

BRUNA MARCELO FREITAS

O FENÔMENO LITERÁRIO *LUZ E SOMBRAS* DE FELICIANO GALDINO DE BARROS

TANGARÁ DA SERRA

2011

BRUNA MARCELO FREITAS

O FENÔMENO LITERÁRIO *LUZ E SOMBRAS* DE FELICIANO GALDINO DE BARROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Dante Gatto.

TANGARÁ DA SERRA

2011

BRUNA MARCELO FREITAS

O FENÔMENO LITERÁRIO *LUZ E SOMBRAS* DE FELICIANO GALDINO DE BARROS

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Dante Gatto (Orientador)

---

Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

---

Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki

TANGARÁ DA SERRA, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_.

### Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

F866o Freitas, Bruna Marcelo.

O Fenômeno Literário *Luz e Sobra* de Feliciano Galdino de Barros. –  
Tangará da Serra - MT / Bruna Marcelo Freitas. – 2011.

70 f.

Orientador (a): Prof.(a). Dr.(a). Dante Gatto.

Universidade do Estado de Mato Grosso. Pró Reitoria de Pesquisa e Pós  
Graduação. Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, 2011.

Bibliotecária: Suzette Matos Bólito – CRB1/1945.

Ao meu admirável Orientador, Dante Gatto, que assinalou o caminho mesmo quando a estrada parecia oscilar e os ventos indicavam tempestade.

## Agradecimentos

A Deus, que me dotou de lucidez para discernir a minha prática como pesquisadora de minha própria ideologia religiosa, e derramou grandes bênçãos em minha vida;

A minha mãe, Vanda Marcelo Freitas, e ao meu pai, Genis Ponciano Freitas, que são minhas próprias bases, as minhas raras pérolas;

A Dante Gatto, meu magnífico e brilhante orientador, que sempre foi minha maior referência como pesquisador e professor;

Aos meus irmãos, Ronan Marcelo Freitas e Genis Ponciano Freitas Junior, que muito me incentivaram;

Aos colegas e professores do mestrado que prestaram infinitas contribuições;

Aos meus queridos alunos e aos colegas de trabalho que torceram por mim e foram por demais compreensivos quando não pude me fazer presente.



*A vida é uma anarquia do claro-escuro [...].*

Georg Lukács

## RESUMO

Apresenta-se, nesta dissertação, uma abordagem analítica da obra *Luz e Sombras* (1917) de Feliciano Galdino de Barros, com a intenção de verificar como são organizadas as ideologias na estrutura da narrativa com vistas a chegar a determinados efeitos. Assim, a partir de reflexões voltadas à obra de arte e à literatura, especialmente à forma romance, procura-se analisar como Barros constrói o seu projeto artístico e quais são as implicações de seu empreendimento. Este estudo encontra subsídios nas teorias de Georg Lukács e de Mikhail Bakhtin para pensar a epopeia e o romance; nas concepções aristotélicas, sobretudo, para abordar a questão da *mimesis* e *verossimilhança* dentro do universo ficcional; na teoria de Forster, principalmente, para compreender o mecanismo de criação das personagens e a posição que ocupa o narrador; nas abordagens de Gaston Bachelard e Osman Lins para analisar o espaço enquanto fator de homogeneização do mundo; nas fundamentações sobre romance político de Irving Howe para destacar as “intenções ideológicas” de Barros, e a ideia de discurso no romance de Mikhail Bakhtin com intuito de apontar o *arranjo* que está nas bases de *Luz e Sombras*. O que permitiu considerar a obra não como literatura, mas como *fenômeno literário*.

**Palavras-chave:** Romance; Literatura; Espaço literário; Fenômeno literário.

## ABSTRACT

It is presented in this paper, an analytical approach of the work *Luz e Sombras* (1917) of Feliciano Galdino de Barros, with the intention of checking how ideologies are organized in the narrative's structure in order to reach certain effects. Thus, from the reflections and the work of art and literature, especially the novel form, seeks to analyze how Barros builds his art project and what are the implications of their undertaking. This study finds benefits in the theories of Georg Lukacs and Mikhail Bakhtin to think the epic and the novel, in the Aristotelian conceptions, especially to address the issue of *mimesis* and *verossimilhança* within the fictional universe; in the theory of Forster, mainly to understand the mechanism for the creation of characters and the position who the narrator occupies; the approaches of Gaston Bachelard and Osman Lins to analyze the space as a factor of homogenization of the world; in the basis of political novel by Irving Howe to highlight the "ideological intentions" of Barros, and the idea of discourse on the novel by Mikhail Bakhtin in order to point out the *arrangement* that is on the basis of *Luz e Sombras*. What allowed to consider the work not as literature, but as a *literary phenomenon*.

**Keywords:** Romance; Literature; Literary space; Literary phenomenon.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1. EPOPEIA E ROMANCE .....	14
2. SOBRE A ESTÉTICA DO UNIVERSO FICCIONAL .....	23
3. A ESTRUTURA DO ENREDO, A DINÂMICA DA CRIAÇÃO DAS PERSONAGENS E A POSIÇÃO DO NARRADOR.....	27
4. O ESPAÇO ENQUANTO HOMOGENEIZAÇÃO DO MUNDO: FUNÇÃO E AMBIENTAÇÃO .....	37
4.1. Funções do espaço e ambientação.....	37
4.2. O espaço enquanto homogeneização do mundo.....	48

5. O LUGAR HISTÓRICO, ESTÉTICO E AXIOLÓGICO DE <i>LUZ E SOMBRAS</i> .....	52
5.1. O contexto do modernismo em Mato Grosso.....	52
5.2. Romance e política.....	56
5.3. O discurso no romance.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
REFERÊNCIAS.....	68

## INTRODUÇÃO

*Luz e Sombras*, de Feliciano Galdino de Barros (1886 - 1938), foi publicado em 1917. Antes deste período não há registro de nenhum romance em Mato Grosso. Esquecida no tempo, a obra só foi reeditada em 2008 integrando a *Coleção Obras Raras*, publicada pela Academia Mato-Grossense de Letras, juntamente com a Universidade do Estado de Mato Grosso. Esse empreendimento foi resultado do projeto *Difusão da Literatura Mato-grossense*, coordenado por Walnice Aparecida de Matos Vilalva e executado pelos pesquisadores Dante Gatto, Marli Giachini, Paulo Sérgio Santiago e Rosana Rodrigues da Silva. Destarte, adotamos como objeto de estudo a referida obra em virtude de sua relevância no cenário literário mato-grossense, evidenciado mesmo pela republicação. Conforme Vilalva (2008, p.33), *Luz e Sombras* “inaugura na literatura brasileira o tratamento aberto de conflitos religiosos que permearam nosso processo histórico”.

A obra narra a saga de uma família cristã, que carrega prontamente consigo os valores religiosos católicos. Como contraponto diegético aparece a seita maçom, representada categoricamente pelo estrangeiro Dom Amarante, desestabilizando a instituição familiar, de forma a ocasionar uma série variegada de perseguições, conflitos e tragédias. Essa estrutura maniqueísta será sustentada por Barros, com detalhes minuciosamente elaborados, visando acentuar a separação dos pólos antitéticos: catolicismo e maçonaria, representados respectiva e notadamente no próprio título: *Luz e Sombras*.

Feliciano Galdino de Barros, também, publicou trechos em prosa, contos e novelas no jornal *A Cruz*, no período de 1922 a 1934. O conjunto de sua produção, afirma Nadaf (2002), privilegiou a associação entre relatos de tipos e paisagens do interior de Mato Grosso e valores morais e religiosos, conferindo importância à caridade, ao sentimento cristão, ao resgate da honra, ao alerta sobre a existência do mal em serviço de Satanás, à valorização da vida e do trabalho no campo e firmou combate à vadiagem, ao preconceito racial e ao poder corruptível da politicalha.

O autor de *Luz e Sombras* nasceu em Cuiabá em 1884, e estudou no Rio de Janeiro onde publicou em 1917, a referida obra. No ano seguinte, o escritor retorna a Mato Grosso aonde vive até sua morte em 1938. Feliciano Galdino de Barros foi professor no Liceu Cuiabano, escreveu para vários jornais, participou da política partidária, pertenceu ao Instituto Histórico e escreveu *Lendas Matogrossenses, Cuiabana e Perigo Yankee*.

Pensamos oportuno, preliminarmente, apontar a dificuldade na crítica de romances, bem como as contingências analíticas. Adolfo Casais Monteiro (1964, p.42) adverte que toda grande arte tem de fato mais que arte dentro de si, na sua própria essência. As grandes obras de arte parecem-nos a “decantação das mais altas idéias, das mais altas formas de sentir, das mais profundas expressões do homem em cada época”. A arte, como a flor, tem sua terra mãe, mas parece a arte uma flor nascida na rocha, ou de si própria. Falar da obra, portanto, implica uma “conscientização do que elas representam e envolvem”. Fazer compreender a obra, por vezes, se faz tarefa de crítico.

Há de se considerar, no entanto, como argumenta Percy Lubbock (1976, p.16-17) que ao crítico fica impossível apresentar um relato realmente científico de um livro. Seria impossível mesmo que sua memória fosse infalível. Um quadro, por exemplo, permanece imóvel e permite visões que convergem sobre ele, e ainda assim duas visões encontrarão dificuldades na crítica. No caso do livro, não há nada para apontar senão o volume. Os eventuais erros, portanto, se evidenciam mais facilmente numa escultura ou num quadro. Isto se aplica ao romance, também, quando se tratar de um erro por demais escandaloso. Há romances, no entanto, que sobrevivem, apesar de mal construídos. Assim, podemos concluir que a arte da ficção se relaciona com a forma, com o plano e a composição de uma forma diferente que as outras artes. E “o crítico literário precisa reconhecer que seu desejo de ser preciso, definido, claro e exato nos enunciados é irremediavelmente inútil”. A única coisa que se pode dizer é que o livro talvez possa ser abordado, um pouco mais de perto de um *jeito* que de outro.

Nos poemas, pode-se um fragmento servir como ponto de partida e reconstruir a impressão geral, no romance precisamos dele todo. Qualquer recurso ao texto é de auxílio secundário. Adolfo Casais Monteiro (1964, p.37) refere-se a “grandes obstáculos” de refazer criticamente a leitura de um romance por conta de que o erro não fica evidente como em outras modalidades de arte. Isto não impede, no entanto, a abordagem analítica como optamos nesta dissertação. Tal opção desencadeia algumas questões: a abordagem analítica não comprometerá o poderoso efeito da primeira leitura? Perderá a visão de conjunto que está no todo? Quando se trata de uma obra medíocre isto fica atenuado. De qualquer forma é “impossível” corresponder exatamente ao objeto.

Pergunta Monteiro (1964, p.38) se não há atitudes diferentes a se tomar diante de obras geniais e obras ruins. Não é certo que quando a análise falha, talvez a intuição tenha o seu lugar? Não é necessário recorrer à intuição quando se trata de uma obra medíocre. Na obra genial há lugar para a análise em segundo plano, e servindo como assim dizer por tapete

entre os vários momentos em que a intuição terá conseguido arrancar desse todo em que a análise não penetra. A verificação analítica alcança apenas o pormenor na obra medíocre. Na obra genial, o pormenor só é chamado a depor em segundo lugar.

Pois no fato de constituir um todo está a suprema afirmação da genialidade, e não é falando em particular de nada de quanto lá está objetivamente transportável para a mesa da dissecação, que se pode atingir o âmago da sua estrutura, revelar o seu verdadeiro sentido, comunicar a sua personalidade. (MONTEIRO, 1964, p.38).

Por vezes, toma-se o romance como ponto de referência, considerando apenas um dos seus aspectos. Sobre isto, argumenta Monteiro (1964, p.40): consiste em aberração do espírito crítico submeter o essencial da arte a algum dos seus caracteres secundários. Desvios de exigências extraliterárias. Por conta do romance se constituir arte que segue a expressão da vida corre o risco de ser julgado não como arte, mas como se fosse antes ou acima da arte. Deve-se considerar que “o romance lida com toda a espécie de problemas, faz intervir, implica, alude a quantas idéias constituem o *substratum* intelectual da época”.

Devemos considerar, por fim, com apoio ainda o pensamento de Monteiro (1964, p.41) o fato do romance constituir-se como “forma de arte do qual as idéias não tem qualquer papel a desempenhar”. É por atrair ‘paixões de idéias’ que o romance atrai toda a espécie de confusões. No todo que cabe ao romance vai muita matéria impura que, afinal, é inseparável da criação como o vinho é da uva. Há dificuldade na isenção às paixões: o eventual crítico não deve avaliar arte segundo idéias políticas ou fé religiosas, mas “segundo o seu sentido de artista-crítico”. Seria pseudo-crítico quem se importasse apenas com o realce das suas idéias ou à crença que professa e não à arte. Estas afirmações, colocadas aqui preliminarmente, se farão extremamente pertinentes ao adentrarmos nosso objeto de pesquisa.

Não tomaremos partido em relação às ideologias imbricadas na trama. Ao contrário, pretendemos por meio de abordagem analítica, claramente consciente de suas limitações, verificar como esses componentes ideológicos são trabalhados na estrutura do texto, para chegar a determinados efeitos dentro da obra.

Temos clareza que nem todo texto escrito, mesmo ficcional, é literatura. Candido, na sua perspectiva sociológica, distinguiu *manifestações literárias* de *literatura* propriamente dita. Consiste, literatura, num “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitam reconhecer as notas dominantes duma fase”. (CANDIDO, 1993, p.23). São estas notas dominantes características internas como língua, temas, imagens, bem como elementos de natureza social e psíquica que, literariamente organizados, fazem da literatura “aspecto

orgânico da civilização”. O contraponto desta definição consiste na configuração das crônicas de caráter informativo. Pensamos, primeiramente, em *Luz e Sombras* como uma forma de “manifestação”, mas acabamos preferindo o termo *fenômeno*. Conforme Ferreira (s.d., p.893), trata-se, fenômeno, dentre outras sentidos, de “fato, aspecto ou ocorrência passível de observação” ou ainda “fato de interesse científico, suscetível de descrição ou explicação”. Vamos tentar, portanto, explicar *Luz e Sombras*, porque acreditamos que se trata de um “fato de interesse científico”, considerando o que entendemos por literatura pelo viés da forma romanesca.

Sistematizamos esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro, “Epopéia e romance”, trilhamos um caminho que parte da epopeia e segue até a instauração do romance, buscando explicações para essa transição que nos serão dadas pelas teorias lukacsiana e bakhtiniana. Cuidamos de localizar a teoria neste capítulo, mas foi inevitável, em contato com o objeto, retomá-la e, por vezes, estendê-la. Preocupamo-nos com as redundâncias e repetições, abordando idéias semelhantes de formas variadas.

No segundo capítulo, “A estética do universo ficcional”, apresentamos questões peculiares à literatura referentes à *mimese*, *verossimilhança* e *lógica ficcional*, tomando como principal fundamento a *Poética* de Aristóteles. São estes aspectos constitutivos da obra literária que nos auxiliam a refletir esteticamente os acontecimentos e as personagens de *Luz e Sombras*.

No terceiro capítulo, “A estrutura do enredo, a dinâmica da criação das personagens e a posição do narrador”, demonstramos, tomando, principalmente, a teoria de Forster como suporte, o modo como Barros constrói suas personagens, a posição em que coloca o narrador na diegese e como organiza a estrutura do enredo.

No quarto capítulo, “O espaço enquanto homogeneização do mundo: função e ambientação”, considerando as teorias de Bachelard e Osman Lins, enfocamos o espaço e as funções que desempenha, a ambientação, e o colocamos na condição de elemento de caráter homogeneizador do mundo. Acreditamos que, como as personagens, o espaço seja elemento chave na edificação do projeto artístico de Barros.

No quinto capítulo, intitulado “O lugar histórico, estético e axiológico de *Luz e Sombras*”, procuramos situar essa obra, justificando-a como *fenômeno literário*, e não como “literatura propriamente dita”. (CANDIDO, 1993, p.23). Dividimos este capítulo em três subcapítulos: “o contexto do modernismo em Mato Grosso”, em que refletimos questões inerentes ao local de produção da obra; “Romance e política” em que analisamos a temática da política no romance, na perspectiva de Lukács e, principalmente, de Irving Howe, com

vistas a demonstrar a tentativa frustrante de Barros em desenvolver um legítimo romance político; e “O discurso no romance”, que nos ajuda a compreender o *fenômeno literário*, a partir das reflexões desenvolvidas por Mikhail Bakhtin.

## 1. EPOPEIA E ROMANCE

A *Teoria do romance* de Georg Lukács nos dá um rico suporte acerca dos gêneros literários, apontando um percurso histórico-filosófico trilhado pelo crítico que nos caberá devidamente para confrontarmos epopeia e romance. O próprio autor mostra-se consciente de seu procedimento, como notamos logo no prefácio da obra: “[...] Que eu saiba, a *Teoria do romance* é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana<sup>1</sup> foram aplicados concretamente a problemas estéticos”. (LUKÁCS, 2000, p.11). Ou ainda, Lukács (2000, p.13) “buscava uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das formas literárias [...]”. E o teórico, baseando-se na filosofia de Hegel, conseguiu encontrar uma explicação dialética para os gêneros literários.

