se assenhora. Antes de haver palavra, havia o silêncio. Este dá sentido a ela e propicia a sua existência. A escrita surge do silêncio e deve configurar o silenciado como aquilo que dá a ele a palavra final. (KOTHE, p. 598-9)

Olavo Bilac ao final de sua vida é quem queima, de fato, alguns textos – imagem reiterada por Ana Miranda, mas em um outro deslocamento. O adiamento da queima dos poemas já empapados de querosene sugere o palimpsesto que aguarda nova oportunidade de vir à tona. Na casa de Odilon dos Anjos, irmão e financiador do *Eu*, entabula-se outra conversa sobre a recepção da obra. O caráter metalinguístico de *Última Quimera* revitaliza o discurso historiográfico: “A Academia Brasileira de Letras ignorou completamente o livro de meu irmão” (MIRANDA, 1995, p. 44).

Também Odilon mostra-se contrariado com a baixa venda do livro de Augusto. A informação de domínio público de que ele era o financiador da obra é deslocada para a conversa com o narrador: “Odilon me mostrou o contrato. Previa com detalhe a divisão dos lucros auferidos com a edição, bastante pretensiosa, de mil exemplares. Os dois irmãos esperavam grandes resultados com as vendas” (MIRANDA, 1995, p. 46). A reprodução do contrato de publicação também está à disposição do leitor/pesquisador na

edição das *Obras Completas* de Augusto dos Anjos, publicada pela Editora Nova Aguilar, junto a outras documentações que serviram de apoio para a pesquisa histórica de Ana Miranda. A incompreensão alcançara Augusto a passos largos e a decepção ampliava o quadro de desesperança: “Augusto teve aquela decepção do jovem que espera ardentemente completar seus dezoito anos achando que tudo vai estar diferente, mas no dia que chega a idade tão esperada se olha no espelho e nada mudou” (MIRANDA, 1995, p. 46). Olavo Bilac, enquanto personagem reflete sobre Augusto dos Anjos:

É que tenho sentido uma grande irritação com esses novos poetas que surgem todos os dias, ou melhor, todas as noites. Embriagam-se porque nasceram os primeiros pelos em seus rostos e na manhã seguinte tiram de seus bolsos cadernos com rabiscos de versos tortos. São os ovos colocados pelo pessimismo que anda soprando como uma ventania dos infernos, o pensamento filosófico. (MIRANDA, 1995, p.48)

Os ovos enchem os ninhos da produção literária, infestam a produção e granjeiam para si parte da popularidade não alcançada pela poética tradicional. O vínculo entre a linguagem de Augusto e o gosto popular espalha-se até os dias de hoje, ainda que pese seu vocabulário de difícil absorção. As críticas do Bilac personagem não cabem para a “inclassificável” poesia de Augusto. Aqui percebemos a força do discurso de revisitação imposto a quem pretende trazer à tona nos dias de hoje elementos de um passado ainda latente na memória e em documentação de caráter duvidoso. Ana Miranda promove esta revisitação dos cenários em que viveram Augusto e Bilac, aqui travestidos de metáforas que compõem uma alegoria deste Brasil que ao longo das primeiras décadas do século XX vê o surgimento de uma burguesia ascendente, comercial e industrial, representada pelos trejeitos de Bilac, em detrimento de um país agrário, de economia meramente

extrativista dos barões do café e dos senhores de engenho, de certa forma representada por Augusto dos Anjos. Metonimicamente, a história da literatura brasileira

percebida como busca criativa de um sentido para as experiências de uma coletividade, solicitaria do historiador o mesmo gesto de deslocamento, de pôr-se no lugar do outro, a que recorre o narrador ficcional. Admitindo a impossibilidade de apreensão totalizante e absoluta da experiência literária, esse historiador sustentaria na sua própria voz as múltiplas e dispersas vozes da cultura, construindo, no lugar das histórias tradicionais teleológicas, narrativas caleidoscópicas, micro-histórias, anotações à margem. (ARAÚJO, 2006, p. 28)

A força do narrador inominado que vai de um ponto a outro, que narra o romance de 1914 a 1928 percorre o período da morte de Augusto dos Anjos até o ano da sua provável aceitação como bom poeta, quando da terceira edição de seu livro. O que isso significa? Com a morte de Olavo Bilac, em plena decadência, com o olvidamento dos costumes da República Velha, novos ares sopram para o Brasil que vê a industrialização bater a sua porta e o cânone tem que ser revisto; uma nova ordem pretende se instaurar e

Para saber o que o cânone pretende, é preciso não se deixar seduzir por suas melífluas palavras. Ele quer convencer a todos de que é verdade o que diz – tanto mais quanto mais deslavadamente mente –, ecoando rimas para melhor engambelar. (...) o príncipe não é considerado príncipe apenas por vontade divina, como a própria encarnação da divindade. Quando, à falta de “príncipes de verdade”, coroa-se um poeta como príncipe, tornam-se divinas as suas palavras, tanto mais quanto mais seria preciso duvidar delas. (KOTHE, 2000, p. 275-6)

A aceitação de Augusto não exclui a poesia de Olavo Bilac. A contribuição dos simbolistas na oposição estética à dominação parnasiana traz para o cenário outro lado da mesma moeda. E nesse sentido, em *A Última Quimera*, o que a escritora consegue é reescrever esse momento ensaisticamente para demonstrar que dentro da tradição de se escrever romances pode-se reescrever determinado período buscando elementos da tradição e inovando nas temáticas e na forma:

Sterne operacionalizou a distância entre o momento da ação e o momento da narração, a diferença entre a expectativa do leitor e aquilo que lhe seria dito, entre o tempo da história e o tempo do discurso. Fazendo o modo de contar tornar-se enredo, deu espaço para o humor, como distanciamento crítico em relação ao narrado e à mentalidade dominante. (KOTHE, 2000, p. 545)

Brito Broca chama a atenção para o caráter anedótico que assume a antinomia Parnasiano/Simbolista, uma vez que o terreno da historiografia foi mais fecundo que o literário propriamente dito, no qual se deu o embate. O contexto ganha espaço tornando-se mais campo mais fecundo para as discussões do que o próprio texto literário em si. Nas palavras do historiador supracitado:

O simbolismo criou hábitos, costumes, modas que produziram uma sensível modificação na paisagem do chamado mundo das letras. Como os parnasianos haviam combatido os românticos, os simbolistas combateram os parnasianos, imprimindo, porém, à ofensiva um caráter que já denunciava o das guerrilhas modernistas. Era a luta não somente no plano teórico das polêmicas em jornais e revistas, como também no plano prático das relações sociais, deslocando-se para as mesas de cafés e portas de livrarias. (BROCA, 2004, p. 181)