Lukács (2000, p.25-26) abre a sua *Teoria do romance* identificando o mundo próprio da epopeia, mundo este fechado e perfeito no qual o eu e o mundo se integram em perfeita conexão. A filosofia seria "incongruência entre alma e ação". Sendo assim, os "tempos afortunados" não tem filosofia. Aliás, todos os homens são filósofos. “Aí a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade, e da loucura são emitidos sinais enigmáticos mas decifráveis de um poder transcendente, de outro modo condenado ao silêncio”. Não há nenhuma interioridade, ainda, pois não há exterioridade, nenhuma alteridade para a alma.

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada. [...]

---

<sup>1</sup> A filosofia de Hegel é a tentativa de considerar todo o universo como um todo sistemático. O sistema é baseado na fé. Na religião cristã, Deus foi revelado como verdade e como espírito. Como espírito, o homem pode receber esta revelação. Na religião a verdade está oculta na imagem; mas na filosofia o véu se rasga, de modo que o homem pode conhecer o infinito e ver todas as coisas em Deus. (COBRA, 2001).

A alma, ao sair em busca de aventuras e vencê-las, desconhece o tormento real da procura e o real perigo da descoberta, e jamais se põe em jogo: “ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopéia”. (LUKÁCS, 2000, p.26).

Segundo Lukács (2000, p.27), esse seria o contexto que reflete a forma de pensar e sentir do homem da época da epopeia. Uma era em que os mitos eram base de explicações para os fenômenos, em que inexistiam dúvidas e, portanto, não havia necessidade de respostas, porém “[...] o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos”. Esse quadro aponta para a configuração de um mundo homogêneo, em ordem e seguro, como um todo inteiriço. Nele, não há espaço para conflitos internos e para problemáticas humanas, pois se trata de um todo pleno de sentido, autossuficiente, em que a alma passeia pelas veredas em busca de aventuras, certa de seu destino. Nada pode perturbar ou ameaçar a homogeneidade desse mundo perfeito e acabado, podem, no entanto, ocorrer turbulências além desse círculo fechado, mas ainda assim tais pressões são incapazes de desabrigar a presença do sentido; podem esses poderes também, “aniquilar a vida, mas jamais confundir o ser; podem lançar sombras negras sobre o mundo formado, mas também elas serão incorporadas pelas formas, como contrastes cuja nitidez é tanto mais salientada”. (LUKÁCS, 2000, p.30).

O único erro a ser cometido nesse “mundo fechado” é uma questão de falta ou excesso, “Pois saber é apenas alçar véus opacos; criar, apenas o copiar essencialidades visíveis e eternas; virtude, um conhecimento perfeito de caminhos; e o que é estranho aos sentidos decorre somente da excessiva distância em relação ao sentido”. (LUKÁCS, 2000, p.28). Assim, o saber, o criar e a virtude são concepções que atendem e respondem às exigências de um mundo de *culturas fechadas*. Percebemos ainda, que o *criar* aqui possui semântica contrária ao conceito de *mimese* aristotélico, à medida que esta última pressupõe um espaço para criação. E na epopeia este conceito é reduzido à mera cópia de *essencialidades*. Isso só sofre transformação quando o círculo no qual vivem os gregos se rompe, quando o mundo até então ordenado sai dos trilhos e se faz caos. Vejamos como Lukács (2000, p.30-31) contrasta essa transição ao Novo Mundo:

Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. Inventamos a configuração: eis por que falta sempre o último arremate a

tudo que nossas mãos, cansadas e sem esperança, largam pelo caminho. Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico de dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade.

Sem dúvida, o que o mundo ganhou em extensão perdeu em totalidade porque esta só é possível quando tudo é homogêneo, perfeito e fechado em si mesmo. No entanto, a ausência da imanência do sentido deixa uma lacuna, um vazio que carece ser preenchido. Qualquer tentativa de restauração do círculo outrora fechado é inútil, visto que o homem agora carrega consigo toda sorte de conflitos, a incompletude tomou conta de seu ser e em seu interior jaz uma série de perguntas. Eis o mundo da filosofia grega.

Como haveria de ser, a arte, nesse Novo Mundo, emancipa-se: “ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”. (LUKÁCS, 2000, p.34). A arte torna-se independente.

As espécies artísticas que outrora revelavam periodicidade filosófica, com limites – surgimento e desaparecimento - bem demarcados, perdem essa regularidade. Na época pós-helênica, “os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável”. Isto é indício “da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo” que não é mais claro e evidente. O que temos é uma “totalidade histórica da empiria”, em que se podem buscar, no que se refere às formas individuais, “condições empíricas (sociológicas) de sua possibilidade de surgimento”, mas na qual também, torna-se impossível recuperar o sentido histórico-filosófico da periodicidade nas “totalidades das eras históricas”, pois não há como decifrar mais do que nelas próprias se encontra. Por isso, a epopeia teve de desaparecer cedendo espaço a uma nova forma: o romance. (LUKÁCS, 2000, p.38-39).

Silva (2006, p.82), ao analisar *A teoria do romance*, afirma que “o fim da antiguidade é constatado pela morte da épica antiga, reforçado e marcado pela cisão entre subjetividade e o sentido, que se traduz na necessidade de uma nova forma, o romance”. Para a autora, ocorre uma transição de uma transcendência divina para outra designada por Lukács de “demoníaca”, na qual o romance representa a “impossibilidade da harmonia do mundo”, sendo compreendido como “expressão simbólica” dessa insuficiência.

O abandono dos deuses caracteriza o tempo histórico em que o romance se estabelece como forma artística: “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p.89), na qual o indivíduo se desprende das amarras que antes tivera com o mundo, tornando-se independente. Não é mais possível uma reconciliação entre indivíduo e mundo porque este se tornou contingente e aquele, problemático.

*Dom Quixote* (1605) de Cervantes (1547-1616), o primeiro grande romance da literatura mundial, “situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário [...]; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente.” Cervantes vive no período do “demonismo à solta”, da “grande confusão de valores”, atingindo a problemática do demoníaco: em “que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura [...]; que a mais autêntica e heróica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade”. O transcorrer do tempo leva a perda do sentido de atitudes e conteúdos eternos, ou seja, o tempo passa por cima do que é eterno. (LUKÁCS, 2000, p.106-107).

Erickson (2000, p.118-119), em seu estudo sobre *A teoria do romance*, observa que a questão central da literatura épica – como a vida se torna essência – apresenta-se de forma distinta na epopeia e no romance. Na primeira, “a ingenuidade da comunidade faz com que a totalidade da essência seja mais fácil de ser alcançada”, não existindo conflitos entre a essência do herói épico e a do seu povo. Destarte, as vitórias e derrotas do herói épico “servem para estabelecer as estruturas fundamentais de sua coletividade”. O desafio que se impõe é o de narrar o modo que “a existência heróica (as aventuras e suas resoluções) estabelece a essência do herói e da comunidade heróica de tal forma que as estruturas imaginativas e comportamentais sejam constituídas para a educação e edificação de um povo no caminho de sua autodefinição”.

No romance, por sua vez, a hierarquia entre essência e existência é suprimida e cria-se uma necessidade de escolha entre a “multiplicidade de essências”. Aliás, a “multiplicidade de cosmovisões” constitui-se característica histórica de instauração do romance. À personagem romanesca – agora vista como indivíduo – cabe a “direção de sua própria tragédia individual”, não é mais condição natural ser herói. Dessa maneira, temos dois aspectos: o subjetivo, que consiste nessa tarefa do indivíduo em “se definir em termos de um projeto existencial concretamente elaborado”; e o objetivo, que “é a heterogeneidade de projetos existenciais

representados pela polifonia<sup>2</sup> do romance (mesmo quando a multiplicidade das vozes é articulada por um só personagem)”. E o romancista terá como desafio narrar o desenvolvimento da essência “do(s) personagem(ns) através de uma série de episódios de tal maneira que o indivíduo aprofunda a alma no contexto das perspectivas coletivas maiores”. Esses dois aspectos apontam o romance como representação de uma síntese dialética da épica e da tragédia, nesta, a relação que se destaca é do homem com seu destino e sua alma, naquela a relação do homem com sua comunidade. (ERICKSON, 2000, p.119).

Assim, num movimento dialético, epopeia e romance diferem nos aspectos que tangem dados histórico-filosóficos: “[...] O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. (LUKÁCS, 2000, p.55). Enquanto a epopeia dá forma a uma totalidade, o romance busca construir esta totalidade por meio da forma. Dito de outra maneira, o romance representa a cisão entre o eu e o mundo, constituindo-se uma fusão paradoxal de fatores descontínuos e heterogêneos e só pode atingir coerência em virtude de sua forma.

Para Bakhtin (2010, p.406-409), foi uma mudança radical passar do mundo épico para o romanesco. Na base deste está uma experiência pessoal. A epopéia como chegou até nós (qualquer que tenha sido a sua origem) é a forma de um gênero acabado de maneira absoluta, muito perfeita e se caracteriza por três traços constitutivos que configuram sua forma: 1. O passado nacional épico, o "**passado absoluto**", segundo a terminologia de Goethe e de Schiller, serve como objeto da epopéia; 2. A **lenda nacional** (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopéia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela **distância épica absoluta**. Para a visão do mundo épico, o "começo", o "primeiro", o "fundador" etc., não são apenas categorias temporais, mas o grau superlativo axiológico-temporal que se realiza tanto pela atitude das pessoas, como também pela atitude de todas as coisas e fenômenos do mundo épico. O passado épico é fechado e separado pela barreira intransponível das épocas posteriores e, sobretudo do presente onde se põe em prática a narração épica. A principal faculdade criadora da literatura antiga é a memória e não o conhecimento. A tradição do passado é sagrada, quando ainda não se tem a consciência da relatividade de todo o passado. Destruir os limites do passado absoluto – passado este desprovido de qualquer relatividade, isto é, despojado daquelas transições graduais,

---

<sup>2</sup> Erickson (2000) observa que muitos dos termos referenciais adotados por Lukács para definir o romance, como polifonia de vozes e linguagem monológica, por exemplo, são os mesmos utilizados por M. Bakhtin.

puramente materiais que o ligariam com o presente – significa destruir a forma da epopéia enquanto gênero. No mundo épico, as definições temporais e axiológicas estão fundidas num todo indissolúvel, como nos antigos estratos semânticos da língua. Tudo aquilo que participa deste passado o faz na sua autêntica essencialidade e significação, adquire um acabamento e uma conclusão, e despoja-se, por assim dizer, de todos os direitos e pretensões a um desenvolvimento real. A conclusão absoluta é o seu caráter acabado. Não se pode modificar o mundo épico, nem reinterpretá-lo, nem reavaliá-lo. Ele está fora da área da atividade humana propensa às mudanças e às reavaliações. Esta distância existe não só em relação ao material épico, isto é, aos eventos e aos heróis representados, mas também em relação ao ponto de vista e ao julgamento sobre eles.

Conforme Lukács (2000, p.127), o tempo da epopeia não possui duração real, “os homens e os destinos mantêm-se por ele intocados; não tem ele mobilidade própria, e sua função é apenas expressar, de modo patente, a grandeza de um empreendimento ou uma tensão”. A imanência do sentido à vida em virtude de sua intensidade supera o tempo. Na epopeia, passado e presente não diferem qualitativamente, o tempo não opera mudanças.

Segundo Bakhtin (2010, p.409-410), os traços constitutivos da epopéia (passado absoluto, lenda nacional e distância épica absoluta) são inerentes aos outros “gêneros elevados”<sup>3</sup> da Antigüidade Clássica e da Idade Média (na tragédia, por exemplo, é possível identificar esses traços a partir de escolha temática, procedente do *mythos* nacional - Édipo, Medéia, Fedra, entre outros). A época contemporânea enquanto tal, ou seja, enquanto conserva o seu aspecto de atualidade viva, não pode servir de objeto de representação dos gêneros elevados. O presente é algo de transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento, sem começo e nem fim; ele é desprovido de uma conclusão autêntica e, por conseguinte, de substância. A vida atual pode penetrar nos gêneros elevados somente nos níveis hierárquicos superiores deles, cujo posto já os distancia de sua própria atualidade: é o caso de relatos sobre reis que, por sua estrutura lendária, já os distancia da realidade popular. Os acontecimentos, nos “gêneros elevados”, os heróis e os vencedores de uma atualidade “sublime”, ligam-se a uma única trama do passado heróico e da lenda. Está nessa ligação o seu valor. Eles, por assim dizer, se arrancam de seu tempo com o que ele tem de irresoluto, e adquirem do passado o seu caráter acabado. O passado absoluto não é aquele tempo no nosso sentido limitado e preciso da palavra, mas certa categoria axiológica, temporal e hierárquica.

---

<sup>3</sup> No capítulo II da *Poética*, Aristóteles (2005, p.23-24) aproxima-se da questão: gêneros elevados são aqueles em que se representam ações de homens de caráter elevado, “imitação metrificada de seres superiores”, como na epopéia e na tragédia, enquanto que os gêneros inferiores representam as ações de homens inferiores, “imitação de pessoas inferiores”, tal como a comédia.

Ainda Bakhtin (2010, p.410-411), o passado épico é uma forma particular de percepção literária do homem que coincide com a percepção literária e com a representação em geral. Representar e imortalizar pelo discurso literário só é possível e viável para aquilo que é digno de ser comemorado e mantido na memória dos descendentes. É no plano antecipado da sua memória que ele assume a forma. Para os seus contemporâneos, a atualidade, que não virá a ser memória, é comemorada em argila; e aquela que visa o futuro, a posteridade, é comemorada em mármore e bronze. A grande literatura da época clássica não é projetada a um passado real que está relacionado ao presente com seu caráter inacabado, mas sim ao passado dos valores, dos começos e dos fastígios que, por sua vez, é fechado como um círculo, mas não isento de movimento: as categorias temporais relativas que estão dentro dele são ricas e finamente elaboradas. Conserva, pois, a plenitude dos tempos sobre si mesma. As categorias axiológicas-temporais do começo e do final absolutos têm um significado excepcional para a *percepção do tempo* e das ideologias das épocas anteriores. Tal percepção e a hierarquia das épocas penetram em todos os gêneros elevados da Antigüidade e da atualidade tão profundamente que continuaram a viver dentro deles nas épocas posteriores, até o século XIX, e mesmo depois. A idealização do passado nos gêneros elevados tem um caráter oficial. Todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes, de tudo que está concluído, organizam-se dentro da categoria axiológica e temporal do passado, em uma representação distanciada, longínqua, desde o gesto e os vestuários até o estilo, tudo é símbolo do poder.

Em via opostas aos gêneros elevados estão os gêneros inferiores, da criação cômica popular, que, segundo Bakhtin (2010, p.412) são as autênticas raízes folclóricas do romance. Forma-se uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. O presente foi originalmente o objeto de um riso ambivalente, de alegria e destruição, marcado pela *parodização* e a *travestização* de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. O riso destrói a distância épica. A familiarização do mundo pelo riso e pela fala popular marca uma etapa importante e indispensável no caminho para o livre conhecimento científico e para a criação artisticamente realista da sociedade européia. O passado absoluto atualiza-se, isto é, rebaixa-se na linguagem vulgar. A esta literatura pertencem os mimos, toda a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias, os panfletos, os diálogos socráticos e os diálogos à maneira de Luciano. Todos esses gêneros, englobados pelo conceito de sério-cômico, aparecem como predecessores ao romance, e mais, alguns deles são gêneros do tipo puramente romanesco, que mantêm sob a forma embrionária, e às vezes sob a forma desenvolvida, os principais elementos das mais importantes variantes posteriores do romance

européu. Os romances gregos, na verdade, trazem a verdadeira essência do romance, enquanto gênero em devir: exerceram forte influência no romance europeu, principalmente no período barroco, bem na época em que se iniciava a elaboração da teoria do romance, quando se consolidava o próprio termo romance. Os gêneros sério-cômico, ainda que fossem desprovidos da sólida ossatura, anteciparam as etapas mais essenciais da evolução do romance dos tempos modernos. Isto concerne particularmente aos diálogos socráticos e à sátira menipéia<sup>4</sup>, incluindo-se o *Satiricon* de Petrônio.