Bilac vivo, Augusto morto; a impermanência das coisas parece ser objeto de reflexão do narrador que representa o autômato benjaminiano manipulado por um autor implícito. Como comparar duas escolas, dois poetas, dois estilos distintos? Bilac com seus cinquenta e poucos anos, Augusto morto aos trinta; como comparar o poeta do *Eu* a Rimbaud, morto mais velho embora silenciado aos dezenove? E vai em busca de outras referências para compreender o processo de escrita literária. Polêmicas à parte, o momento em que viveram esses poetas era o literariamente denominado de pré-modernismo, período de transição para os arroubos modernistas de 1922. Para alguns críticos

Augusto dos Anjos nunca poderá ser incluído entre os cultores de uma poética de arte pela arte entendida à maneira parnasiana. Seus processos artísticos são basicamente expressivos e projetivos, não diremos de uma filosofia, mas de angústias e obsessões que o poeta encontrava no mundo do próprio “eu”. (BOSI, 1966, p. 51)

O cânone vai deixando um rastro enorme de incompreendidos, impubescíveis e perseguidos. *A Última Quimera* tem essa qualidade, a de buscar outro lugar para o relegado ao ostracismo. Entre a Paraíba – “madrasta monstruosa enxotadora de seus filhos” e o Rio de Janeiro – “sereia falaciosa”, Augusto viveu a expectativa de ser reconhecido, de ver sua literatura respeitada, de ter emprego digno para sustentar a família, mas somente em Leopoldina pôde trabalhar com dignidade. Quanto ao reconhecimento literário, coube à posteridade tal honraria. Antes de sair da Paraíba já havia recebido elogios por conta de algumas publicações, não era de todo desconhecido, pelo contrário. Muitos de seus poemas, alguns constantes do *Eu* foram encontrados em gazetas e pasquins da época:

Já tinha merecido um rodapé no “A União”, escrito por nada mais nada menos que Rodrigues de Carvalho, a respeito da publicação do poema “As cismas do destino”, de versos “rijos, confusos, frios e ilógicos”, onde havia a consciência misteriosa de um mundo artístico e filosófico que se presente existir mas que não nos é dado compreender. (MIRANDA, 1995, p. 101)

A excessiva enumeração de episódios da vida do poeta no enredo dá conta da importância da vida literária no Brasil do início do século passado e do papel desta na formação deste Brasil moderno. A transição da monarquia para o regime republicano, o crescimento da imprensa dando suporte aos discursos liberais e o desenvolvimento, ainda que lento, de uma economia de mercado que vai se desprendendo da monocultura cafeeira e introduz a burguesia ao lado da aristocracia decadente vão compondo o cenário em que viveram Augusto dos Anjos e Olavo Bilac no Rio de Janeiro. O civilismo, a Revolta da Chibata, a primeira grande guerra mundial, a epidemia de influenza no Rio de Janeiro e a Revolta da Vacina marcam o período como dos mais agitados na história da república brasileira.

Esses aspectos tomados em seu conjunto contribuem para que *A Última Quimera* se inscreva na historiografia literária brasileira como releitura de um período bastante fértil de nossa cultura. Se por força das circunstâncias a história da literatura deixou de ser interessante aos currículos acadêmicos sendo substituída, como registra Roberto Acízelo de Souza, pela Teoria da Literatura, por outro, volta rejuvenescida pelo crescente número de publicações em torno do romance histórico, da metaficção historiográfica, como também de romances travestidos de ensaio, ou, se preferirmos, de ensaios romanceados, como procuramos demonstrar com *A Última Quimera*. Essas relações para muitos ainda obscuras, a nosso ver são bastante palpáveis, e conforme o raciocínio de Acízelo de Souza,

Num livro de história da literatura, em vez dos raciocínios abstratizantes de um tratado de teoria, acompanhamos a movimentação de um enredo, no qual se vê um efeito semelhante ao de um romance: não faltam personagens – os autores e obras – nem um conflito – a luta de uma cultura literária em busca de sua autenticidade nacional –, tudo isso narrado sob a forma de episódios – os períodos ou épocas –, configurando uma progressão em que há início, meio e fim, dos prenúncios da literatura de um país à consumação de seu destino. (SOUZA, 2007, p. 152)

Essa ambientação da vida literária e da obra do artista, tal como ocorre no romance, quando amalgamada com precisão e linguagem adequada, gera resultados interessantes. É desse

lugar distanciado em relação à própria palavra, quase sempre cristalizada, que o historiador da literatura libertaria outrossentidos para a história que narra, libertaria a verdade da correspondência, no limite impossível, com os fatos, aproximando-se do narrador ficcional na medida em que cede espaço para a entrada em cena do outro que nos constitui. (ARAÚJO, 2006, p. 31)

A viagem do narrador até Leopoldina parece a viagem que se faz pela literatura como um todo. A chegada à estação traz para o primeiro plano da narrativa um

cronotopo em que a fábula funde-se com a narração propriamente dita. O narrador entra na composição pela quarta classe e vai descrevendo o ambiente, as pessoas, seus pertences; passa pela terceira como atento observador dos gestos e costumes estampados no rosto dos estudantes que se espriam pelos vagões, ao contrário dos camponeses de antes. Na segunda classe, os gestos são mais contidos por força de uma educação castradora (talvez), e assim, conduzido pelo funcionário da companhia, chega à primeira classe, ambiente mais requintado, com suas cabines privativas, e um ambiente mais silencioso. Os corredores do trem sugerem uma comparação com a estrada da vida, em última análise com a própria história do Brasil, e de como ela está representada nos livros.

Há um cabedal de informações extraídas da fortuna crítica, documentação e obra dos poetas Augusto e Olavo na construção da trama. Parece que Ana Miranda o faz, quando decalca ao discurso do narrador essa mescla de informações. As confidências que faz ao narrador sobre os desejos do poeta de passar as férias em casa, no natal, de como isso seria bom¹. O narrador tenta contar a Iaiá sobre a morte de Augusto, mas ela não o deixa e o inquire a respeito de seus sentimentos para com Esther. O tempo todo na fala de Francisca há certa curiosidade sobre os relacionamentos amorosos de Augusto e do próprio narrador, em tempos passados.

A cidade onde Augusto viveu seus últimos meses de vida leva o nome de uma das moças mais cobiçadas da Paraíba, cujo nome já aparecera em carta de Augusto a Dona Mocinha, Pupu, datada de 29/05/1912. E na cidade de Leopoldina, Minas Gerais, ficcionalmente construída pelo olhar alegórico de Ana Miranda, vislumbramos uma lagarta negra que corta a cidade toda. A procissão vem pelo centro, vai pelos bairros

¹ Informação também integrante da correspondência de Augusto, incluída na obra organizada por Alexei Bueno, já citada; só que estas informações estão contidas em carta ao amigo Raul Machado, datada de 14/10/1914, menos de um mês antes de seu falecimento.

mais distantes e as variadas classes sociais se fazem representadas. Após a descrição da cidade, com seus cenários e habitantes, apresenta-se a procissão com o corpo de Augusto. Metamorfoseada em uma lagarta negra, vai ocupando as ruas, percorrendo os principais caminhos que levam ao cemitério. O corpo de Augusto é como se fosse a cabeça da lagarta, como se a lagarta fosse a própria quimera. Os comerciantes vão fechando suas casas e engrossando as filas, as pessoas de posses, as desafortunadas, exatamente como as classes representadas na viagem de trem. As vestimentas vão dividindo as pessoas em classes, os estudantes, os policiais, os operários, as figuras típicas da cidade, vindo os mais afortunados ao fim, em suas seges, seguidos por carroças que levam os camponeses. Ao final da procissão as prostitutas de Leopoldina regozizam-se com os olhares de lascívia dirigidos aos homens. O narrador deseja ter às mãos a de cabelos vermelhos, como a do poema de Augusto. Refere-se ao poema tido como incompleto: “É a meretriz que, de cabelos ruivos,/ Bramando, ébria e lasciva, hórridos uivos/ Na mesma esteira pública, recebe,/ Entre farraparias e espendores,/ O eretismo das classes superiores/ E o orgasmo bastardíssimo da plebe!”. Entre os extremos apontados no poema: classe superior/plebe, a visão materialista da questão, o olhar singularíssimo de Augusto a respeito do seu Brasil é muito interessante. Daí a relação metafórica Coveiro/Quimera, a nosso ver, ganha outra dimensão. Em poema intitulado “O Coveiro” há um diálogo entre o “eu-lírico” e um coveiro

Eu senti a minh'alma entristecida
E interroguei-o: “Eterno companheiro
Da morte, quem matou-te o coração?”
Ele apontou para uma cruz no chão,
Ali jazia o seu amor primeiro!
(ANJOS, 1996, p. 383)

Augusto coloca-se como seu próprio coveiro. E parece torturado pela imagem da moça distante, seu primeiro amor, muito provavelmente esquecida na lembrança. A cavação que faz é exatamente essa, cavalgada pela incompreensão:

A raiz de sua tristeza ou melancolia seria por sua vez um caso sentimental, de trágico desfecho. Aos 16 anos, Augusto dos Anjos apaixonou-se por uma moça que o êxodo rural trouxera para o Pau d'Arco. Deflorou-a. A mãe do poeta, uma tirânica senhora do engenho, com mania de grandeza, e que dominava o marido letrado e o filho macambúzio, mandou surrar aquela filha de retirante que ousava conquistar o seu rebento, da mais pura e sanhuda aristocracia rural. A moça, grávida, não resistiu à surra, abortando e morrendo pouco depois. Essa aventura não foi, contudo, a única. Augusto dos Anjos deixou mais de um filho bastardo; e um deles, vaidoso de sua meia-origem senhorial, usava o sobrenome ilustre e logrou o reconhecimento afetivo da família do poeta. (IVO, 1976, p. 75)

A lagarta vai crescendo e representando todo o tecido social da cidade de Leopoldina e que, sinodoicamente vai compondo a base social, étnica, cultural, antropológica do país, com sua miscigenação. A figura de “Esther em negro” incorpora ao texto narrado a personificação da morte no seio familiar. A chegada do narrador à casa de Augusto é descrita com a imagem do óctuplo caminho do budismo, simbolizado pelas palmeiras da rua Cotegipe.

Pouco se fala de Esther, mas a narrativa a coloca em um cenário onde muito se fala dela; pela própria ordem das coisas, pelo silêncio da mobília, pelo vazio das coisas, da casa. No porão, caixas de livros umedecidos apodrecem com a poesia de Augusto. O vai e vem de mulheres servindo café amplia a solidão do espaço e a companhia de Augusto chega para dialogar com o narrador. O surgimento de Augusto (em sonho) se dá em um momento em que o narrador sente-se perturbado pelos próprios pensamentos. Augusto alcança os fósforos para acender ao cigarro e pergunta se não está apaixonado por Esther. O susto o faz acordar e sai pela rua atraído pela lua provinciana.

Os títulos dos sub-itens do romance têm ligação direta com a vida e obra de Augusto dos Anjos. “Os tristes vidros violeta” lembram o casarão do Engenho. Neste

momento da obra o narrador volta para o hotel observando atentamente o movimento da cidade, ao redor da praça central. Os tristes vidros violeta lançavam o ar introspectivo sob a figura de Augusto, segundo o narrador. A imagem de Camila assenhora-se sob o pensamento repleto de remorsos. A mancha de sangue na bacia o atormenta.

“O rosto da morte” traz o dia seguinte, uma sexta-feira 13 com referência a Baudelaire; o narrador se apresenta como dualista: “Tenho de suportar a maldição de ser ao mesmo tempo materialista e supersticioso; blasfemo e contrito; dividido entre a fé e as dúvidas”. (MIRANDA, 1995, p. 217)

O encontro com Esther provoca na esposa de Augusto sentimentos nostálgicos. Faz com que pense no desejo de Augusto de que volte para a Paraíba a fim de criar os filhos perto de seus familiares. Todos os cuidados que teve com Augusto são parafraseados da carta de Esther Fialho para Dona Córdula (Mocinha), escrita no dia 27 de novembro de 1914, treze dias depois do falecimento. Entre aspas, reproduzindo as palavras de Augusto, reportava a Dona Mocinha:

“Mande as minhas lágrimas para a minha mãe; mande lembranças para os meus amigos do Rio; trate bem as criancinhas Glória e Guilherme; dê lembranças às meninas do grupo”; Pediu-me finalmente que não ficasse aqui, senão a Glória e o Guilherme morriam de pneumonia como ele e disse-me que fosse para o norte! Recomendou-me que guardasse com cuidado todos os seus versos e os mandasse para serem editados no Rio. (ANJOS: 1996, p. 804)