Os "diálogos socráticos", ainda Bakhtin (2010, p.414-415) é um documento notável que reflete o nascimento simultâneo do conceito científico e da nova personagem romanesca na arte literária em prosa. Tudo é característico neste gênero magnífico. Nascido como anotações (memória) tem como figura central uma pessoa que conversa num diálogo narrado, emoldurado por uma narração dialógica. Faz-se a associação de Sócrates à máscara popular de um bobo que não compreende nada (sábua ignorância). Pode-se, pois, estudar um novo tipo de heroicização prosaica que apresenta vizinhança do grego clássico com a linguagem coloquial popular. Característico ainda é que este gênero seja ao mesmo tempo um sistema bastante complexo de estilos, e mesmo de dialetos, com diferentes graus de parodicidade. Um gênero multiestilístico, tal como um verdadeiro romance. Trata-se, por fim, da combinação do cômico, da ironia socrática e de todos os sistemas de rebaixamento socrático, com uma investigação séria e elevada. O riso socrático (abafado até a ironia) e os seus rebaixamentos aproximam e tornam o mundo familiar para que se possa examiná-lo livremente. Na sátira-menipéia encontramos, também, o mesmo deslocamento radical do centro axiológico-temporal da orientação artística e daquela revolução na hierarquia das épocas. Os gêneros citados caracterizam-se pela presença de um elemento declaradamente autobiográfico e memorialista. O deslocamento do centro temporal da orientação literária permite ao autor mover-se livremente no mundo representado, o que na epopéia era inacessível e fechado.

O campo de representação do mundo, avança Bakhtin (2010, p.417-419, *passim*), sempre específico, modifica-se segundo os gêneros e as épocas, organizado de maneira diferente e limitado de vários modos, no espaço e no tempo. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, mas também do fato de que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor), redonda em novas relações com o

---

<sup>4</sup> A sátira menipéia é um gênero cômico-sério da Antiguidade Clássica. Nele é possível encontrar um texto sem uma característica definida, sem um tema único, sem personagens comportadinhas, sem uso apenas de vocabulário padrão, mas, sobretudo, um texto que se caracteriza pela denúncia ou por apresentar coisas "ridículas", "grosseiras" e "vergonhosas". Esse gênero, então, se distingue por ser um verdadeiro *prato cheio* para ser apreciado por uns e detestado por outros. (CARVALHO, 2008, p.49).

mundo representado. É exatamente esta nova posição do autor, primeiro e formal, na zona de contato com o mundo representado, que torna possível a sua aparição no campo de representação da imagem do autor. Esta nova situação do autor é um dos mais importantes resultados para a superação da distância épica. Notemos a enorme significação formal, composicional e estilística que tem esta nova posição do autor para a especificidade do gênero romanesco. A representação do passado no romance não implica absolutamente a modernização deste passado, mas, ao contrário, a representação toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado. Quando o presente, como algo não acabado, torna-se o centro da orientação humana no tempo e no mundo, estes perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo como também em cada parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: torna-se um mundo onde não existe a palavra primordial e onde a última palavra ainda não foi dada. Para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: um único processo inacabado que abarca todas as coisas. Todo evento, todo fenômeno, todo objeto de representação literária perde aquele caráter acabado inerente ao mundo épico, graças ao contato com o presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Neste contexto inacabado perde-se o caráter de imutabilidade semântica do objeto e o seu sentido se desenvolve. Isto conduz a transformações radicais na estrutura da representação literária, que adquire uma atualidade específica. Com isso, cria-se uma zona de estruturações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro.

Por fim, *A profecia épica*, segundo Bakhtin (2010, p.420) se realiza totalmente nos limites do passado absoluto, se não em dada epopéia, ao menos nos limites da tradição que a envolve. Ela não diz respeito ao leitor e ao seu tempo real. Já o romance quer predizer e influenciar o futuro real, do autor e dos leitores, uma vez que tem uma problemática nova e específica: seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro.

Segundo Lukács (2000, p.129-130), no romance, o tempo torna-se constitutivo, graças à cisão da vinculação com a pátria transcendental, “somente no romance, cuja matéria constitui a necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência, o tempo está implicado na forma”. Enquanto a epopeia desconhece o decurso temporal, o romance revela-o como “inexoravelmente existente, e ninguém mais é capaz de nadar contra a direção única de sua corrente nem regradar seu curso imprevisível com os diques do apriorismo”. O tempo passa a possuir uma realidade, uma duração real.

## 2. SOBRE A ESTÉTICA DO UNIVERSO FICCIONAL

A *Poética* de Aristóteles será suporte para a abordagem que pretendemos ao fenômeno *Luz e sombras* de Feliciano Galdino de Barros, principalmente no que se refere à criação de personagens. Dos teóricos conhecidos, Aristóteles é o primeiro a tocar nesse problema. Conforme Brait (1993, p.35), alguns críticos contemporâneos têm procurado demonstrar que uma leitura mais aprofundada revela o quanto Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é “imitado” ou “refletido”, mas com a própria maneira de ser do personagem e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra. As concepções de *mímesis* e *verossimilhança*, apresentadas pelo filósofo, são elementares para pensarmos as personagens e o enredo, estes que, de acordo com Candido (2009, p.54), “exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”.

Costa (1992, p.5-7) ao atentar para a questão da *mímesis* afirma que Platão a concebeu de forma distinta a Aristóteles, seu discípulo. Para o primeiro, é “como um tipo de produtividade que não criava objetos *originais*, mas apenas cópias (*eikones*) distintas do que seria a *verdadeira realidade*”. Assim, Platão depreciou a *mímesis*, colocando-a na condição de “imitação da imitação”, pois as imagens miméticas “imitavam a própria pessoa e o mundo do artista, os quais, por sua vez, já eram imitação (sombra e imagem) da *verdadeira* realidade original”. Em via oposta, Aristóteles propõe uma concepção estética da arte e não ontológica como sugeria Platão, “não significando mais *imitação* do mundo exterior, mas fornecendo *possíveis* interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias”. Destarte, o verossímil passa a ser o critério que possibilita a autonomia da arte mimética.

Tanto no Renascimento Italiano, como no Classicismo francês, a *Poética* foi interpretada sob as pressões ideológicas dos períodos literários. A literatura do século XVIII se, por um lado, manifestava-se totalmente infensa aos exageros barrocos, por outro, era, também, adversa à pressão avassaladora do racionalismo burguês. Portanto, o retorno às prerrogativas humanas do Renascimento, como única opção (uma vez que podemos configurá-la como tese deste processo dialético), combinada com a crise de confiabilidade nas instituições, que pode ser sintetizada na tese de Rousseau: o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe, despertou o desejo de fuga para a natureza. É resgatada, pois, a *saudosa Arcádia*, lugar da Grécia antiga, habitada por pastores, verdadeiro paraíso na terra. A

imitação da natureza tornou-se o supra-sumo dos valores estéticos. Em outras palavras, o conceito de *mimesis* ficou reduzido e limitado à representação da natureza.

Aristóteles não chegou a definir precisamente o termo, mas deixou indicações que apontam para um mesmo sentido: a *mimesis* consiste na imitação do homem com seus sentimentos e paixões sem se reduzir a uma cópia servil, acentuando os traços essenciais e permanentes, mas a crítica do século XVIII entendeu nisto a supressão do grosseiro ou desagradável e idealizou o modelo a ser seguido. Prossegue o gosto herdado dos humanistas renascentistas em imitar os gregos e latinos, mas agora numa atitude mais racionalmente justificada. Já que os autores apresentam a natureza ideal e perfeita, sua imitação se identifica com a própria imitação da natureza. Para o espírito neoclássico não tinha nenhum valor a idéia de originalidade que se tornaria tão importante aos românticos e aos modernos.

A *mimesis*, conforme identificamos na concepção aristotélica, não se submete à imitação de um modelo, mas deixa espaço para a criação, mesmo pautando-se em uma dada realidade.

Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais ou quais, como fazem os pintores. (ARISTÓTELES, 2005, p.20).

O caráter maniqueísta da posição aristotélica é compreendido dentro da conjuntura da realidade clássica. A complexidade do mundo moderno rompe com esta fórmula (bem/mal) tão facilmente distinta, implicando posições mais dialéticas em relação à complexidade do ser humano.

Aristóteles, em outro momento, estabelece três maneiras de imitação: “ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser”. (ARISTÓTELES, 2005, p.48). Em seguida, considera o pensador

[...] se a censura é de que não se representam os originais quais são, quiçá os tenham figurado quais deviam ser. Sófocles, por exemplo, dizia que ele representava pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram. Essa a solução; se, porém, nem como são, nem como deviam ser, a solução é que “assim consta”; por exemplo, no que toca aos deuses. Talvez não os façam melhores, nem como são na realidade, mas como ocorreu a Xenófanos: “é como dizem”. (ARISTÓTELES, 2005, p.49).

Considera *erro de arte* aquele gerado pela incapacidade do poeta na imitação. Discutindo isto, aproxima-se da questão da verossimilhança: “... se o poema encerra impossíveis, houve erro; mas isso passa, se alcança o fim próprio da poesia ... e assim torna mais viva a impressão causada por essa ou por outra parte do poema”. (ARISTÓTELES, 2005, p.48).

Observem como o filósofo conduz a questão: “se alcança o fim próprio da poesia”, dá margem para a aceitação daquilo que em princípio seria um erro. É, pois, de se entender espaço, possibilidade, meio para a criação. Aliás, Aristóteles, ainda no IV capítulo da *Poética*, tratando da origem da poesia, já havia se aproximado do problema:

Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender a identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante. (ARISTÓTELES, 2005, p.22).

Neste ponto, Aristóteles se aproxima, também, do critério fundamental da construção mimética: a *verossimilhança*, que para Costa (1992, p.53), “situa a mimese nas fronteiras ilimitadas do *possível*”. Assim, a questão da *verossimilhança* é inerente à literatura, já que “a obra do poeta não consiste em contar o que acontece, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (ARISTÓTELES, 2005, p.28). A *verossimilhança* — a partir do Romantismo — passa a se realizar *dentro* do universo ficcional, sendo submetida à destreza do escritor. É verdade que os sistematizadores do classicismo francês, em obediência ao princípio da verossimilhança, como já anunciamos, excluía da literatura tudo que se apresentasse insólito, anormal ou capricho da imaginação. Aristóteles, no entanto, é claro em suas colocações:

Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença. As fábulas não se deve compor de partes irracionais; tanto quanto possível, não deve haver nelas nada de absurdo, ou então que se situe fora do enredo ... quando, porém, o poeta assim o faz [o absurdo] e ela parece mais verossímil, é aceitável, apesar do insólito; se não, mesmo na *Odisséia*, evidentemente não seria de tolerar o que há irracional no desembarque [Os feácios depõem Odisseu e sua bagagem na costa de Ítaca, sem que ele desperte.], se o houvesse escrito um autor de inferior categoria; o Poeta, porém, deleitando-nos com os outros encantos, escamoteia-nos a absurdeza. (ARISTÓTELES, 2005, p.48).

Será, pois, a destreza do poeta que tende a tornar verossímil o insólito. Aliás, algumas páginas antes, Aristóteles já havia se aproximado da questão quando, reportando-se a Agatão, lembra que “é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis”. Neste sentido, esclarece Costa (1992, p.54), “tudo é verossímil ou possível na mimese, até o inverossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível”.

Rosenfeld (2009, p.20) ao tratar do problema lógico da obra de arte ficcional, contempla o ponto que estamos desenvolvendo:

Ainda que a obra se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetivos, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa aparência de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. **Graças ao vigor dos detalhes, à veracidade de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário.** Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais. [Grifos nossos].

Esses elementos são, portanto, de importância capital na constituição do “mundo imaginário” que está condicionado à destreza ou talento do artista. Todo esse conjunto de *aspectos esquematizados e pormenores circunstanciais* contribuem para dar a impressão do real, garantindo a verossimilhança do universo narrado. Caso recaia em erro ao configurar esse *mundo imaginário*, contrariando muitos desses aspectos, o artista pode comprometer o texto, tornando-o inverossímil.

### 3. A ESTRUTURA DO ENREDO, A DINÂMICA DA CRIAÇÃO DAS PERSONAGENS E A POSIÇÃO DO NARRADOR

O romance apresenta no próprio título, *Luz e Sombras*, a antítese maniqueísta que impulsiona a narrativa: à Luz está a família de Nelson, extremamente católica, representante da caridade, da bondade e da ordem; às Sombras, o estrangeiro português D. Amarante, amante fidedigno da maçonaria, com o seu ímpeto de aniquilar o catolicismo, exemplo de toda maldade, desordem e desequilíbrio. E são os conflitos humanos entre esses dois pólos opostos, gerados pela fé e pela religião, que constituem o *núcleo de ação dramática* da narrativa. O tema central é antimacônico.

O estilo de *Luz e Sombras*, de acordo com Nadaf (2002, p.187), “funde o Romantismo à estrutura folhetinesca e, assim, descrições líricas se misturam à intriga veloz de suspenses e tragédias [...]”. De fato, notamos que o referido romance movimenta-se em espaços descritos com acentuado lirismo (é o caso da estância tão adorada por Clarinda), onde ocorrem desilusões e mortes (é nessa mesma estância da família que os pais de Clarinda morrem).

A obra se constitui de vinte quatro capítulos irregulares. Os parágrafos curtos sugerem prosa poética. Realmente, há momentos felizes, pelo teor da informação operando quebra rítmica, às vezes, bastante oportuna entre sumário e cena.<sup>5</sup> A narrativa se adéqua ao esquema da narrativa tradicional (cujas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James como *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*) que se desenrola a partir de uma *situação inicial* (equilíbrio). Pela *motivação* de algum acontecimento, essa situação inicial sofre um *desequilíbrio* e assim por diante. As sucessivas situações acabam trazendo uma consequência daquela motivação desequilibradora. Chega-se, então, a uma *situação final*, que corresponde a outro equilíbrio. Temos, no primeiro capítulo, perfeitamente um *sumário* com descrição do espaço e apresentação das personagens. Isto, aliás, se repetira em todos os capítulos e subcapítulos. Sumário que rapidamente deságua para a cena, com muito discurso direto (não há circunspeção nas personagens), mas que não inibi o narrador intruso, configurado, conforme Genette (s.d., 253-7), como função ideológica, o que não é indicado. Deve, sim, o narrador reduzir o seu papel<sup>6</sup> como, aliás, Aristóteles recomendava: “após breve preâmbulo, introduz logo um homem, uma mulher ou alguma outra figura,

<sup>5</sup> “Sua vista pairava além da abobada pelo espaço longínquo e azul...” (BARROS, 2008, p.49).

<sup>6</sup> O máximo em matéria de exclusão do narrador seria o modo câmara de que fala Friedman.

nenhuma despersonalizada, todas com o seu caráter”. (ARISTÓTELES, 2005, p.47). Temos então o bondoso Nelson, cuja quinta "assente no lado mais aprazível da cidade de X" (BARROS, 2008, p.47). Não se poupam adjetivos laudatórios ao espaço e às personagens: "grande rio", "verdes campinas", "águas cristalinas", "formoso jardim". Ou seja, idealização extrema. E ainda, o bondoso Nelson, 60 anos, casara-se com "a mais virtuosa das moças da cidade". Avança cobrindo de rasgados elogios os filhos desse "abençoado matrimônio": Flávio, Cristovão e Clarinda. "Era uma família que se salientava pelas suas peregrinas virtudes", notadamente a caridade.

De fato, narrador intruso, que não se contenta em transferir discurso às personagens e levanta comentários em prol de suas próprias convicções. E, por vezes, seus personagens repetirão palavras e termos do narrador, em discurso direto (o indireto livre seria uma possibilidade de entrelaçar os comentários à ação) como faz Nelson, no segundo capítulo "As vagas": "vagas", "senhor das alturas", "terrível seita", "crimes abomináveis", "escândalos enormes". O narrador imprimirá forte adjetivação condenatória quando se refere à maçonaria e laudatória quando se refere ao catolicismo, como já anunciamos. Os representantes dos dois segmentos do enredo ficam extremamente estereotipados. No capítulo, por exemplo, "O Salteador", este, confessa-se "mal".<sup>7</sup> Há o lado *bom* do enredo que é extremamente bom e o lado *mal*, também, é extremado neste sentido. Há, também, um claro reconhecimento do bem por parte da ala má do enredo e a insistência pelo mal. Não podemos ignorar a inverossimilhança desta situação. Maniqueísmo primário, uma vez que a experiência mais superficial da vida não identifica as situações e pessoas de tal maneira.

As personagens, argumenta Forster (1998, p.45), podem ser criadas em delirante excitação, no entanto, sua natureza estará condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho. O romancista sabe tudo da personagem, mas

ele pode não querer nos contar tudo o que sabe – muitos dos fatos, mesmo os que chamamos de óbvio, podem estar ocultos. Mas ele nos dará a sensação de que, embora a personagem não tenha sido explicada, ela é explicável, e conseguimos disso uma realidade de tal espécie como nunca teremos na vida cotidiana. (FORSTER, 1998, p.60).

---

<sup>7</sup> “– Não é preciso que me pergunteis, senhor, do motivo da minha ousadia. Eu explicarei... Há neste mundo muita gente má ...  
– Entre os quais ...  
– Sou eu um deles, – atalhou o sujeito, – fui desgraçado em aceitar uma incumbência vergonhosa para mim”. (BARROS, 2008, p.62).

É justamente este ponto que queremos argumentar aqui: as personagens de Barros não são explicáveis.

Retornando ao enredo do romance, o "salteado" fugirá e ocupará a cena um delegado maçom, para conforto da organização do enredo. Até aí, tudo bem. O narrador não deixa escapar nenhuma oportunidade para robustecer o conflito, descrevendo-o pejorativamente: “a barriga, uma pipa”; “chaga crônica nos lábios”; "bafo pútrido” que “recendia a fumo e aguardente". (BARROS, 2008, p.72).

Não queremos tomar partido nos pólos que sustentam o enredo, mas a fala da personagem Dom Amarante é significativa, também, do quadro que queremos iluminar:

A maçonaria trabalha desde muito para derrubar o trono do Brasil. Ela procura aliança entre as maiores influências do Império. A maçonaria odeia de morte esta forma de governo em que é um só homem que desfruta as riquezas d'um país. Ama ela somente a república em que pode mandar e desmandar e todos os maçons podem comer as expensas do erário [sic] público. E depois, caríssimo [Flávio], da república é fácil para se chegar a Anarquia, a mira brilhante da maçonaria. (BARROS, 2008, p.74-75).

A obra oferece infinitas pérolas de profunda estreiteza da concepção do ser, reduzindo o raciocínio das personagens à lógica pueril, tornando situações e personagens inverossímeis. No trecho abaixo, a personagem Dom Amarante argumenta como afastará a personagem Clarinda da sua devoção pelo catolicismo:

– Ora, isto não quer dizer nada [refere-se à devoção da jovem]: são coisas que facilmente se corrigem. Estou prático do mundo. Lutemos com ela, façamo-la freqüentar assiduamente bailes, teatros e todos os divertimentos e verás que logo perderá essas idéias... Verdade é (cá entre nós) verdade é que a religião eleva o homem. Sem ela a sociedade é nula, mas há conveniência em empregarmos nossos esforços para varrê-la do coração da humanidade. (BARROS, 2008, p.101).

Devemos considerar que se, por um lado, é “o alcance da sua atuação [do autor] como instrumentos suficientes de registrar o que é reivindicado ou recusado um componente fundamental do seu nível artístico” (ADORNO, 2003, p.58); por outro, “a relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico tem com a realidade, implica sentimento de verdade” (CANDIDO, 2000, p.13), isto é, na ficção literária, por vezes, o insólito, o surpreendente, o extraordinário torna-se verossímil. Há de se aventar, também que se, por um lado, a concepção humana que orientou a criação das personagens (Barros) se sustenta numa, podemos dizer,

perspectiva maniqueísta; por outro, e talvez por tal maniqueísmo, a inverossimilhança contaminou o pacto tácito que se estabelece com o leitor.

No século XX, conforme Aguiar e Silva (1997, p. 708), por influências dos estudos da psicologia, assistiu-se a crise da noção de pessoa, rompendo a coerência de causa e efeito de uma totalidade coerente, expressa por um *eu* racionalmente configurado. Conscientizou-se, pois, que o *eu social* se afigura uma máscara, "sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos 'eus' profundos, vários e conflitantes". Ou ainda, como expõe Candido (2009, p.55-56): "No ser uno que a vista ou contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias". O que remete dizer que os seres humanos já não podem ser considerados de modo uniforme e previsível devido a sua natureza. Eles são misteriosos e inesperados. Por isso a psicologia moderna aprofundou estudos sobre inconsciente e subconsciente, "que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto, nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência".

A personagem, é claro, acompanha este fenômeno. A prosa de ficção, no século XX, segundo Brait (1993), passa por grande transformação, ocorrendo modificação na concepção da escritura narrativa de autores como Marcel Proust, Virginia Woolf, Kafka, Thomas Mann, James Joyce, entre outros. Assim, como se perdeu o *phátos* da ordem clássica, bem como a *falha* trágica que foi substituída por toda sorte de erros. Barros tem um projeto claro e as personagens servem a tal propósito. Tal recurso é obviamente inócuo. Monteiro (1964, p.14) argumenta, seguindo o pensamento de Lukács:

a obra que pretendendo-se literária, falseia, a bem das idéias que presume servir, a lógica dos sentimentos, que ofende a verossimilhança, que atenta contra toda a experiência para "demonstrar" que a idéia está certa, só pode contribuir – como tantas vezes tem acontecido – para comprometer aquela e servir de arma aos adversários, aos quais é fornecida assim uma fácil argumentação.

Adorno (2003, p.60) observou a presença do narrador no romance moderno (Proust, Gide, *Moedeiros falsos*, no último Thomas Mann, no *Homem sem qualidades* de Musil), em que "a reflexão subverte a pura imanência da forma". Mas essa reflexão, observa ele, condenatoriamente, "não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance". A nova reflexão, acrescenta, "é uma tomada de partido contra a mentira da

representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva", como é o caso de Barros.

Em virtude dessa “mentira da representação” as personagens de *Luz e Sombras* são construídas servindo à perspectiva do próprio autor-narrador,<sup>8</sup> o que contraria as próprias leis do romance.

[...] um romance é uma obra de arte, que se rege por suas próprias leis, que não são as mesmas da vida diária, e que um personagem de romance é real quando vive conforme essas leis. Diremos então que Amelia e Emma não poderiam estar presentes neste auditório porque elas só existem nos livros que levam seus nomes, só nos mundos de Fielding ou Jane Austen. A barreira da arte as separa de nós. Elas não são reais porque se parecem conosco (embora talvez se pareçam, de fato), e sim porque são convincentes. (FORSTER, 1998, p.86)

É mister refletir, partindo desse ponto de vista, que as personagens de Barros não são reais, porque, é claro, não se encontram no meio de nós, mas não são reais, porque não são convincentes, mesmo quando submetidas às leis da arte. É justamente esse caráter convincente que torna a personagem do romance mais compreensível que a pessoa da vida real. Para Forster (1998, p.87), “nos romances, porém, conseguimos conhecer as pessoas perfeitamente, e, além do prazer normal da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação pela falta de clareza da vida”. Neste sentido, o romance sugere um conforto que nos é negado na realidade. No entanto, em *Luz e sombra* só o que nos resta é o desconforto.

Para Candido (2009, p.59), “Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. [...]”. E o romance moderno buscou aumentar gradativamente esse “sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista”. Assim, ao longo do percurso do romance moderno convencionou-se tratar as personagens de dois modos: 1) como seres íntegros de fácil delimitação, marcados com traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, cujos traços característicos não os esgotam.

---

<sup>8</sup> Consideramos instâncias diferentes para autor e narrador. No entanto, neste ponto de nossas reflexões, pensamos adequado o substantivo composto tendo em vista a aproximação explicitada na narrativa: “Hoje mesmo, no momento que o humilde autor da ‘Luz e Sombras’ esgrima a pena traçando estas linhas, um outro trono desaparece na voragem furiosa do grande cataclismo maçônico: o trono de Portugal”. (BARROS, 2008, p.133).

Johnson (apud CANDIDO, 2009, p.61), no século XVIII, realizou a distinção das personagens em duas famílias: “personagens de costumes” e “personagens de natureza”. “As personagens de costumes são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano”. (CANDIDO, 2009, p.61).

Forster (1998, p.91) retomou a distinção, nomeando-as “personagens planas” e “personagens esféricas ou redondas”. As primeiras, “na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma idéia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos”.

Em *Luz e Sombras*, percebemos um maniqueísmo que separa nitidamente as personagens, não dando espaço sequer para se moverem naturalmente na diegese, o que sugere personagens *planas*. Dessa forma, em conformidade com seu projeto estético, Barros cria personagens envoltas de uma simples idéia, tal qual Clarinda, que mesmo jovem sequer mostra dúvidas ou fraqueza quanto ao ministério que pretende seguir, sendo a representação de toda a pureza, expressa até no próprio nome da moça. Nas palavras da própria jovem, após ser interrogada pelo irmão sobre relacionamento amoroso: “- Como, Cristóvão? Assim me falas? Ante todas as riquezas do orbe, jamais se ofuscarão os meus olhos. Eles foram engastados em minha face, para se abismarem na luz da eternidade.” (BARROS, 2008, p.80). De fato, os olhos da protagonista nunca se ofuscaram pelas riquezas mundanas ou qualquer outra perspectiva. Isso está posto até o fim da narrativa.

Cristóvão mostra-se preocupado com o futuro de sua irmã e contente por sua vocação religiosa. Mas não teria ele se filiado à maçonaria quando esteve na Europa? As complicações da diegese são desencadeadas justamente porque o jovem após ter se filiado a essa seita decepção-se com seus procedimentos e proclama sua renúncia em órgão católico. Observemos como ele se justifica à Clarinda:

[...] Tive como já sabes a infelicidade de fazer parte dessa seita maldita, julgando ser ela como me diziam os hipócritas, tão boa como a religião cristã. Via-a praticar a caridade, falar em Jesus Cristo com convicção e eloquência espantosas. [...] Seduzido por este e outros fatos e pelas palavras dos meus colegas, entrei na maçonaria. [...] Decorreram meses. Em cada sessão, me iam surpreendendo aqueles aparatos, aquelas canas misteriosas, aquele barulho infernal, aquelas revelações, enfim. (BARROS, 2008, p.67).

Em outros termos, Cristóvão desengana-se. Dir-se-ia personagem redonda? Se, por um lado, houve uma mudança de perspectiva, a personagem de forma alguma se configura

surpreendente. O que faz dele personagem plana, pois quando se dá conta de que a maçonaria não é o que pensava reage energicamente contra os ditames maçons: “– Fiquei preso de espanto. E como poderia continuar a fazer parte duma associação semelhante” (BARROS, 2008, p.68). O Cristovão cristão não se torna um não cristão. E o desenrolar do enredo nos mostra um protagonista seguro de sua crença, o filho pródigo que à casa do pai retorna para honra e glória do Senhor. Há, também, que se acrescentar que a complicação já estava posta, no que se refere à narrativa primária.<sup>9</sup>

Dona Branca também se configura personagem plana: “Nelson tomara por esposa, havia muitos anos, a mais virtuosa das moças”. (BARROS, 2008, p.47). Essas palavras introdutórias do narrador nos dão a imagem que será ratificada até o desfecho da narrativa: “A martirizada esposa diante do cadáver do esposo exemplar desmaiou... e, assaltada por síncope violenta dentro de poucos momentos era cadáver.” (BARROS, 2008, p.239). Sem dúvida, a morte de Branca comprova e salienta esse caráter virtuoso anunciado pelo narrador. Qualidade esta que está em consonância com Nelson: “contava sessenta Janeiros. Quando moço, dedicara-se aos estudos das ciências naturais e sempre se destacou d’entre os seus colegas pela eloqüência arrebatadora e, mormente pelos bons costumes.” (BARROS, 2008, p.48). Personagem plana, haja vista que jamais fugirá aos bons costumes, mesmo após ter sido ferido pelo próprio filho, o Flávio acompanhado de Amarante:

- Chegou a minha última hora. Quanto sinto de não ter aqui um sacerdote para eu fazer-lhe a minha última confissão. Mas, graças a Deus, há seis dias confessei-me, sinto-me de consciencia tranquilla [sic] e espero que Deus me abrirá as portas do céu... Mulher carinhosa, filhos extremados, lembrai-vos das promessas que na quinta me fizestes? Cumpri-as fielmente. Ficai consolados, eu vou partir... orai por mim... Eu perdôo mil vezes aqueles ingratos, os perdôo de coração e perdoai-vos também e perdoai-me alguma falta que tenha cometido para convosco. (BARROS, 2008, p.238).

Nelson procede como um bom cristão, assim como o fizera ao longo de sua vida. Tanto a sua morte quanto a de sua mulher só vem confirmar de forma gloriosa a nobreza do caráter de ambos. Forster (1998, p.77) contribui ao refletir sobre os fatores mais importantes da vida humana, dentre eles a morte:

O tratamento dado à morte, por outro lado, nutre-se muito mais da observação, e sua maior variedade indica que o romancista a considera congenial. Primeiro porque a morte sempre pode oferecer um bom desfecho para um livro, mas também pela razão mais óbvia de que, trabalhando no

---

<sup>9</sup> Conforme Genette (s.d.), aquela a partir da qual houve antecipações ou recuos, isto é, anacronias

tempo, parece-lhe mais fácil partir do que se ignora do que da obscuridade do nascimento em direção ao já conhecido. **Quando seus personagens morrem, ele os compreende e pode ser ao mesmo tempo coerente e imaginativo acerca deles – o que é a mais forte das combinações.** [Grifos nossos].

A morte garante essa coerência do casal, permitindo melhor compreendê-lo. Por outro lado, os antagonistas Flávio e Amarante também morrem. Flávio não suporta o peso da lembrança de ter assassinado o próprio pai e suicida-se, e Amarante por desconhecimento da natureza venenosa do leite da mangabeira que bebeu também falece. Temos novamente o contraste maniqueísta: os protagonistas ao morrer dirigem-se ao céu enquanto os antagonistas desfalecem rumo ao inferno. Assim, não podemos deixar de notar que as mortes dos antagonistas soam como espécie de punição pelos males que causaram, pelos pecados que cometeram.

Neste preâmbulo, convém destacar Amarante, maçom convicto, que veio para o Brasil com Flávio com a missão de matar Cristóvão. Personagem plana, sem dúvida, pois sua imagem é constituída em torno de uma idéia simples: destruir o cristianismo para supremacia da maçonaria. Objetivo este que o acompanhará ao longo de sua vida. É o que notamos após sua morte, na reflexão que expõe o narrador:

Pago pela maçonaria, fingiu-se padre em alguns países para escandalizar o povo com os seus perversos costumes de maçom. Após um delito fugia para os antros maçônicos ou se disfarçava para se pôr a salvo das mãos da justiça; mareou reputações ilibadas cobriu de luto muitas famílias; sorriu com as proezas do punhal; deixou muitos órfãos sem pão, sem abrigo, brandiu a gazua com singular perícia; fez do anticlericalismo sua política, e espalhou a corrupção tanto quanto pode e agora, jaz por terra como um cão vitimado pela peste! (BARROS, 2008, p.248).

À exceção desse esquema de construção de personagens planas, por excelência, está Flávio, que se pretende *redondo*, isto é, personagem quando construído ao redor de mais de um fator. Conforme Forster (1998, p.100), o teste para um personagem redondo “é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano”. Ou ainda, nas palavras de Ruffato (2004, p.12) no prefácio de *Aspectos do Romance*: se a personagem “não convence, *é plana pretendendo ser redonda*”. Desse modo, Flávio não pode ser considerado uma personagem redonda, pois ele surpreende, mas não de maneira convincente. Ele discorda em cumprir a incumbência maçônica de matar seu próprio irmão, em consequência, é ferido por Amarante, seu hospede maçom. Recuperado de seu ferimento e sob pressão do companheiro maçom, Flávio resolve cumprir a missão que lhe dera a

maçonaria. Percebemos aqui o problema da verossimilhança no romance, que segundo Candido (2009, p.55), “depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. A inverossimilhança compromete a tentativa de construir uma personagem redonda. De fato, é uma personagem plana com intenção a ser redonda.

Notamos que Barros não consegue incorporar ao romance, personagens mais complexas, ou seja, todas as personagens de *Luz e Sombras* são planas. O que não é recomendado a um romance de maior complexidade. Para Forster (1998, p.94) “[...] o romance mais complexo por vezes requer gente plana tanto quanto gente redonda [...]”. Dessa forma, a composição de personagens planas empreendida por Barros, adéqua-se à perspectiva que estamos desenvolvendo, na qual sustentamos que o criador de *Luz e Sombras* tenta construir um mundo fechado, na busca de reiterar a imanência do sentido da vida, de restituir o velho círculo da era da epopéia, no qual as personagens eram vistas em sua inteireza como unidade coerente.

Barros recorrerá a um forte maniqueísmo para sustentar esse universo harmonicamente coerente, colocando os antagonistas em uma posição extremada: gananciosos iludidos com o desejo de obter dinheiro. Dedicavam-se à maçonaria porque a consideravam vantajosa financeiramente, assim como para exercer o poder de dominação advindo do poderio econômico. Mesmo conscientes das catástrofes e sofrimentos que podem causar cumprindo as ordens da seita, submetem-se a realizá-las para ascensão própria. A questão levada à cabo, mostra descaradamente a lógica capitalista como base da decisão dos antagonistas, e isso nos parece um tanto inverossímil já que as personagens estão cômicas de seus destinos. Atenemos às palavras de Flávio dirigidas a Amarante: “[...] Sacas o teu punhal, vil estrangeiro e acaba de cortar o fio da minha existência nociva. E irei para o inferno conviver com os maus!” (BARROS, 2008, p.246).