As outras poesias seriam anexadas ao *Eu*, no que ainda hoje é sucesso de vendas em todo o Brasil; *Eu e Outras Poesias* foi organizado e prefaciado pelo seu amigo Órris Soares. A descrição que Soares faz do amigo nos lembra a descrição do autômato, feita por Benjamin nas teses da história:

Os cabelos pretos e lisos apertavam-lhe o sombrio da epiderme trigueira. A clavícula, arqueada. Na omoplata, o corpo estreito quebrava-se numa curva para diante. Os braços pendentes, movimentados pela dança dos dedos, pareciam duas rabecas tocando a alegoria dos seus versos. O andar tergiversante, nada apumado, parecia reproduzir o esvoaçar das imagens que lhe agitavam o cérebro. (SOARES, In ANJOS, 1996, p. 60)

A impressão que se desprende desta imagem é a de alguém que manipula a linguagem de maneira cerebral, e mecanicamente transforma sentimentos em gestos repetitivos; cientificamente calculados. Soares chama a atenção para a redenção advinda pela dor, trunfo da poesia de Augusto, leitor de Schopenhauer e de Nietzsche: “e de todos os seus partos o maior foi o da consciência do homem” (SOARES, In ANJOS, 1996, p. 61). O morcego tísico, autobiograficamente, pensava assim. “Faltou-lhe atingir o marco da existência em que a criatura se apodera dos esplendores e riquezas de todas as suas aptidões mentais” (SOARES, In ANJOS, 1996, p. 61) – a plenitude da existência. A crítica de Órris Soares é a base do enredo de *A Última Quimera*, uma vez que dele saem fios narrativos que desenvolvem a trama. “É aos quarenta anos o apogeu da humana inteligência”, afirma Soares; o narrador inquire Bilac sobre a idade da plenitude e o mesmo afirma ser aos cinqüenta e cinco. O paraibano morre aos trinta, antes da plenitude. A imagem de Augusto como um “tipo excêntrico de pássaro molhado, todo encolhido nas asas com medo da chuva” (SOARES, In ANJOS, 1996, p. 61) é deslocada para a ave encontrada no Passeio Público, agonizante, no início do romance, utilizada para falar da perda do filho. A visita a Esther encerra-se e ela volta a varrer a casa em atitude de normalidade após a visita do narrador.

“Um urubu pousou na minha sorte”, subtítulo da terceira parte compõe um verso do soneto “Budismo Moderno”. Órris Soares ainda nos fala que Augusto construía seus versos mentalmente e quase sempre começava pelos tercetos. Os “Versos Íntimos”, por exemplo, têm no primeiro terceto o mote de toda a relação do narrador com seu amor secreto por Esther: “Toma um fósforo. Acende teu cigarro!”; esta imagem atormenta o narrador, tanto que sonha com Augusto lhe oferecendo o fósforo e o cigarro. O Budismo moderno traz como primeiro verso do primeiro terceto a própria ideia da

morte: “Dissolva-se, portanto, minha vida”; todo o texto de Órris Soares ampara discussões acerca do literário, questiona nomenclaturas e parodismos, tangencia aspectos da crítica e impõe-se como valor historiográfico.

Com *A Última Quimera* sendo publicado setenta e cinco anos após o texto de Soares na segunda edição do *Eu* (1920), comemoram-se as bodas de diamante do revisionismo poético de Augusto. Ana Miranda traz a público outra história de Augusto dos Anjos, agora personagem ficcionalizado e alegorizado a partir de um conjunto de fontes, vozes que ecoam na releitura permitida pelo tempo. O estudo de Soares pavimenta o discurso narrativo nas três primeiras partes do romance: o Rio de Janeiro de 12 de novembro de 1914, com suas memórias; a viagem a Leopoldina, de trem, feita pelo narrador, que é uma viagem no tempo, com suas reminiscências, e Leopoldina que completa esse mosaico nostálgico das lembranças do narrador. Quando este volta à casa de Esther a encontra com visitas. É um professor do grupo que usa polainas – referência utilizada anteriormente no romance para compor o figurino extravagante de alguns poetas parnasianos que incorporaram o figurino parisiense. Este o interroga acerca da poesia de Augusto e reproduz também a fala de Órris Soares: “A filosofia é o espírito da ciência” (MIRANDA, 1995, p. 234), o que também é feito pelo narrador.

A Última Quimera trouxe à baila a reconstrução da vida literária à época da morte de Augusto dos Anjos buscando nos posicionar frente aos contrastes existentes entre a nata da intelectualidade de então. No epílogo, que também traz um subtítulo – “A Roda da Vida” – verificamos o caráter cíclico da história, da vida, cenário da reconstrução do cânone. Ao voltar de Leopoldina o narrador circula por entre o Rio de Janeiro sendo transformado, em sua região central; passa em frente ao velho sobrado da Praça Mauá,

local que frequenta por muitos dias para observar o desmanche. A cada elemento retirado do prédio, elementos alegóricos, uma nova reflexão sobre o lugar de Augusto na literatura brasileira:

Primeiro tiram os lustres, os vidros da clarabóia, das janelas e das portas; depois as próprias janelas e portas, e tudo o que é de madeira, como algumas estruturas, o piso de grossas tábuas. Em seguida arrancam os mármore dos peitoris, dos marcos, das pias. Os ferros batidos em volutas, das sacadas, assim como os ferros dos basculantes, da clarabóia, são levados para serem derretidos nas forjas de uma fundição qualquer. (MIRANDA, 1995, p. 281)

A reflexão do narrador de que a demolição do sobrado é o próprio túmulo de Augusto dialoga com a crítica feita por muito tempo ao governo da Paraíba por não eternizar o poeta de maneira digna como ele teria honrado o nome de sua terra natal, na capital federal. A fusão da narração com a fábula se dá em 1928, ano da publicação da terceira edição do *Eu e Outras Poesias*, que notabilizou de vez o nome de Augusto dos Anjos. E desde então, sua poesia tem ultrapassado

o seu tempo; e, por isto, se tornou incompreendido; mas o presente já lhe começa a fazer justiça e o futuro há de reivindicar-lhe os direitos de imortalidade e de glória, mostrando que ele foi, por certo, um dos mais nobres precursores daquela evolução de arte, augurada por Ferri, “como inevitável, porque corresponde às necessidades da alma coletiva, desejosa de uma regeneração estética, pairando acima das banalidades eróticas ou das bizarras vãs da maior parte das obras contemporâneas!”. (MACHADO, In ANJOS, 1996, p. 111)