Oportuno acrescentar quanto às personagens, que são as mãos de Barros que as agitam e transmitem ao leitor a sensação enganosa de profundidade. O autor constrói personagens que podem ser classificadas na terminologia de Forster<sup>10</sup> como *tipo*, isto é, uma subespécie das personagens planas que atingem o auge da peculiaridade sem vir a deformar-se. Entretanto, de acordo com o teórico (1998, p. 96), “[...] Um personagem sério ou trágico que seja plano tende a ser um tédio. [...]. Só as personagens redondas foram feitas para atuar

---

<sup>10</sup> Forster divide as personagens planas em *tipo* e *caricatura*. Personagem *tipo* não atinge deformação, mas alcança o cume da peculiaridade; já a *personagem caricatura* leva uma qualidade ou idéia ao extremo, causando distorção, sendo comumente empregada na sátira.

tragicamente por qualquer extensão de tempo, e só elas podem despertar em nós quaisquer sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação”. Esse sentimento de “adequação” é o que será suscitado no leitor de *Luz e Sombras*, que possibilitará tomar a narrativa como espécie de profecia. Neste sentido, Forster (1998, p.139-140) contribui novamente dando-nos uma definição dessa ferramenta da ficção: “A profecia [...] é um tom de voz. Pode implicar qualquer uma das crenças que têm obcecado a humanidade – cristianismo, budismo, dualismo, satanismo, ou a mera elevação do amor e do ódio humanos a uma tal potência que deixam de caber em seus recipientes normais”. E o aspecto profético requer do leitor dois requisitos fundamentais: a “humildade”, pois sem ela não seremos capazes de ouvir a voz do profeta e passaremos a vê-lo como figura cômica em vez de gloriosa; e a “suspensão do senso de humor”. Desse modo, não poderemos olhar as personagens de *Luz e Sombras* sem relevar esses dois aspectos, do contrário, não compreenderíamos o projeto artístico de Barros, que tem uma base profética. Para que a profecia se cumpra, o autor de *Luz e Sombras* não se exime de controlar severamente as personagens, o que não é recomendado:

Os personagens aparecem quando são evocados, mas cheios de um espírito de rebeldia. Por terem tão numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, em consequência, freqüentemente incorrem na traição do esquema principal do livro. “Escapolem”, ficam “fora de controle”; são criações dentro de uma criação, muitas vezes destoando dela; se receberem completa liberdade, destroçam o livro; se forem mantidas com demasiada severidade, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna. (FORSTER, 1998, p.90).

Esse rígido controle das personagens, privando-as de qualquer liberdade, conduz ao fracasso da obra, na medida em que ela vai apresentando tantas contradições que já não se torna mais sustentável do ponto de vista mimético e da verossimilhança. Daí, a degradação do romance por “decomposição interna”, por falta de uma lógica ficcional.

Segundo Monteiro (1964, p.26), o romancista oferece sua visão de uma realidade que é demasiada complexa para se esgotar em uma só interpretação, mas “sabemos reconhecer quando há verdade em um romance” pela “expressão viva” da sociedade e do indivíduo: acontecimentos e figuras humanamente verossímeis, a autenticidade do homem e não a autenticidade do fato.

*Luz e Sombras* não traz essa “expressão viva”: tanto os fatos quanto as personagens se apresentam inverossímeis e nada autênticos. É certo que os fatos não hão de carecer de autenticidade, como observou Monteiro, mas também não devem violentar a própria realidade, deformando-a exageradamente, tal como o faz Barros.

#### 4. O ESPAÇO ENQUANTO HOMOGENEIZAÇÃO DO MUNDO: FUNÇÃO E AMBIENTAÇÃO

Argumentamos, anteriormente, como Barros *submete* as personagens as suas intenções ideológicas e o prejuízo que isto representa à arte. Mas não são apenas as personagens sacrificadas neste sentido. O espaço acaba, também, refém do autor. Como argumentamos, anteriormente, também, a totalidade do romance se efetiva pela forma, uma vez que se perdeu a totalidade imanente inerente a *apopeia*. Em *Luz e sombras*, no sentido da homogeneização (fechamento), Barros, também, utilizará o espaço. Algo fechado há de ser mais perfeito, porque nada remete a algo exterior mais elevado.

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvidos pelas formas, quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2000, p.31).

No entanto, tal totalidade do ser, que não remete a algo mais elevado, não cabe a nossa realidade, cuja configuração estética é representada pelo romance em que a totalidade extensiva da vida não é mais evidente e a imanência do sentido tornou-se problemática. O espaço na narrativa de *Luz e sombras* refletirá a composição das personagens. Se estas, como argumentamos, foram sacrificadas, o espaço reflete esta contingência da obra.

##### 4.1. Funções do espaço e ambientação

No todo que compreende a narrativa, espaço e tempo se ligam intrinsecamente: “[...] Mergulhados, pois, no espaço e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos quando nomeados.” (LINS, 1976, p.63).

Tratando-se de narrativa, não somente espaço e tempo são indissociáveis, como aponta Osman Lins (1976, p.64):

**A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros.** [...] o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse **universo romanesco** e não ao mundo. **Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo** e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas. [Grifos nossos].

Apesar dessa estreita conexão entre todos os *fios* da narrativa, o estudo de seus elementos pode sistematizar-se separadamente, como esclarece o próprio Lins (1976, p.63-64):

Pode-se apesar de tudo, isolar artificialmente um de seus aspectos e estudá-lo - não, compreende-se, como os demais aspectos inexistem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador. (LINS, 1976, p. 63-64).

O romance, como toda a narrativa, evoca um *universo* situado em espaço e tempo determinados e *inventados*, sendo que neles, “em estreita conexão com o modo de ser das personagens, com as relações que estas mantêm entre si e com o meio, são figurados acontecimentos dispostos numa certa ordem seqüencial e apresentados segundo técnicas narrativas muito variáveis.” (AGUIAR E SILVA, 1974, p.41).

Muitos teóricos buscaram estabelecer algumas distinções em relação à composição da narrativa. Todorov (*apud* AGUIAR E SILVA, 1974, p.43), por exemplo, diferencia a *história*, a realidade evocada que poderia ser transmitida por outras formas de linguagem, do *discurso*, o modo pelo qual o narrador relata os acontecimentos. Entretanto, Aguiar e Silva (1974, p.43-44) adverte-nos:

**Ora a diegese não tem rigorosamente existência autônoma:** ela não preexiste à instância narrativa como um dado de facto, passível de ser transposto para o plano da criação artística mediante qualquer linguagem narrativa (romance, novela, filme, banda desenhada, etc.). **Ela só adquire existência através do discurso de um narrador e por isso essa existência é indissociável da natureza e dos caracteres técnicos desse discurso.** [Grifos nossos].

Considerando esse caráter de unidade da diegese, podemos inferir que o romance não se limita a uma sintagmática da narrativa, mas que envolve *caracteres técnicos* inerentes ao

discurso do narrador. Assim, dentre eles, destaca-se a descrição como procedimento imprescindível na composição do romance, como expõe Aguiar e Silva (1974, p.47):

Todo o romance compreende um número maior ou menor de descrições. A descrição, que tem por função representar personagens, objectos e aspectos vários do espaço geográfico e histórico-sociológico, constitui uma pausa ou uma síncope na sintagmática da narrativa. (...) a verdade é que pode facilmente encontrar-se uma descrição isenta de elementos narrativos, ao passo que é muito difícil, senão impossível, existir um enunciado narrativo que não ofereça, por mínimo que seja, um conteúdo descritivo.

Notamos que a descrição é o principal instrumento utilizado para representar o espaço em que se passa a diegese, como é o caso dos romances realistas e naturalistas que se preocupam, sobretudo, em figurar o meio, fazendo uso freqüente das descrições. Há romances de cunho declaradamente realista em que o espaço ganha destaque como em *Vidas Secas*, que além de ser um romance social, é também um romance de espaço.

Há casos, inclusive, em que o próprio espaço se torna personagem, conforme Gatto (2009, p.92) identifica no romance *Matrincha do Teles Pires* de Luiz Renato de Souza Pinto: "O tratamento à espacialidade, envolvida pelas reminiscências, sugere a prioridade pelo inconsciente coletivo. Isto corresponde dizer que a grande personagem do livro é a cidade que, neste sentido, coerentemente, titula a obra".

Desse modo, devemos visualizar o espaço romanesco em sua acepção mais ampla, nas palavras de Osman Lins (1976, p.72):

[...] o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

Nesta perspectiva, observamos a existência de uma estreita ligação entre personagem e espaço, sendo tarefa do leitor identificar “onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo”. (DIMAS, 1994, p.6).

Osman Lins, com *Lima Barreto e o espaço romanesco*, presta-nos contribuição importantíssima, quanto ao estudo do espaço na narrativa. Foi ele que esclareceu a diferença de *espaço e ambientação*:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinado a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a *ambientação*, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p.77).

O que implica dizer que a *ambientação* compreende um quadro significativo que envolve o espaço puro e simples (casa, fazenda, quarto etc.). Osman Lins (1976) sistematizou três tipos de *ambientação*: *franca*, *reflexa* e *dissimulada* ou oblíqua. A *franca* se dá quando um narrador, que não participa da ação, simplesmente descreve o ambiente: “[...] o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente”. (LINS, 1976, p.80). Este tipo de descrição pausa a ação. Na *ambientação reflexa*, o narrador acompanha a perspectiva da personagem numa visão interna e *com-partilhada* (*visão-com* de Poillon), com discurso indireto livre. Por fim, a *ambientação dissimulada* configura-se na personagem ativa, por meio do enlace entre espaço e ação: “atos da personagem, nesse tipo de *ambientação*, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos”. (LINS, 1976, p.84). Este tipo de *ambientação* não se restringe à reconstituição do ambiente, ou seja, a descrição, mas sempre está expressa em ações, resultando em agilidade quanto ao fluxo da narrativa.

Percebemos que esses três tipos de *ambientação* estão presentes em *Luz e Sombras*, contribuindo para construção do universo narrativo. O que nos ajuda a pensar o espaço e a personagem, bem como a relação entre ambos que se estabelece e se justifica no projeto artístico de Barros.

Em *Luz e Sombras*, a *ambientação franca* se faz constante. O narrador onisciente (heterodiegético e intruso) se farta em longas descrições, alimentando a perspectiva antitética e maniqueísta. No capítulo “A floresta”, o narrador, mergulhará em detalhes, louvando os “prodígios da natureza”:

Quando do nada a mão do Criador tirou os dotes para cada uma plaga, parece ter se levantado para essa banda e ter dito: - Tu, bem dita região, estás destinada a ser uma das mais sobranceiras deste continente que abençoô; levantem-se do teu solo gigantesca florestas que dominem todas as vizinhas e se emparelhem ás mais altas do globo! (BARROS, 2008, p.207).

E avançará, para as matizes de cores, detalhes da flora etc.

Em algumas situações em que a emoção toma conta das personagens, percebemos a *ambientação reflexa*. No capítulo “Ao clarão da lua”, ocupa-se, o narrador, em discurso

indireto livre, descrever detalhadamente o espaço e a reação de Clarinda frente a esse espetáculo do céu:

Era hora de profundo silêncio, e Clarinda tinha os olhos cravados nesse céu reclamado de estrelas...

A via-láctea parecia mais lúcida que nunca e um lençol branco, tão branco como a neve ou como brocados de finíssima cambraia, alargava-se paulatinamente para o Sul. A Síria, linda e viva, parecia circundada por pequenas camadas de fino algodão e a lua, princesa alvinitente da noite estava sobremaneira esplendente. [...].

Exército de constelações surgia pouco a pouco com uma ordem admirável, açoitando os bulhões mais além. A moça, permanecia imóvel, ante esse espetáculo portentoso da natureza. Seu rosto parecia nevado por se achar banhado do imenso clarão da lua, sua cabeleira negra luzia como o macio veludo da crista do mutum e seu porte imponente revelavam uma cismadora extasiada com o amor a cantar no coração. (BARROS, 2008, p.97-98).

A declaração de Clarinda evidencia o estilo romântico na medida em que nos permite conhecer a personagem em toda a sua sensibilidade. Em outros termos, a *ambientação reflexa* possibilita-nos uma leitura da personagem, sem a interrupção constante do narrador, mesmo que se faça por meio dele.

Não podemos deixar de notar, por ser uma realização estética muito importante no conjunto da obra, que “as vidas e os sofrimentos das personagens desintegram o espaço natural”. (VILALVA, 2008, p.40). Trata-se da *ambientação dissimulada*. É o que percebemos após a morte do casal, no outro dia:

Rompeu o dia.

A natureza parecia vacilar.

Nem um trinado das aves se ouvia, nem uma folha se movia nos prados.

Os astros, descrevendo o giro por entre as plúmbeas nuvens, eclipsou-se.

Tudo era triste. (BARROS, 2008, p.239).

Assim, vemos o espaço deixar a sua fisionomia natural, “o espaço faz-se matéria-palavra: sintoma da dor e da crueldade, sofrimento e tristeza. O tempo e espaço fazem-se *sombras*. E pouco é o tempo da *luz*, o tempo da ordem, quiçá o tempo do começo de tudo”. (VILALVA, 2008, p.40).

Para além da terminologia de Lins, o narrador, também, tomará o espaço como justificativa para o seu intento ideológico, por meio de incursões à mente das personagens. Substituirá, pois, o travessão pelas aspas. É o que se dá quando Clarinda se depara com o sítio em que foram enterrados os seus avôs.

“Amo este sítio saudoso beijado pelas auras mansas”.

“Amo os tepes viridantes d’além e a lençaria cambiante desses vergeis tão ledos”.

“Amo a paisagem que o matagal tece por ali, circundando a lagoinha encantada e também estas várzeas que para o Oeste se desfraldam, ataviadas de tão lindas flores que nem o pincel de Rafael as pode pintar”.

“Amo os cinéreos pombos que arrulham, a cotovia de vaporosas plumas que por ali voejam e o seu gazear ameno é para o meu pobre coração o que são para um ermo longíquo e triste as ternas notas de afinado bandolim”.

“Amo as tardes tão lindas como esta primavera, amo este vistoso céu! O sol que se abisma nas rampas ocidentais, apavorando os ápices dos crivosos penedos que se erguem nos vales”. (BARROS, 2008, p.203).

Há situações em que a paisagem funciona como uma espécie de personagem. Desse ponto de vista, “além do comando da espacialidade, que é a sua especificidade, ela é um figurante participativo que acompanha as demais personagens, interagindo com os seus estados anímicos, ou lhes servindo de suporte para o convívio com criaturas amigáveis [...]” (MOTTA, 2006, p.136). É o que se dá com Cristóvão no momento em que um grupo de homens captura-o e o levam para a barca com a intenção de matá-lo: “no mesmo instante, um trovão furibundo quebrou o silêncio do ar e um tufão impetuoso surpreendeu a barca, cujo cortinado começava a se agitar desordenadamente” (BARROS, 2008, p.54-5). Dentre os tripulantes apenas Cristóvão sobreviveu. A natureza acaba por se constituir um elemento a favor do bem, sob égide do divino. Como admite o próprio maçom D. Amarante quando se extasia frente à natureza: “— Esta bendita região é um poema divino!” (BARROS, 2008, p.208).

Estamos diante de uma *atmosfera* resultada pela exaltação da natureza que se configura na expressão de Deus. *Atmosfera* que não se confunde com o espaço. Cabe-nos esclarecer tal terminologia, literariamente falando:

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. – consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p.76).

O estrangeiro D. Amarante se serve de uma *atmosfera* que é proporcionada pelo espaço físico: a natureza. E essa atmosfera de exaltação é tão intensa que suscita a confissão do próprio D. Amarante quanto a sua crença:

— Sou maçom e ninguém conhece a minha hipocrisia. Em público, desminto a existência de Deus, mas aqui, no íntimo, uma voz eterna murmura incessantemente: “Creio, creio em Deus”... E o creio mesmo, Flávio. Não vejo, é verdade, mas contemplo sua obra grandiosa, vejo o prodígio soberbo de suas mãos. E que prodígio contemplo neste momento! Oh! Esta bendita região é um poema divino... (BARROS, 2008, p.209).

A atmosfera provocada pelo espaço nos revela a incoerência do antagonista: pratica a crueldade e crê em Deus que como sabemos é a representação pelo que entendemos por *bem*. A complexidade (inverossimilhança) da personagem D. Amarante se acentua ao passo que, desesperado em concretizar os seus ideais, chega a pedir ajuda a Deus quando se encontra na sala da casa da família frente a símbolos religiosos (o crucifixo, o quadro da santa ceia e a Bíblia): “Mas, Senhor, tens governado o mundo desde a sua aurora, há quase seis mil anos e não basta? Tem compaixão da maçonaria, cede-nos as rédeas do governo do orbe, ainda que por um ano, um mês, um dia mesmo...” (BARROS, 2008, p.140). Temos, neste discurso de exaltação suscitado pelo espaço, pela contradição do pedido, uma atmosfera de ironia. Decerto, por um lado, tal ironia não estava nas intenções de Barros; mas, por outro, há uma explicação ao fenômeno se adentrarmos ao “espaço social”, conforme a definição de Lins (1976, p.74):

Como nomearíamos, senão assim, certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação?

No caso do romance de Feliciano Galdino de Barros, a sociedade européia da época constitui um espaço social, bem como o Brasil propriamente dito, em virtude desse *conjunto de fatores sociais*. A Europa do início do século XX era uma sociedade amplamente desenvolvida tecnológica e industrialmente (Racionalismo e Positivismo), preocupada em exercer seu poderio para além de seus territórios. Para tanto, utilizava-se do conceito de ciência. Por isso, D. Amarante carrega as idéias maçônicas considerando-as modernas e denigre o catolicismo como sinônimo de atraso. A maçonaria carrega como uma marca essa preocupação com o desenvolvimento intelectual desde sua origem na Idade Média. Utiliza-se do lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” e da crença a Deus, atuando sigilosa e secretamente. Os efeitos do rompimento ao juramento feito à seita é uma incógnita (advertência ou punição mais pesada) e Feliciano Galdino de Barros, em *Luz e Sombras*, atentou-se a essa temática, inserindo-a como *leit motiv*.

Apesar dos maçons alegarem não integrarem uma organização de cunho político, conforme Tenório de Albuquerque, em sua obra *Sociedades Secretas* (1970), a maçonaria ficou conhecida por tentar se envolver com as ações dos grandes líderes mundiais a fim de assumir o controle da situação e dominar o panorama social e político. No entanto, seus membros nunca se identificavam como tais e agiam sorrateiramente. A maçonaria nunca esteve ausente dos importantes acontecimentos históricos do Brasil. É notório que a proclamação da independência, a libertação dos escravos, a proclamação da República, os grandes eventos de nosso país foram fatos organizados dentro de suas lojas. O antagonista D. Amarante deixa bem claro a posição maçônica favorável à República, enquanto que o narrador mostra explicitamente o seu posicionamento monárquico. Em outras palavras, e é isto o que fundamentalmente nos interessa: a maçonaria buscava transformações sociais e políticas e o narrador-autor queria a permanência dos valores já institucionalizados, em torno da catolicismo e da Monarquia. Cristianismo e maçonaria, ao longo da história, passaram a ser oposição antitética.

No mais, o antagonista estrangeiro vem para o Brasil com a intenção de propagar a seita maçônica como a mais recompensadora. Assassinar Cristóvão seria uma das formas de demonstrar as consequências negativas de trair o juramento maçom. Neste sentido, é interessante a reflexão de Castrillon-Mendes (2010, p.293) quanto à relação Brasil *versus* Portugal na busca de uma identidade nacional:

Essa opressão pela busca do nacional parece se presentificar na trama desenvolvida por Galdino de Barros. Mesmo sem a preocupação de criar uma cultura local ou nacional, a atração pela relação com Portugal (**cabe a um personagem português vir ao Brasil para resolver o problema da quebra do sigilo maçônico**), a oposição metrópole X interior corresponde a um processo de colonização que teima em não desatar os seus nós históricos. Portugal sempre exerceu papel hegemônico e poucas vezes se levantavam a favor de uma solução artística para o problema, pois os focos regionalizados não faziam frente às discussões. [Grifos nossos].

Sem dúvida, a figura portuguesa na trama faz com que rememoremos o processo de colonização brasileiro. E D. Amarante será a representação de toda marginalidade e carregará a bandeira de difusão maçônica no Brasil. O desgosto do estrangeiro será inevitável ao observar que na região brasileira o cristianismo vigora com ímpeto extraordinário. No entanto, quando D. Amarante encontra um pequeno grupo maçom revigora suas forças para continuar lutando pelos ideais maçônicos.

Outro aspecto que parece inverossímil no romance, mas encontramos explicação a partir da perspectiva de "espaço social" é a posição de Clarinda no que diz respeito ao casamento. O narrador dedicará um capítulo exclusivamente para a personagem, verdadeiramente encomiástico, em que ela terá uma inusitada conversa com o irmão Cristovão. No sumário, há por meio do narrador, informações e comentários sobre a jovem filha de Nelson: 14 anos,

Sua face era d'um colorido semelhante aos primeiros raios da aurora nas madrugadas de verão.

A inocência tornava-a admirável.

[...]

Nem a sensitiva da campina, imagem perfeita da pudicícia seria tão recatada como está criaturinha tão louça, cujo coração era um trono de amor do ente divino que a fez tão bela. (BARROS, 2008, p.77).

O narrador avançará neste sentido, não poupando adjetivos laudatórios. Tudo é perfeição, pureza, inocência e castidade. O beija-flor, inclusive, confundindo-a a beija, deixando-a confusa e envergonhada:

E dois fios de lágrimas, fios de pérolas nitentes, brilharam de seus negros olhos.

E o beija flor voou, levando o docíssimo néctar à terna consorte em seu verde ninho, como lhe dizendo:

— Este é da mais bela rosa que na primavera sorri... (BARROS, 2008, p.78).

Se o modernismo já pintava criticamente o idealismo romântico na construção das personagens femininas, temos, por exemplo, neste aspecto em *Luz e sombras*, sintomas do romantismo tardio, mas esta não é a questão neste momento. Será a conversa com o irmão Cristovão que se nos afigura perturbadora para uma consciência do século XXI.

Ele a inquirirá sobre casamento e com "angélico pudor" ela negará tal possibilidade, estabelecendo dicotomia entre a pureza celestial e o efêmero amor mundano. Cabe aqui uma citação:

— Olha, maninha, acima daquelas nuvens, encanto e harmonia desta tarde serena de Março está o sempre terno Éden onde cantam o anjos eternos louvores ao increado.

— A pátria celestial...

— Lá, um assento engastado de preciosas gemas te espera, é teu, se não tiveres na vida senão tua pureza de crença.

— Cristóvão, não confundas tua irmã. Pureza mais bela e cabal é a do lírio dos vales que possuem a mais formosa das virgens — a mãe dos ternos sorrisos.

— Clarinda, escuta: se a ti se dirigisse um cavalheiro, possuidor de grande fortuna e excelentes qualidades [sic] e te pedisse a mão, que farias tu?

— Como, Cristóvão? Assim me falas? Ante todas as riquezas do orbe, jamais se ofuscarão os meus olhos. Eles foram engastados em minha face, para se abismarem na luz da eternidade.

— Assim?

— O amante que lá tenho é incomparavelmente belo e puro e o seu rosto se estende até as últimas raias do Universo. (BARROS, 2008, p.80).

Cristóvão comove-se e confessa-se, também: "seus sentimentos [são] os meus votos d'alma" (BARROS, 2008, p.81) e se desmancha na confissão do seu amor de irmão, estabelecendo assim um duplo vínculo:

— Clarinda, sempre te amei com os carinhos de irmão, porém, de hoje em diante, um duplo vínculo nos une: fraternidade pelo sangue, fraternidade pelos sentimentos. Já sei que aborreces o mundo, será sempre virgem, esforçar-te-á por bem merecer da rainha dos anjos a coroa de lírios que ela reserva... (BARROS, 2008, p.81-82).

Devemos convir que o ciúme de irmão aqui alcançou o paroxismo, mas, como anunciamos acima, há um fenômeno comum, do começo do século XX, que justifica de certa forma a situação é a tira da incredulidade. Dito de outra forma, o fato social explica o motivo de tanta comoção de Cristóvão para com sua irmã. Segundo Maria Rita Kehl (1995 *apud* GATTO, 2001, p.123) a justificativa sociológica para a existência da prostituição, conforme o confessam famílias menos preocupadas com a hipocrisia, sustenta-se numa dupla necessidade: preservar a castidade das meninas, que deveriam chegar virgens até o casamento e, ao mesmo tempo, atender à virilidade dos rapazes a quem não, acreditava-se, era adequada a virgindade ao adentrar a *sagrada* instituição. Para estes, era desaconselhável que contivessem seus impulsos sexuais; para aquelas, e isto que fundamentalmente nos interessa, era fácil de controlar uma vez que seus desejos eram menos intensos. Portanto, "as prostitutas, neste caso, eram as guardiãs da moral sexual". Esta situação se sustentou até a reviravolta dos anos 50/60 e, como afirmamos, de certa forma, explica a reação de Cristóvão, bem como a própria decisão de Clarinda, em dedicar-se somente a Deus.

Os fatores sociais contribuem para compreendermos muito sobre as personagens e suas ações. Conforme orientação de Candido (2000, p.7-8), devemos vê-los como agentes da estrutura e isto permite alinhá-los como fatores estilísticos. Na análise, consideramos o elemento social não exteriormente, mas como fator da própria construção artística, estudado

no nível explicativo e não ilustrativo. Saímos assim dos aspectos sociológicos para penetrar numa interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte: o externo se torna interno. A estrutura constitui o ponto de referência neste tipo de análise, se torna matéria da diversidade coesa do todo. É o que ratifica Rosenfeld (2009, p.46-47):

não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais, político-sociais, hedonísticos etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos [...]. O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça *aparecer* em toda a sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá papel no todo.

Assim, além dessa função de justificar as personagens através desses “valores não-estéticos”, Barros ainda atribui outras funcionalidades ao espaço. Ao tomarmos conhecimento da existência de um quarto de oração com altar e uma santa na casa de Nelson, inferimos que a família possui uma forte crença religiosa cristã, especificamente católica. Estamos diante da função *caracterizadora* que, segundo Lins (1976), permite-nos, ao descrever o espaço, conhecermos mais sobre o modo de ser da personagem. O fato de o narrador carregar na tinta maniqueísticamente ao descrever a espacialização dos núcleos da narrativa intensifica a função caracterizadora.

O espaço, por vezes, também desempenha a função de influenciar as personagens de Barros. Os irmãos Cristóvão e Flávio que, no Brasil, eram cristãos assim como seus familiares, após chegarem a Europa, passaram a integrar a seita maçônica. Ao regressarem ao país, perante as tragédias desencadeadas ambos se arrependem do juramento feito à maçonaria, nas palavras de Flávio ao descobrir que seus pais morreram: “- O meu pai? Minha mãe também? Oh! Maldito hora em que nasci! Maldita hora em que me filiei á maçonaria... Ah!”. (BARROS, 2008, p.246).

Dessa forma, muitas são as funções que assume o espaço em *Luz e Sombras*: a de propiciar a ação, a de representar os sentimentos vividos pela personagem, de antecipar a ação e a de influenciar as personagens. Osman Lins (1976) adverte-nos, ainda, que a funcionalidade do espaço não deve ser vista em sua micro-estrutura, mas em sua macro-estrutura. O que implica pensarmos a estrutura espacial, disto que estamos chamando de fenômeno literário (*Luz e Sombras*), em uma perspectiva maior.

## 4.2. O espaço enquanto homogeneização do mundo

O romance de Feliciano Galdino de Barros contempla o espaço citadino, onde se localiza a casa da família, o porto, a igreja, uma casa em que se reúnem os maçons e a polícia. Em contraste, apresenta o espaço campesino, a estância e a floresta, que tem o ambiente natural como fundamental característica.

Até o capítulo dezesseis, dos vinte e quatro capítulos da narrativa, a trama se desenvolve na cidade e os locais serão ora caracterizados pejorativamente, ora qualificados majestosamente, obedecendo ao esquema maniqueísta construído por Barros. Assim, temos a quinta de Nelson situada “do lado mais aprazível da cidade de X”, com seu “Formoso jardim com grades e portão de ferro enfeitado à frente da casa”; no interior da casa: “A primeira sala, decente e modestamente mobiliada.” (BARROS, 2008, p.47). Há ainda a igreja, “em cuja torre altaneira imperava o estandarte cristão.” (BARROS, 2008, p.106). Em oposição a esse quadro, estão outros locais como a casa em que se encontram os maçons, identificada como *loja*, aonde se comemorava a “festa da razão”: “Da porta adentro experimentara um cheiro acre de finos manjares e de bebidas alcoólicas.” (BARROS, 2008, p.160). A descrição que faz o narrador complementa a imagem do lugar festivo:

Estavam todos completamente embriagados.

Uns subiam pela mesa, quebrando as baixelas, outros caíam pelo chão, por baixo da mesa; e outros choravam saudades do tempo de infância ou de sua mãe falecida há muitos anos; e vomitavam também.

E rolavam como tantos tonéis, enlambuzando a cara nos próprios vômitos e os cães lambiam essas caras sujas e brigavam por cima deles. (BARROS, 2008, p.160).

Esse contexto ilustra as imagens antitéticas que compõem o romance. E, por vezes, os espaços do romance sofrerão transformações. De início, temos, pois, a casa de Nelson, onde reina a ordem e harmonia, espaço tópico por excelência, isto é, de acordo com Bachelard (2008), o espaço conhecido e feliz, onde se vive em segurança e conforto. Este espaço, no decorrer da diegese, sofre uma metamorfose passando a ser de sofrimento e de luta. Essa transformação ocorre à medida que as vidas das personagens vão sendo ameaçadas.

Conscientes da vulnerabilidade da casa na cidade, que já tivera sido invadida por dois homens que ambicionavam matar Cristóvão, decidem partir para a estância da família, pois vêem no campo a segurança que necessitam. A estância configura-se, portanto, um espaço

tópico. Sem dúvida, esse espaço ocupa um posto de relevância na obra, sobretudo, por se tratar do lugar da infância de Clarinda, das lembranças da família, por gerar trabalho a muitas pessoas e por ser de beleza natural admirável. Vejamos as palavras de Clarinda ao falar com seu pai depois de contemplar a estância:

- Meu pai, fiquemos para sempre aqui. Na primavera teremos as rechões [sic] engalanadas de flores, os bosques de frutos de suavíssimo gosto.
- ...
- No verão, as maninhas areias dos riachos para os meus folgares, os cantos da perdiz por toda a parte e os doces arrulhos turturinos.
- Teremos no outono as frutos [sic] temporãs, o pavilhão intérmino dos céus rôto de constelações fulgentes; podemos estudar tão bem o curso harmônico dos astros!...
- Sim?
- Teremos no inverno o agradável ciciar da brisa e os prados cobertos de renovos. (BARROS, 2008, p.205-6).

A confissão lírica de Clarinda mostra-nos quanta importância tem esse lugar em sua vida, sendo o seu recanto, ou se optarmos pela terminologia de Bachelard (2008, p.34), o seu *canto do mundo*. “Mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo do devaneio.” E ainda, “os lugares onde se *viveu o devaneio* reconstituem-se por si mesmos um novo devaneio”. (BACHELARD, 2008, p.26). Daí, o lirismo de Clarinda.

Ademais, não é sem justificativa que o referido lirismo seja bucólico. O forte maniqueísmo do narrador acaba resultando neste olhar para a natureza, tornando-a paradisíaca, pois a mais forte justificativa para a idéia de Deus, isto a nossa experiência cotidiana comprova, é a idéia da criação. Ora, tanta beleza não poderia ser coisa aleatória como é comum se justificarem os Cristãos. Evoca-se, portanto, Deus como artífice deste processo e se vence neste jogo discursivo a fria razão maçônica, conforme o narrador intensifica.

Dessa forma, é mister destacar a natureza na hierarquia das temáticas espaciais do romance. Esse espaço natural quando especificamente na figura da estância, pode ser considerado um *lugar antropológico* na acepção de Marc Augé (2008, p.53):

Finalmente, o lugar é necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. Por isso é que aqueles que nele vivem podem aí reconhecer marcos que não têm que ser objetos de conhecimento. O lugar antropológico, para eles, é histórico na exata proporção em que escapa à história da ciência. Esse lugar que antepassados construíram (“mais me agrada a morada que construíram

meus avós...”), que os mortos recentes povoam de signos que é preciso saber conjurar ou interpretar [...].

Por isso, a família de Nelson demonstra tanta afeição à estância, justamente em virtude desse valor histórico que possui esse *lugar* herdado por Nelson de seus pais. Como nos conta o próprio narrador ao falar de Clarinda: “Oh! Que ingratas saudades não sofreria o coração inocente de Clarinda, por essa região romântica, cada vez que seus pais se demoravam na cidade!” (BARROS, 2008, p.137).

Todavia, a tranqüilidade da estância também é quebrada, ocorrendo outra metamorfose espacial, que culmina com o *clímax* da diegese. É a invasão de D. Amarante e de Flávio à estância e o conseqüente assassinato de Nelson pelas mãos de seu próprio filho. Em conseqüência, como vimos, ocorre a morte de D. Branca. O espaço assume nova feição, de muita dor e sofrimento.

A estância passa a ser um lugar onde a vida se tornou insuportável para Clarinda e Cristóvão. As amargas lembranças estavam associadas a este espaço. Decidem partir. Assim, notamos que à medida que ocorrem desilusões e tragédias as personagens procuram um novo lugar para viver. Esse mecanismo se desdobra na narrativa do início ao desfecho e não podemos afirmar que cesse, constituindo-se, pois, *final em aberto*, visto que o leitor não fica sabendo para onde foi Cristóvão e se o rapaz estará em segurança.

Apesar das transformações do espaço, notamos o destaque dado ao campo em relação à cidade, na narrativa. Inclusive, essa relação que se estabelece, em *Luz e Sombras*, é significativa para compreendermos como Barros edifica as bases da crença da família de Nelson. Aliás, muitas obras literárias privilegiaram o binômio, é o caso de *A cidade e as serras* de Eça de Queiroz, em que há um confronto entre cidade e campo, com proeminência deste último.