Estamos diante da questão canônica em duas frentes, a saber: a primeira, pela auto-refletividade proposta nos romances de Ana Miranda que faz de *Desmundo* elemento intertextual com a literatura do Quinhentismo, *Boca do Inferno*, que ao equalizar elementos cultistas e conceptistas rediscute as temáticas barrocas, *O Retrato do Rei*, ambientado nas Minas Gerais do período aurífero, contemporâneo do Arcadismo, *Dias e Dias*, de onde emergem discussões acerca do nacionalismo romântico, *A Última Quimera*, que busca o contraste entre Parnasianismo e

Simbolismo, em período denominado de Pré-Moderno, rótulo que problematiza ainda mais a classificação da literatura do período, além da novela *Clarice*, em cenário do modernismo brasileiro. Uma segunda frente gira em torno da própria contemporaneidade, uma vez que o discurso feminino também é parte integrante de um revisionismo historiográfico, uma vez que a literatura de ficção escrita por mulheres “pode integrar a organização de escrita da história da literatura, na medida em que se imbricam as seguintes coordenadas: sucessão temporal, recorte espacial, desdobramento temático e visão do mundo” (ZINANI, 2010, p. 68).

Em *A Última Quimera*, romance de forte caráter espacial, ocorrem os demais elementos citados por Zinani, uma vez que o texto narrativo implica em sucessão temporal; o desdobramento temático opõe Bilac a Augusto dos Anjos de onde se observa outra visão de mundo que caracteriza a reescritura de um passado no presente. Revisitar o passado para ressignificá-lo no presente é, pois, tarefa de quem se preocupa com a recepção e atualização dos discursos. A passante que se apresenta ao narrador dizendo conhecer sua obra e pedindo para que a ouça declamar um poema consegue que ele a ouça, mas ele está com pressa; ouve, sem comentários e segue com os remédios que leva para Camila. É madrugada. Tem que voltar para casa, pois ela o espera. O romance ensaio termina passando ao leitor uma verdade possível. Ana Miranda reescreve mais uma página de nossa historiografia literária e com ela aprendemos que “a historiografia não é linear ou progressiva, uma vez que os críticos são movidos por intenções e critérios pessoais, os quais lhes permitem avançar ou retroceder no tempo, excluir, confirmar ou recuperar autores e obras” (SANTOS, 2009, p. 170).

3.3. A Última Quimera: tradição e ruptura

O romance trata de várias questões como nos referimos anteriormente, mas sua estrutura nos é dada para que pensemos a composição como fruto de antagonismos literários, situação social, dificuldades de sobrevivência dentro de um quadro de mudanças organizacionais bastante fortes na sociedade brasileira. Mas o que vem a ser o romance, para a sociedade da época, e para a de hoje? O advento republicano muda o comportamento das pessoas, bem como a relação com o aparelho de Estado, o que afeta sobremaneira o sistema literário vigente, elitizando a cultura que migra para os salões da alta sociedade, deixando de ser popular. Esses hábitos e costumes são reproduzidos pela narrativa, como assinala Cortazar:

O romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a. Abarca-a inteiramente por fora (como já o fazia a narrativa clássica) e procura penetrar na transparência enganosa que lhe concede pouco a pouco uma entrada e uma topografia. (CORTÁZAR, 2006, p. 67)

O cânone literário vai se formando conforme se dá essa entrada e essa topografia no romance de Ana Miranda; um pequeno grupo recebe com achaques as publicações que não atendem aos interesses dessa transformação. O contraste acentua-se. Olavo Bilac representa as transformações sopradas pela influência parisiense. Augusto dos Anjos, por sua vez, representa a decadente sociedade canavieira do nordeste brasileiro. A morte de Augusto é o mote inicial para se falar dessas transformações. O leitor fica sabendo do acontecido logo na primeira linha do livro:

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 encerados de pontas para cima e pincenê de ouro se

equilibrando nas abas do nariz. Embora esteja perto dos cinquenta anos, o poeta do amor carnal ainda tem aquele olhar que tanto agrada às burguesas e às prostitutas ou, para citar ele mesmo, às lavadeiras e às condessas. (MIRANDA, 1995, p. 11)

A descrição acima nos apresenta Olavo Bilac como representante de uma elite cultural e econômica, refletida no pincenê de ouro e o uso do fraque, elementos denotativos de boa condição social. Entretanto, a notícia é de que a sua poesia agrada a todos, o que lhe assegura o pódio do cânone. Como contraste, a morte de um e a figura do outro se desdobrarão ao longo da narrativa. Mas esse modelo não seria ainda o do século XIX, mesmo sem o herói trágico dos romances históricos, os burlescos dos romances picarescos, ou os elegantes da Corte imperial? Para Julio Cortázar há especificidades ao se deparar com essa questão:

Creio poder afirmar que, à margem de suas imensas diferenças locais e pessoais, o romance do século XIX é uma resposta multifacetada à pergunta de *como* é o homem, uma gigantesca teoria do caráter e sua projeção na sociedade. O romance antigo ensina-nos que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; o romance de hoje perguntar-se-á seu *porquê* e seu *para quê*. (CORTÁZAR, 2006, p. 66)

Trazendo para os dias de hoje as personagens de Augusto e Bilac, refaz-se o caminho de formatação do cânone, tendo ao fundo a sociedade estilizada que acolhe a Bilac e degreda Augusto. O grau de identificação do leitor com este ou aquela personagem gera desdobramentos interessantes, senão vejamos:

Observe-se que já não há personagens no romance moderno; há somente cúmplices. Nossos cúmplices, que são também testemunhas e sobem a um estrado para declarar coisas que – quase sempre – nos condenam; de quando em quando há algum que dá testemunho a favor, e nos ajuda a compreender com mais clareza a natureza exata da situação humana de nosso tempo. (CORTÁZAR, 2006, p. 68)

A cumplicidade ou identificação do leitor com o personagem caracteriza o envolvimento com a escrita, por parte do leitor. A figura de Augusto dos Anjos vai

surgindo de maneira simpática e dolorosa para o leitor, ao passo que a elegância do parnasiano surgia como motivo de comentários nas rodas literárias, nos cafés e livrarias, ou mesmo estampada em alguma crônica em periódicos cariocas pelo fato de que

Poucos homens, no Rio de Janeiro, informa Humberto de Campos, mostravam no vestuário a elegância de Bilac. Os seus ternos eram de cores discretas e a gravata, “escolhida entre os padrões menos vivos, nunca patenteou, sob o colarinho baixo, o trabalho que o laço exigira”. (JORGE, s/d, 321).

Por longo período, Bilac representou o homem de letras identificado com os valores de seu tempo, pelo alto valor de suas crônicas, pela influência parisiense que à época do surgimento dos *boulevards* era tão representativa das mudanças na região central do Rio de Janeiro:

Olavo Bilac espalhou a graça de sua poesia galhofeira na imprensa do Rio e de São Paulo, sob o disfarce de um sem-número de pseudônimos. Certo, o talento do poeta identificava o poeta. Daí saber-se logo que, por trás de nomes como Oswald, Flamíneo, Pe. Ho, Fantásio, Puck, Belial, Asmodeu, Astarot, Otávio Bivar, Lilith, Febe-Apolo, O Diabo Coxo, Olavo Oliveira, estava o mestre da Via Láctea, arrancando jovialmente a máscara da vida humana. (MONTELO, s/d, p. 223-4)

Da citação de Josué Montelo verificamos que o lado sarcástico do “Príncipe dos Poetas” era bem exercitado, faceta pouco difundida pelos manuais de literatura para o ensino médio e, mesmo, para muito da crítica especializada que ainda ignora certos aspectos temáticos e ou linguísticos de sua produção, camuflados pela expressão:

A mordacidade de Olavo Bilac, multifacetada em tantas modalidades de expressão satírica, tinha, ainda, uma nova feição: a que se diluía em tom lírico, a meio caminho entre a inspiração irônica e a inspiração sentimental. (MONTELO, s/d, p. 227)

Augusto dos Anjos, por sua vez, fora apontado como um poeta que não cantou o amor, que dedicou sua verve poética para a difusão de pensamentos hackelianos e

também de Spencer, ícones do evolucionismo. Ademar Vidal sai em defesa do amigo e ex-professor lembrando o primeiro grande amor de Augusto e que foi alvo de muitos sonetos, publicados somente após a terceira edição do *Eu*, em 1928. “Súplica num túmulo”, “Saudade” e “Mágoas”, referem-se a esse grande amor. A respeito do primeiro,

É dedicado a Amélia, disfarçada em Maria, que apenas morrera aparentemente. Com o drama íntimo que vivera, mordido pelo remorso por não haver enfrentado os acontecimentos, magoado, admitiu o “seu caso” como morto materialmente, mas muito vivo ficou no cemitério invisível que todos nós carregamos no coração.

Com o nome de Maria, pura invenção, nada ocorreu na vida do poeta e sim com Amélia que, por sinal, teve de casar-se à força com um rapaz residente no próprio Engenho Pau d’Arco. (VIDAL, 1967, p. 40)

Em “Saudade”, poema de 1900, Vidal nos lembra que a ferida ainda estava aberta (o primeiro poema é de 1899), enquanto que o “Mágoas”, de 1901 deriva-se da proibição familiar de levar adiante aquela relação, o que mostra o quão obediente se fazia Augusto, como seus irmãos, da vontade dos pais, como era costume entre os rapazes de boa família da Paraíba na época. Arestas aparadas, contrastes superpostos, o grau de cumplicidade sugerido por Cortázar depende do grau de envolvimento do leitor com a narrativa:

No romance do século XIX, os heróis e seus leitores participavam de uma cultura, mas não compartilhavam seus destinos de maneira entranhada; romances eram lidos como fuga ou forma de ilusão, jamais como forma de encontro ou de antecipação: eram escritos com nostalgia da Arcádia, como pintura social crítica ou utopia com fins didáticos; agora são escritos ou lidos para confrontar-se hoje e aqui; com todo o vago, nebuloso e contraditório que possa caber nestes termos. (CORTÁZAR, 2006, p. 82)

Ao fazer de suas personagens vetores de novas visões sobre coisas passadas, Ana Miranda toca em elementos cristalizados que se movimentam em terreno arenoso.

Lembra-nos Otávio Paz que “Tradição não é continuidade e sim ruptura e daí que não seja inexato chamar à tradição moderna: tradição da ruptura”. (PAZ, 2006, p. 134)

Olavo Bilac no leito de morte queima alguns textos, imagem esta recuperada por Ana Miranda que a desloca para o narrador. Fecha-se o ciclo e a poesia do narrador inominado torna-se canônica, seguida pela poeta que o aborda em uma rua do centro do Rio de Janeiro. Ele não tem tempo a perder com ela, está com pressa para levar os remédios de Camila. O caráter cíclico traz à tona a transitoriedade do próprio cânone que, visto alegoricamente inclui e exclui nomes de autores e obras, de acordo com as convenções de determinada época e das relações de poder entre as estruturas.

A construção alegórica da personagem de Augusto dos Anjos se dá personificando-se em um demônio que escreve em uma ambientação sombria, entre os vermes e esqueletos, como descritos acima. O processo metalingüístico utilizado por Ana Miranda constrói essa alegoria repaginando a figura do poeta na historiografia literária brasileira. O jantar minguido da casa de Augusto incomodou ao narrador; contrasta com a vida farta do Engenho, como vemos pelas cartas, ou pelas observações de terceiros. Dão conta de que

As frutas não variavam. Banana e laranja, cujas talhadas se misturavam na farinha, abacaxi e manga, ou abacate, mas todas elas sujeitas ao tempo apropriado. Umas no fim, outras no meio do ano, que o caju, por exemplo, só chega mesmo depois de setembro, com o estio. Café colhido na própria fazenda e vivendo à sombra para ser melhor no apuro da qualidade. Não se bebia álcool farto, nem se fumava. Não havia aguardente na mesa da família Carvalho dos Anjos. Na ceia, como no primeiro almoço, serviam beiju seco e tapioca molhada, cuscuz com angu de caroço, broas de milho seco, às vezes canjica de milho verde e pamonha, raramente faltando macaxeira e inhame, batata-doce, cozida ou assada. Havia abundância para todos os gostos e paladares. (VIDAL, 1967, p. 71)

O contraste é nítido em *A Última Quimera*:

Quando tia Alice retornou à sala, para avisar que o jantar seria servido na copa, notei um certo embaraço tanto nela como em Augusto. Nenhum deles me convidou a participar da refeição, o que era um contra-senso em se tratando de gente do Nordeste, acostumada a compartilhar suas refeições com os visitantes. (MIRANDA, 1995, p. 30)