A relação da cidade com o campo é refletida também por Raymond Williams (1989, p.371), que reflete a cidade com um discurso construído na tensão com o campo: “uma projeção da própria cidade de caráter profundamente pessimista, que já se tornou uma convenção” a partir da subjetividade das convenções próprias da sociedade, um espaço de destruição e, principalmente, destruição das relações humanas. A literatura, dentro do seu universo autocoerente – mediação entre indivíduo e sujeito – cria a cidade e esta cidade será antípoda do campo, que, por sua vez, no espaço literário, também será uma criação: um campo imaginado. E é esse espaço imaginado em *Luz e Sombras* que se eleva, configurando-se projeção do tão sonhado Jardim do Éden.

Essa projeção leva-nos a pensar a horizontalidade e a verticalidade do espaço. Neste sentido, Schüler (1989) afirma que a verticalidade sustenta a arquitetura da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. O peregrino Dante anda para baixo pelo Inferno e para cima, no Purgatório e no Paraíso. O autor acrescenta que o romance que substitui a linha vertical pela horizontal vai surgir na Idade Média.

Embora a narrativa se desenvolva num mundo construído em linha *horizontal*, a esperança de Nelson, D. Branca, Cristóvão e Clarinda, é habitar o reino do céu. O anseio de mover-se em linha *vertical*,<sup>11</sup> rumo ao paraíso, é imenso a ponto de Clarinda fazer votos a Deus, alegando ser o Divino seu único amor. Por outro lado, consciente do pecado que cometeu ao ceifar a vida de seu pai e acometido de dor, Flávio deseja morrer por não suportar seu sofrimento e dirigir-se logo às Trevas, isto é, movimento em linha *vertical*. Essa antítese maniqueísta explícita no próprio título do romance, *Luz e Sombras*, percorre toda a narrativa, em um confronto religioso causador de muitas intrigas e tragédias.

Assim, além do espaço tópico – a cidade que é invadida – há o espaço do campo que é também tópico por excelência, que são os espaços com que as personagens contam e onde o enredo se desenvolve, mas pela ideologia cristã aparece outro espaço, o utópico, que, segundo Bachelard (2008) é o lugar da imaginação e do desejo, espaço este que faz parte da ideologia cristã da família. Nas palavras do próprio Nelson em seu leito de morte: “— Eu vejo o céu aberto e o meu Deus chamando-me ao tanger das harpas angelicais... Doce paraíso, divina harmonia... Nas vossas mãos, Senhor, entrego a minh’alma”. (BARROS, 2008, p.238).

Os espaços tópicos são geograficamente na horizontalidade – se optarmos pela terminologia de Schüler (1989) -, e o utópico na vertical. O que remete dizer que este último é muito significativo para a família de Nelson, sendo um espaço de esperança de reencontrar a paz e a felicidade que há muito havia perdido. A narrativa se desenvolve tendo como ideal maior a conquista desse espaço, que passa a funcionar como elemento homogeneizador do mundo. Barros tenta restituir por meio do espaço aquilo que já se perdeu incontornavelmente: o sentido da vida. Para tanto, ele sacrifica o espaço, condicionando-o à estrutura maniqueísta que orienta a diegese.

---

<sup>11</sup> Convém outra perspectiva ao tratarmos da espacialidade, a do teórico Edward Lopez (1978, p.43), que diferencia a topia inferior da verticalidade da topia superior desse mesmo eixo. Para ele, a primeira “encarrega-se de dar uma configuração sensível à idéia do mundo imanente, *habitat* do homem”; já a segunda “traduz exteriormente a idéia do mundo transcendental, *habitat* da divindade”. E a oposição desses espaços é resultado da prática ideológica, “que transforma o mundo sensível em suporte do mundo inteligível, o mundo interior sendo representado, pois, pelo mundo exterior”. Dito de outra maneira, o espaço exterior representa o signo ideológico (ideograma), cujo plano de conteúdo situa-se no interior de uma ideologia ou mitologia. No caso que nos interessa, essa ideologia se expressa por meio de ideogramas que asseguram a existência de seres humanos e de seres divinos, e que estes habitam um mundo transcendental.

## 5. O LUGAR HISTÓRICO, ESTÉTICO E AXIOLÓGICO DE *LUZ E SOMBRAS*

### 5.1. O contexto do modernismo em Mato Grosso

Bem claro temos que o contexto não necessariamente faz o texto, mas se faz oportuno quando se trata de discutir aspectos de sua absurdez, como é o caso. O projeto artístico de Feliciano Galdino de Barros corresponde em muitos aspectos à tendência que se instalara em Mato Grosso nas primeiras décadas do século passado, tornando verossímil muitos de seus procedimentos. Assim, cabe um breve percurso histórico-literário para melhor compreensão do que estamos chamando de fenômeno: *Luz e Sombras* (1917).

Sabemos da preocupação nacionalista da literatura brasileira. A seu tempo, na década de 20 do século passado, a literatura em Mato Grosso segue o mesmo percurso, guardadas as devidas proporções, temporalizações e localizações, no caso, voltada, é claro, ao fortalecimento regional em detrimento às perspectivas de nacionalidade. Recuperam o passado romântico e isto se combina à ordem e à moral, no sentido de superar a imagem de atraso e violência que ainda imperava em relação ao Estado.

Não devemos de forma alguma reduzir a arte ao pensamento do intelectual. Intelectual e artista são entidades diferentes e se localizam em instâncias determinadas. Não é demais dizer: arte é sempre ruptura por natureza, mesmo quando parece acomodação. Mas, como já anunciamos acima, não há, também, como não associá-la ao contexto sócio, político e econômico subjacente, mesmo quando se tratar do mais exacerbado e delirante lirismo que pode parecer absoluta fuga da realidade.

A história de Mato Grosso, desde a República, foi marcada pela disputa da liderança política do *nortão*, ainda sob a hegemonia coronelista de pecuaristas e usineiros, e o sul, mais desenvolvido, sacudido por intensa migração. A criação do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (1919) e do Centro Mato-Grossense de Letras (1921) são marcos significativos, suportes da sustentação da literatura mato-grossense, enquanto sistema, que identificam o modernismo literário em Mato Grosso. José de Mesquita (1892 – 1961) e de Dom Aquino Correa (1885 – 1956), nomes fartamente repetidos em todas as instâncias, fazem parte deste processo, notadamente enquanto críticos literários e intelectuais, solidificando um estado de coisas.

Tais condições resultaram no já muito conhecido e propalado anacronismo da concepção artística em Mato Grosso, que acentuava fortemente o papel educativo, moral e patriótico, em relação ao que se pensava e o que se fazia no resto do país, conforme identificam Melo e Silva (2008), notadamente no que se refere à Semana de arte moderna. Como consequência direta desta visão passadista da arte, temos uma concepção de mundo retrógrada e reacionária. Assim, em vários textos, José de Mesquita deixa transparecer sua aversão ao modernismo, relacionando-o às correntes políticas esquerdistas que abertamente condenava. No entanto, era um intelectual atualizado, o fundador e primeiro presidente da Academia Mato-Grossense de Letras, com as novidades vanguardistas, como podemos comprovar pelas muitas referências aos seus contemporâneos, mesmo por meio das personagens de suas peças de ficção, notadamente Paulo do romance *Piedade* em que se identificam fortes sintomas autobiográficos. Franceli A. da S. Melo e Nilzanil Soares e Silva (2008, p.7) acentuam, portanto, que se trata de uma "opção consciente dos intelectuais envolvidos com o projeto do Centro Mato-Grossense de Letras e do jornal *A Cruz*, influentes representantes da literatura local".

Outro elemento subjacente à crítica literária do Estado foi o projeto de "re Cristianização", "retomando a tradição católica; propósito que se casou perfeitamente com a ideologia da ordem conservadora que iria sustentar o Estado Novo" pelo sentido organizacional que se tentava impor à ordem social. (MELO e SILVA, 2008, p.10).

O pensamento crítico, portanto, padecia de tais contingências:

interferência do posicionamento religioso do autor, isto é, a ciência só será "boa" se passar pelo crivo do pensamento católico e o belo nas artes corresponde, não só ao poder de evocação e sugestividade das obras, mas ao seu teor moral. Assim, um "bom romance" (esteticamente) pode ser considerado "perigoso" se não estiver de acordo com a moral religiosa, no caso a católica. (MELO e SILVA, 2008, p.8).

Parece-nos, mesmo, a voz de Barros. E tem mais, necessariamente no que se refere à crítica de romance:

A repulsa por algumas obras, principalmente romances, parte, sobretudo, de um determinado conceito moral, desta forma, em sua crítica podemos inferir que o critério estético se subordina ao ético, pois a beleza não é considerada um fim, mas um meio. Prova disso é que suas análises de textos em prosa dão ênfase às ações das personagens para a exposição de lições de moralidade e de sentimento ligados à recuperação e à valorização da fé cristã, ao exercício da fraternidade e da caridade. Na crítica biográfica, o autor buscava traços comuns para compor "a fisionomia moral" do

biografado, misturando o "eu social" ao "eu criador" do escritor. (MELO e SILVA, 2008, p.8).

O regionalismo que Mesquita defendia, é importante lembrar também, divergia da proposta dos escritores regionalistas de 1930, do nordeste brasileiro, que estava profundamente comprometida com as contradições inerentes às profundas injustiças sociais sofridas pelas regiões distantes, submetidas à hegemonia econômica do centro. Sua concepção de regionalismo "se limitava a mostrar paisagens e costumes", utilizando-se "da exaltação do regional para manter o *status quo*" (MELO e SILVA, 2008, p.10), subserviente, pois, ao "aparelho ideológico do Estado" (Althusser) no processo de "controle do imaginário". (LIMA, 1996, p.34).

Fica, pois, estabelecida uma "hierarquia de prioridades para a emergente literatura mato-grossense [...] o problema estético como subordinado ao problema maior da criação da nacionalidade/fortalecimento regional, e este subordinado ao problema religioso". (MELO e SILVA, 2008, p.10).

Em *Luz e Sombras*, essa subordinação do estético até o crivo do "problema religioso" se nota naturalmente. O posicionamento religioso de Barros, marcadamente católico, implicará interferência em toda composição estrutural da narrativa: narrador fortemente intruso, com função ideológica (Genette<sup>12</sup>); perspectivas infensas às conquistas do modernismo brasileiro; confluência de estilos, privilegiando perspectivas românticas, no sentido em que o herói romântico ainda tinha como prerrogativa restaurar o equilíbrio; maniqueísmo no processo de criação das personagens; personagens fortemente estereotipadas e protagonistas planas (Forster); visão patriarcal do mundo e, por fim, desfecho trágico.

No mais, o forte e demasiado lirismo em *Luz e Sombras*, também denuncia o atraso literário por qual passava Mato Grosso. Mendonça (2005, p.171) argumenta: "anos depois de Marinetti haver lançado seu manifesto modernista e Graça Aranha tentar-lhe a reforma na Academia Brasileira de Letras, em Mato Grosso estávamos no período romântico".<sup>13</sup>

A perspectiva histórica e teórica sobre o romance que sustentamos aqui parte da epopéia, seguindo as concepções de Hegel, atualizada por Lukács: o romance como epopéia da burguesia. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e amplamente complexo e disto resultou a perda da totalidade, como já tratamos anteriormente. A totalidade não é mais um princípio aceito e dado às formas, à medida que o sentido da vida dissipou-se, "elas têm ou de

<sup>12</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d. p.253-257.

<sup>13</sup> Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944). O manifesto foi publicado no jornal parisiense *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909.

estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo”, ou caso contrário, adentrarão na “fragmentariedade da estrutura do mundo”. (LUKÁCS, 2000, p.36). É, pois, por meio da forma que se absorverá essa totalidade. A estética troca de papéis com a ética, como expõe Macedo, no posfácio de *A Teoria do romance* (LUKÁCS, 2000, p.182-183):

Numa totalidade ética fechada, na qual a aspiração interna anda de braços dados com a lei externa, o papel da estética resume-se a dar em espetáculo (representar) o universo ético; com a perda da imanência do sentido à vida, com o colapso da ética como parâmetro de conduta unívoca, invertem-se os papéis: a estética assume o encargo da ética e a antecede, logicamente, no horizonte artístico.

Não é demais lembrar que essa *inversão* de papéis e demais modificações que se operam na transição da epopeia ao romance assinalam o anacronismo literário de *Luz e Sombras*, levando-nos a pensá-lo como fenômeno literário.

Observamos que a obra remete a um universo próprio à epopeia, apesar de ter sido produzida já no início do século XX. Em outros termos, Barros mostra-se preso a uma estética metafísica, em uma tentativa de restituir o velho círculo perfeito da era da epopeia. Ele constrói um projeto artístico voltado à reconstituição da imanência do sentido da vida firmado no Deus do cristianismo. Entretanto, Lukács (2000, p.35-36) esclarece a questão ao afirmar que qualquer ressurreição do helenismo é uma tentativa de tornar a estética pura metafísica: “um desejo de aniquilar a essência de tudo que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, que ela tem, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo”. Não há como resgatar um passado tal qual para solucionar uma problemática latente entre nós e a forma romance marca a ruptura e inaugura novos tempos: “O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia; [...] isso significa que a completude de seu mundo, sob perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva uma resignação”. (LUKÁCS, 2000, p.72).

Notamos resistência em Barros quanto às perturbações insanáveis do mundo do romance, mas Lukács (2000, p.89) é específico no que se refere ao “mundo abandonado por deus”, como já nos referimos, do qual “o romance é a epopeia, [...] a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade [...]”.

Em *Luz e Sombras*, observamos que Deus em contraste com o demônio movimenta a diegese, sendo inclusive seu *leit motiv*, como já argumentamos, cristianismo *versus* *maçonaria*. Por vezes, o próprio Deus age tal como uma personagem como vimos no capítulo “O espaço enquanto homogeneização do mundo: função e ambientação”. O que implica dizer que Barros se prende a um maniqueísmo que limita a concepção de arte a um universo fechado e explicável já não mais possível diante de um mundo em que o escritor tem plena liberdade perante deus, e a isso Lukács (2000, p.95) chamou ironia: “A ironia, como autossuperação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus”.

Visualizamos no quadro épico exposto por Lúkacs (2000, 87-88) o próprio mundo de *Luz e Sombras*:

Os heróis da juventude são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos. Daí a profunda certeza de sua marcha: abandonados por todos, podem eles chorar de tristeza em ilhas desertas, podem cambalear até os portais do inferno no mais profundo descaminho da cegueira – sempre os envolve essa atmosfera de segurança, do deus que traça os caminhos do herói e toma-lhe a frente na caminhada.

E a família de Nelson passará por muitos perigos, ameaças e ataques, andarão pelos caminhos tortuosos, mas tudo isso sempre é amenizado pela segurança de que Deus está no controle de todas as coisas. Eis porque não há espaço para receio e aflição, apesar de toda gama de tragédias inseridas na narrativa.

De fato, *Luz e Sombras* não atinge a *virilidade madura* que assinala a forma romanesca, em que a alma “sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”. Enquanto no mundo épico não há “aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, isso nunca é posto em dúvida”. (LUKÁCS, 2000, p.91).

Esse descompasso literário de Barros leva-nos a questionar os seus procedimentos enquanto artista e as consequências de seu projeto artístico.

## 5.2. Romance e política

Não poderíamos deixar de analisar o tratamento dado à política no romance *Luz e Sombras*, visto que salta aos olhos a relação entre política e literatura construída por Barros. Ou ainda, o autor não consegue desvencilhar política, religião e literatura, submetendo-as todas, a um só tempo, às próprias ideologias. E essa era uma tendência literária, como mencionamos, nas primeiras décadas do século XX, em Mato Grosso: a subordinação do estético ao ético. O que não é conveniente, como nos indica Goethe, no livro 12 de *Dichtung und Wahrheit*<sup>14</sup> (apud LESKI, 2001, p.48): “Pois uma boa obra de arte poderá ter e, certamente terá, conseqüências morais, mas exigir do artista objetivos morais equivale a estragar-lhe o ofício”.

A estética marxista, conforme assinalou Lukács (1968), se limita a pressagiar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e sim como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela amadurece. Isto quer dizer que até mesmo o mais extravagante jogo de fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo, desde que as forças essenciais dos fenômenos são postas em especial relevo.

O núcleo de ação dramática de *Luz e sombras* tem um fundo que se pretende histórico: "a revolução fomentada pela torpe seita" (BARROS, 2008, p.70), emprestando aqui a fala da protagonista Clarinda. Trata-se da maçonaria esta "torpe seita". Do lado das *luzes* estão o cristianismo, mais precisamente o catolicismo, e o império; e do lado das *sombras*, a maçonaria e a república. Este jogo antitético é notadamente sintoma da redução maniqueísta de Barros como já comentamos.

Conforme Lukács (1968), na concepção marxista, a arte visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva: mergulha na essência e representa estes momentos essenciais de maneira não abstrata, mas apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, fixando, também, aquele aspecto do mesmo processo, segundo o qual o fenômeno manifesta na sua mobilidade a sua própria essência. A verdadeira arte fornece sempre um quadro do conjunto da vida humana, representando-o no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. A arte conduz à intuição pela sensibilidade desse movimento como movimento mesmo, na sua unidade viva.