Reatualiza-se, aí a leitura da decadência aristocrática em tempos republicanos. A família de Augusto dos Anjos é de origem rural, canavieira, que experimentou seus áureos tempos durante o Império brasileiro. É esse o lugar social de Augusto dos Anjos: descentrado (vindo da Paraíba), com vasto conhecimento humanístico e sólida formação jurídica (embora oriundo da velha aristocracia decadente do Nordeste) em uma cidade crescentemente urbana. Augusto dos Anjos publicava poemas em vários jornais da Paraíba e do Rio de Janeiro, mas a ideia de fazer um livro ocupou-o por muito tempo, e só foi possível com a ajuda financeira do irmão Odilon. Depois da apresentação do cenário da morte de Augusto, de reminiscências para a construção de sua imagem, o narrador envereda por outro caminho ao revelar o verdadeiro intuito daquela visita ao sobrado do cais Mauá, no Rio de Janeiro. O assunto que o leva pela primeira vez à casa de Augusto “custou a aparecer. Eu queria saber quando Augusto iria publicar seu livro. Tinha prometido a mim mesmo que se algum dia Augusto publicasse seus poemas eu queimaria os meus”. (MIRANDA, 1995, p. 31)

Pensando com Adorno que “ensaio é a crítica da ideologia” (ADORNO, 2003, p. 38), acreditamos que Ana Miranda produz em *A Última Quimera* uma obra inquietante, do ponto de vista da crítica ao estabelecido; mexe em conceitos cristalizados e propõe outro olhar sobre a formação do cânone literário. Desvendando alguns de seus tentáculos, o romance-ensaio vem para equiparar a poesia de Augusto dos Anjos à de Bilac, diferentes entre si, mas bem executadas naquilo que se propõem.

A historiografia literária precisa ser revista, de tempos em tempos para que se aparem as arestas e se questionem os mal-entendidos.

À GUISA DE CONCLUSÃO

A *Última Quimera* atraiu-nos pela íntima colagem com a poesia de Augusto dos Anjos e o fascínio que gera seu vocabulário, a maneira como utiliza a poesia para dar corpo e forma aos estados emocionais como também para a materialidade que emana de suas construções poéticas que parecem materializar-se em signos. Não há pieguismos românticos, nem formalismos inúteis desprovidos de conteúdo; o romance mimetiza a linguagem de Augusto dos Anjos e de Olavo Bilac para transcendê-las, assim dialogando com a Historiografia da Literatura Brasileira. Com isso busca colocar a figura e a poesia de Augusto dos Anjos no mesmo patamar da figura e da poesia de Olavo Bilac, trazendo essa reflexão dos anos de 1910, 1920 para os do final do século XX.

Augusto dos Anjos entrou para a história da literatura brasileira como um dos grandes incompreendidos em seu tempo, como mostra a farta documentação existente nas bibliotecas, centros culturais, bem como nos programas de pós-graduação em letras existentes em todo o país. E foi esse material que serviu de base para a pesquisa histórica empreendida pela autora para construir seu romance. Ana Miranda captou que o seu léxico perturbador, escatológico e cientificista maculou a santificada imagem da sociedade brasileira, o que lhe custou a incompreensão e o desprezo da elite literária. Mas o tempo não tardou a reconhecer-lhe o talento e o *Eu*, já em sua terceira edição, de 1928 acabou traduzindo-se na esfinge que buscou decifrar a sociedade de seu tempo, embora tenha sido devorado por ela. Já Ana Miranda, por sua vez, busca fazer dessa

esfinge e da quebra do verniz social da alta sociedade brasileira da época um retrato do complexo de subdesenvolvimento a que Antonio Candido se refere em *Literatura e Sociedade*. Buscamos nesta tese demonstrar como através de uma hibridização de romance e ensaio Ana Miranda conduz a figura de Augusto dos Anjos ao conjunto de grandes poetas da literatura brasileira. *A Última Quimera* traz para o leitor a compreensão dinâmica da formação do cânone literário e de suas implicações.

Através do uso das alegorias a escritora consegue exemplificar os contrastes entre as estéticas Parnasiana e Simbolista, localizá-las no tempo e no espaço, bem como relacioná-las com o poder institucionalizado. As festas na casa de Rui Barbosa, os salões suntuosos da elite republicana, a Revolta de chibata e outros elementos extraídos do contexto histórico do Brasil da *belle époque* são romancizados com fluidez numa teia que busca envolver o leitor em um tempo que não existe mais, e que parece tão próximo pelo grau de intimidade com que partilha da leitura proposta pelo romance. Unindo elementos da tradição literária e promovendo a ruptura com a inovação de procedimentos como a alegoria, a metalinguagem, a metacrítica, Ana Miranda colore nossa literatura com mais uma obra de grande talento. Sua fortuna crítica ainda se encontra em fase inicial de construção, pois faz apenas vinte e três anos que publicou seu primeiro romance, embora já seja traduzida em vários idiomas e disponibilizada em muitos países. Com os romances que tematizam poetas e escritores do Brasil a autora tem contribuído para um revisionismo importante de autores e obras.

No ano em que o *Eu* completa cem anos de publicação esperamos que nosso trabalho possa também contribuir, de alguma forma, para abrir espaço para a ampliação do público leitor não só de Ana Miranda, mas também da poesia de Augusto dos Anjos

e possamos garantir que a formação de leitores em nosso país tenha continuidade e se democratize, cada vez mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ——. *Notas de Literatura I*. Org. de R. Tiedemann. Trad. e apres. de J. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 15-45.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1969.

ALBUQUERQUE, I. S.; MARETI, M. L. L. *A Última Quimera* (1995), de Ana Miranda: a figura do poeta Augusto dos Anjos no seu processo de identidade. In: *II Colóquio da Pós-Graduação em Letras – Anais*. Assis: FCL/UNESP, 2010. Disponível em: <<http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/inajarasilva.pdf>> Acesso em: 10 set 2011.

ALENCAR, J. M. de. Capítulo VII. In: ——. *Ao Correr da Pena*. São Paulo: EDIGRAF, s/d.

ANJOS, A. dos. *Eu e outras poesias*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

———. *Obra Completa*. Org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

ARAÚJO, J. L. M. A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 13-33, ago 2006. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/download/revista/Revista_Brasileira_de_Literatura_Comparada_-_09.pdf> Acesso em: 10 out 2011.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética*; a teoria do romance. Trad. de A. F. Bernadini. 2ª ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

BARRETO, P. *O Momento Literário*. Curitiba: Criar Edições, 2006.

BARRETO, A. H. L. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Ática, 1985.

BAUMAN, Z. *O Mal-Estar na Pós-Modernidade*. Trad. de M. Gama e C. M. Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BONNICI, T. *O Pós-colonialismo e a Literatura*; estratégias de leitura. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2000.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor de Dom Quixote. In: ——. *Ficções*. Trad. de C. Nejar. 4ª ed. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1986.

———. La Quimera. In: MIRANDA, A. *A Última Quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 5-6.

BOSI, A. *A Literatura Brasileira*; vol. V: O Pré-Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1966.

BOTOSO, A. O entrelaçamento de História e ficção em *A Última Quimera*, de Ana Miranda. *Miscelânea*, Assis, vol. 7, p. 28-45, jan./jun.2010. Disponível em: <<http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/altamir.pdf>> Acesso em: 10 out 2011.

BROCA, B. *A Vida Literária no Brasil 1900*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CANDIDO, A. O Direito à Literatura. In: ——. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

———. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.

——— *et al.* *A Personagem de Ficção*. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

COMMELIN, P. *Mitologia Greco-Romana*. Salvador: Aguiar e Souza, 1957.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*; vol. 6: Relações e perspectivas. Conclusão. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

DORNELLES, M. C. N. A recepção do Eu pela Última Quimera. *V Semana de Letras – Anais*. Porto Alegre: PUCRS, set 2005. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanaletas/Artigos%20e%20Notas_PDF/Maria%20Concei%E7%E3o%20Nunes%20Dornelles.pdf> Acesso em: 10 out 2011.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2 ed. São Paulo: Ed. Nacional, Secretaria de Cultura Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo, 1976.

FONTES, H. Crônica Literária. In: ANJOS, A. dos. *Obra completa*. Org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

FRANZ, P. R. A viagem de Oribela em *Desmundo*. *Nau Literária*, Porto Alegre, vol. 4, n. 1, p. 1-12, jan/jun 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/5836/3440> Acesso em: 10 out 2011.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOMES, C. E. Discurso poético e discurso histórico: uma relação intertextual. *Linguagem em (Dis)curso*, Florianópolis, vol. 1, n. 1, s.p., jul/dez 2001. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0101/02.htm>> Acesso em: 1º out 2011.

GULLAR, F. Augusto dos Anjos ou Vida e Morte nordestina. In: ——. *Toda a poesia de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HANSEN, J. A. *Alegoria*; construção e interpretação da metáfora. São Paulo/Campinas: Hedra/Ed. Unicamp, 2006.

- HARMUCH, R. A. *A Última Quimera: entre a ficção e a história*. 122f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997.
- HASSOUN, J. *A Crueldade Melancólica*. Trad. de R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- HOUAISS, A. *Seis poetas e um problema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- IVO, L. A escalada de Augusto dos Anjos. In: ——. *Teoria e Celebração*; ensaios. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- JORGE, F. *Vida e Poesia de Olavo Bilac*. São Paulo: Exposição do Livro, s/d.
- KERN, D. A vida como mosaico: a construção de Augusto dos Anjos em *A Última Quimera*. *Signótica*, Goiânia, vol. 20, n. 1, p. 15-25, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/5108/4233>> Acesso em: 10 out 2011.
- KOTHE, F. R. *O cânone imperial*. Brasília: Ed. UnB, 2000.
- LAGES, S. K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Ed. USP, 2007.
- LIMA, E. R. G. *A construção da personagem romântica em Dias e Dias, de Ana Miranda*. 37f. Monografia (Conclusão de Curso) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/graduacao/article/viewFile/4140/3136>> Acesso em 10 out 2011.
- LINS, A. Augusto dos Anjos poeta moderno. In: ANJOS, A. dos. *Obra completa*. Org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*; uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. de W. N. C. Brant. Trad. das teses de J.-M. Gagnebin e M. L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACHADO, R. Augusto dos Anjos. In: ANJOS, A. dos. *Obra Completa*. Org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- MAGALHÃES JR., R. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MELLO, C. M. M. de. Aporias do romance moderno; um estudo do ethos romântico em *Scènes de la vie de Bohème* (1851), de Henry Murger. *Cadernos Neolatinos*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 5, s.p., abr 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/litfrc/celina_mello.pdf> Acesso em: 20 set 2011.
- MIRANDA, A. *A Última Quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- . *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- . *Celebrações do Outro*. Rio de Janeiro/Brasília: Ed. Antares/INL, 1983.
- . Scott, Lukács e o romance histórico. *Caros Amigos*, ano 2, n. 18, set 1998.
- MOISÉS, M. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- . *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTELLO, J. *Pequeno anedotário da Academia Brasileira de Letras*. São Paulo: Martins, s/d.
- MORAIS, E. de. *Ficção e História no romance Boca do Inferno*. 104f. Dissertação (Mestrado – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003).
- . *Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda*. 255f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.
- NUNES, B. O tempo na Literatura. In: PINHEIRO, V. S. (org.). *Ensaio Filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- OITICICA, José. Augusto dos Anjos. In: *Augusto dos Anjos*. Obra completa. Org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1996.
- PELEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Filología Románica*, Madrid, vol. 19, p. 355-370, 2002. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0202110355A/10845>> Acesso em: 20 set 2011.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PINTO, M. A. *Rememoração e Renenbrança: a revisão de perspectivas históricas em Beloved (1987), de Toni Morrison, e Desmundo (1996), de Ana Miranda*. 112f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010.
- ROUANET, S. P. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTIAGO, S. O Entre-lugar do Discurso Latino-americano. In: ——. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTOS, C. C. *A Imagem, o rosto, a assinatura: escritores como personagens de Ana Miranda*. 157f. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- SCLIAR, M. *Saturno nos Trópicos; a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEVCENKO, N. *A Literatura como Missão; tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, F. H. M. Desmundo, *de Ana Miranda: a Reconstrução ficcional da história do Brasil colonial*. 93f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

SOARES, O. Elogio de Augusto dos Anjos. In: ANJOS, A. dos. *Obra completa*. Org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SILVA, A. M. G. S. Fontes historiográficas: os rastros se perpetuam na história. *Letrônica*, Porto Alegre, vol. 2, n. 2, p. 162-172, dez 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/5580/4617>> Acesso em: 10 out 2011.

SOUZA, R. A. *Introdução à Historiografia da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.

SUSSEKIND, F. *Cinematógrafo de Letras; Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TORRES, A. O poeta da morte. In: ANJOS, A. dos. *Obra completa*. Org. de A. Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

WHEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

VIDAL, A. *O Outro EU de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ZINANI, C. J. A. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: Educs, 2010.