---

<sup>14</sup> *Poesia e verdade.*

Lukács lembra o problema da chamada arte de tendência ou de tese, que corresponde a uma tendência política ou social do artista que ele quer defender com sua própria obra de arte. Parece-nos que é este bem o caso de Barros, em *Luz e sombras*. Marx e Engels ironizam tais projetos, uma vez que o escritor, nesta demonstração, violenta a realidade objetiva. Engels explica como a tese se concilia com a arte, desde que brote organicamente da essência artística da obra, da representação artística, quer dizer, da realidade mesma, da qual a arte constitui o reflexo dialético. Bastante significativo é que os autores preferidos de Marx e Engels (Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Balzac) não tiveram um posicionamento de esquerda, coincidindo com a nossa perspectiva diante das concepções do artista e do intelectual, como apresentamos anteriormente.

A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais eles se engendraram na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas conseqüências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade. (LUKÁCS, 1968, p.21).

O que queremos dizer, não perdendo nosso objeto de vista (*Luz e sombras*), reconhecendo a concepção marxista de arte, ratificando pensamento já apresentado anteriormente, é que as personagens de Barros foram profundamente condicionadas pela ideologia do autor. O conflito, polarizado ao paroxismo, suscita diálogos inusitados e inverossímeis. Barros, portanto, não deixou as suas personagens desenvolverem-se “livremente até as últimas conseqüências”.

Irving Howe (1998, p.4) pensou a relação entre política e literatura, examinando alguns grandes romances com intuito de ver o que a intrusão violenta da política causa ou com o que contribui para a imaginação literária. Assim, o crítico assegura que tal relação não é sempre a mesma e tenta “mostrar o modo pelo qual a política controla, de forma crescente, um certo tipo de romance, e especular sobre as razões dessa mudança”. Atentemo-nos ao que Howe (1998, p.5) chama de romance político:

Por romance político entendo um romance no qual as idéias políticas têm papel dominante, ou no qual o *milieu* político é o cenário dominante – embora seja novamente necessária uma qualificação, pois a palavra ‘dominante’ é mais do que questionável. Talvez fosse melhor dizer: um romance no qual assumimos serem dominantes as idéias ou o *milieu* político, um romance que permita essa pressuposição sem que isso sofra qualquer

distorção radical e que, em decorrência, propicie a possibilidade de algum lucro analítico.

A concepção de Howe já aponta uma ressalva, “sem que isso sofra qualquer distorção radical”, que se faz imprescindível para a análise que encaminhamos do fenômeno *Luz e Sombras*.

No caminho histórico-literário do romance político, passamos pelo conto picaresco. Aliás, o gênero está na base do processo de consolidação do próprio romance em que convergiram vários tipos de escrita. O conto picaresco acenava a possibilidade da burguesia em assumir o poder político total, na figura do herói-fanfarrão que sugeria as possibilidades de mobilidade social. Aguiar e Silva (1974, p.13) nos fornece um panorama geral:

Ainda à literatura espanhola dos séculos XVI e XVII também se deve o romance picaresco, cuja origem remonta à obra *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554), obra de autor anônimo, e que tem na *Vida de Guzmán de Alfarache* (1559-1604), de Mateo Alemán, o seu exemplar mais representativo. O romance picaresco, através de numerosas traduções e imitações, exerceu larga influência nas literaturas européias, encaminhando o gênero romanesco para a descrição realista da sociedade e dos costumes contemporâneos. O significado do romance picaresco, na história do romance, transcende a visão de descrição da realidade e de costumes contemporâneos. O pícaro, pela sua origem e comportamento, é um anti-herói, um eversor dos mitos heróicos e épicos, que anuncia uma nova época e mentalidade. O pícaro, consciente da sua oposição no mundo, em desafio aos cânones dominantes, ousa considerar sua reles vida como digna de ser narrada.

Vemos que o pícaro dá indício de uma nova era que está por se instaurar. Do conto picaresco ao romance social do século XIX percebemos algumas modificações: o primeiro representava uma abertura da sociedade à ação individual, já o segundo marcava a consolidação desta ação com o apogeu político da classe mercantil; o herói-fanfarrão se aventurava curiosamente na sociedade, descomprometido em nela viver, o herói do romance do século XIX, por sua vez, comprometia-se inteiramente consigo mesmo e com seus valores, avesso aos prejuízos do novo mundo comercial que agrediam a sua sensibilidade.

Quando o mundo burguês começa a mostrar suas contradições e a perder a sua coesão, o romance social sofre uma queda rumo à mediocridade convencional ou fragmenta-se em diversas direções, dentre estas, o romance de sensibilidade privada e o romance de assuntos públicos e política. Interessa-nos aqui este último.

Segundo Howe (1998), o romance social necessita de uma quantidade substancial de estabilidade social, para que a partir dessa condição outras posições se construam em divergência. O crítico acrescenta:

É nesse ponto, aproximadamente falando, que o tipo de livro que denominei romance político passa a ser escrito – o tipo em que a idéia de sociedade, distinta das meras obras inquestionadas da sociedade, penetrou na consciência das personagens em todos os seus aspectos profundamente problemáticos, de forma que pode ser observada em seu comportamento, e elas próprias estão geralmente côncias de alguma lealdade política coerente ou identificação ideológica. **Elas agora pensam em termos de apoiar ou opor-se à sociedade como tal: elas se arregimentam a um ou outro segmento fortificado da sociedade, e fazem isso em nome de e sob a inspiração de uma ideologia.** (HOWE, 1998, p.6) [Grifos nossos].

Sem dúvida, são contrastantes as ideologias presentes em *Luz e Sombras*: monarquia *versus* República. Mas, são ideias que se desenvolvem associadas a outras, a saber, cristianismo catolicismo e maçonaria, respectivamente. E as personagens tomarão partido nesse jogo, inclusive, até o narrador não se absterá em posicionar-se desmascaradamente:

Pois, foi e será sempre o apanágio da negra seita: atear revoluções contra toda ordem social, eliminar todas as monarquias para levantar sobre suas cinzas as repúblicas onde mandará e não pedirá ou por outra: onde poderá assentar com mais facilidade o governo do ódio, das vinganças, da incredulidade, senhor de toga e cutelo, curvando-se todos a seus pés. (BARROS, 2008, p.132).

Nesta instância, convém refletir sobre a construção do romance político, considerando as tensões internas que o movimentam. Para Howe (1998, p.7), o romance tenta “capturar a qualidade da experiência concreta. A ideologia, entretanto, é abstrata como deve ser e, portanto, provavelmente recalcitrante sempre que seja feita uma tentativa para incorporá-la ao fluxo de impressões sensuais do romance”. É desse confronto entre concreto e abstrato que o romance político alcança êxito, na medida em que o romancista deve concentrar recursos necessários para a superação do que parece resistente a primeira vista: a ideologia. O risco de incorrer a erro é grande, já que a manobra é arriscada, mas a recompensa é ainda maior. De qualquer forma, o romance deve sempre penetrar na emoção humana, “mas a direção na qual a emoção se move, o peso que exerce, os objetos aos quais se liga, são todos condicionados, senão controlados, pelas pressões do pensamento abstrato”. (HOWE, 1998, p.7).

Os cuidados que o romancista político deve tomar são imensos, Howe (1998) alerta quanto ao tratamento dado às ideias no romance, que deve ser diferente ao das ideias de um

programa político. Nesta perspectiva, as ideias e as emoções das personagens são absorvidas pelo movimento do romance.

Este é um dos grandes problemas, mas também um dos desafios supremos para o romancista político: fazer com que ideias ou ideologias ganhem vida, dotá-las de capacidade de instigar personagens a gestos e sacrifícios apaixonados, e mais ainda, criar ilusão de que têm uma espécie de movimento independente, de forma que elas próprias – aqueles pesos abstratos de ideia ou ideologia – pareçam transformar-se em personagens ativas no romance político. (HOWE, 1998, p.8).

Acontece que em *Luz e Sombras* as ideologias estão pré-estabelecidas junto às personagens, não há como ver essas ideias relacionarem-se, os pólos Cristianismo e maçonaria estão confinados, impedindo que a emoção seja posta em relevo. Em vez de personagens ativas, temos a impressão de serem personagens manipuladas, verdadeiras *marionetes*, com destino pré-determinado pelo autor. Howe (1998, p.8) ainda complementa o quadro que queremos elucidar:

Não importa o quanto o escritor pretenda festejar ou desacreditar uma ideologia política, não importa o quanto seu objetivo possa ser didático ou polêmico, seu romance não pode finalmente apoiar-se na ideia “em si”. Na medida em que ele é realmente um romancista, um homem acometido pela paixão de representar e colocar ordem numa experiência, **ele deve dirigir a política de seu romance, ou a que está por detrás dele, numa relação complexa com os tipos de experiência que resistem à redução a uma fórmula – e uma vez feito isso, por maior que seja a dificuldade, ele transforma suas ideias de forma surpreendente.** Sua tarefa é sempre mostrar a relação entre a teoria e a experiência, entre a ideologia pré-concebida e o emaranhado de sentimentos e relacionamentos que está tentando apresentar. [Grifos nossos].

Está claro, Barros não surpreende e não consegue realizar um projeto estético que supere uma fórmula maniqueísta. Procedimento este, também utilizado em outras produções literárias do autor. O que este não consegue ocultar é o seu próprio posicionamento político. Aliás, as ideologias no romance transparecem logo em plano principal. Vejamos, ainda, o que Howe (1998, p.9) tem a nos dizer:

Pelo fato de expor as alegações impessoais da ideologia às pressões da emoção privada, **o romance político sempre deve estar num estado de guerra interna, sempre à beira de tornar-se algo diferente de si mesmo.** [...] Ele [romancista político] sabe que seu próprio *momentum*, suas próprias intenções, podem ser libertadas facilmente; mas ele sente, da mesma forma, que **o que mais importa é considerar aquelas rochas contra as quais suas**

**intenções podem despedaçar-se, mas que, se ele tiver sorte, elas meramente se ferirão.** Mesmo quando o escritor afirma com orgulho a autonomia de sua imaginação, mesmo quando ele faz as mais severas reivindicações ao poder de impor sua vontade sobre os materiais informes que sua imaginação lhe trouxe à tona, ainda assim **ele reconhece que deve lançar-se contra a presença imperiosa do necessário. E no romance político, é a política o necessário.** [Grifos nossos].

*Luz e Sombras* não navega pelos mares da tensão, ao contrário, avançamos os capítulos e temos cada vez mais a certeza que a profecia se cumprirá. Como dissemos, Barros não consegue “manipular várias idéias, em suas relações mais hostis” (HOWE, 1998, p.8). Seu trabalho como romancista se limitou a organizar todos os segmentos da trama para acentuar os traços dos objetos antitéticos e reforçar ideologias pré-determinadas: cristianismo e maçonaria. E ainda, ele recai em erro ao atacar diretamente a política no romance, mesmo esta se afigurando o *necessário* na obra. Inclusive, há capítulos em que o narrador encerra tecendo longos comentários sobre política, como no capítulo "Ainda nas trevas". Sequer há o desenvolvimento de situações dramáticas. O romance se reduz ao tratamento de questões religiosas e políticas.

Howe (1998, p.10) afirma que os critérios para avaliar um romance político são os mesmos que para outros romances e acrescenta: “Para o escritor, o teste maior é: quanta verdade ele pode fazer penetrar à força através do crivo de suas opiniões? Para o leitor, o maior teste é: quanto dessa verdade ele pode aceitar, embora vá de encontro às suas opiniões?”. O que implica dizer que existe um pacto entre escritor e leitor, porém em *Luz e Sombras*, tal relação fica comprometida em virtude da *inverossimilhança* impregnada no romance, sobretudo nas ações das personagens.

### 5.3. O discurso no romance

O *discurso* que Bakhtin (2010, p.85-88 *passim*) confere ao romance serve-nos, também, para explicar o fenômeno *Luz e sombras*. O discurso do pensamento estilístico tradicional conhece apenas a si mesmo. No entanto, entre o discurso e o objeto interpõem-se discursos alheios sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema e não apenas a resistência do objeto. O discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, se entrelaça a ele, em interações complexas, influenciando seu aspecto estilístico. Na

imagem poética, em sentido restrito, a dinâmica da imagem-palavra desencadeia-se entre o discurso e o objeto, a palavra imerge-se na riqueza e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza ‘ativa’ e ainda ‘indizível’. Ela não propõe nada além dos limites do seu contexto (exceto naturalmente o tesouro da própria língua). A palavra esquece a história da concepção verbal e contraditória do seu objeto e também o presente plurilíngüe desta concepção. Para o artista-prosador, ao contrário, o objeto revela esta multiformidade social plurilíngüe dos seus nomes, definições e avaliações. A dialética do objeto entrelaça-se com o diálogo social circunjacente. Em todos os seus caminhos até o objeto, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Evidentemente que isto não ocorre em *Luz e sombras*, no que se refere aos objetos pólos do conflito: estão estanques, em extremos, assumindo, no entanto, posições segundo um caráter predeterminado pelo narrador.

O discurso nasce do diálogo (réplica viva, respostas antecipada), afirma Bákhtin (2010, p.88-93), forma-se na orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. Existem, pois, duas dialogicidades: 1) a dialogicidade do discurso de outrem no próprio objeto e 2) a dialogicidade interna do discurso, nascida do choque da dialogicidade do discurso de outrem no próprio objeto. Esta segunda introduz um caráter mais subjetivo. As duas dialogicidades se entrelaçam muito estreitamente, tornando-se quase que indistinguíveis entre si, inclusive refletindo estilisticamente.

O caráter ideológico em *Luz e sombras* não penetra nesta dialogicidade interna do discurso. Faltou-lhe inserção na dialética da realidade no seu anseio por uma totalidade. Mas, como já argumentamos, a totalidade extensiva da vida não é mais oferecida de forma clara (LUKÁCS, 2000, p.55), como o maniqueísmo de Barros tenta promover. A totalidade possível, em se pensando no romance, só pode ser efetivada agora, por meio da forma. A literatura, enquanto arte, deve incorporar a fragmentação do mundo, suas contradições, sua insuficiência, e não procurar aniquilar ou deformar o que lhe é exterior, homogeneizar o heterogêneo, tentando recuperar a totalidade perdida.

"Recuperar a unidade perdida", talvez tenha sido este o anseio de Barros. No entanto, a forma romance assinala a cisão concreta e incontornável. Não é possível sonhar novas unidades: “As fontes cujas águas dissociaram a antiga unidade estão decerto esgotadas, mas os leitos irremediavelmente secos sulcaram para sempre a face do mundo”. (LUKÁCS, 1974, p.35). Por um lado, a aspiração pela forma decorre de um “sofrimento metafísico do sujeito” (LUKÁCS, 1974, p.37) ou de uma aspiração essencial da alma (LUKÁCS, 1974, p.88), só no

mundo a alma pode realizar-se.<sup>15</sup> O "brilho luciferiano" da "força sedutora" do helenismo defunto promoveu o esquecimento das cisões irremediáveis suscitando "novas unidades":

Assim foi que da Igreja originou-se uma nova *polis*, do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inexpiables e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena, do salto originou-se a escala das hierarquias terrestre e celestial. E em Giotto e Dante, em Walfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade: o abismo perdeu o perigo das profundezas efetivas, mas todas as suas trevas, sem nada perder da luz sombria, tornaram-se pura superfície e assim se inseriram à vontade numa **unidade integrada** de cores; o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um equilíbrio novo, embora não menos colorido e perfeito que o grego: o das intensidades inadequadas e heterogêneas. O caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista. O Juízo Final tornou-se presente e um simples elemento da harmonia das esferas tida como já consumada [...]. (LUKÁCS, 2000, p.35) [Grifo nosso].

Primeira e última vez em que surgiu um novo e paradoxal helenismo. Rompida tal unidade, no entanto, adverte Lukács (2000, p.35), não há como pensar numa “totalidade espontânea do ser”. Barros está fora, deslocado, em descompasso, anacrônico. Agora, “qualquer ressurreição do helenismo [como atribuímos a Barros, no sentido de homogeneização] é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica: um violar e um desejo de aniquilar a essência de tudo que é exterior à arte”. (LUKÁCS, 2000, p.35).

Monteiro demonstra-se lúcido, no que se refere a questões axiológicas, como entendemos o projeto de Barros, e que, aliás, serve ao próprio contexto literário mato-grossense:

Mas pregar virtude e fazer boa literatura são não só coisas diferentes, mas coisas com uma terrível tendência para a mútua incompatibilidade. Não porque na realidade a arte e a moral sejam incompatíveis, mas quando se pretende pregar moral não se consegue fazer senão falsa arte e falsa literatura. (MONTEIRO, 1964, p.36).

A arte só serve ao povo, avança Monteiro (1964, p.36) de uma forma muito diferente do interesse dos pregadores. Não se pode medir as virtudes da arte pelos objetivos que se deseja atingir, já que a arte é a medida do homem real, e não pode ser, portanto o “retrato de

---

<sup>15</sup> O percurso reflexivo na obra de Lukács *L'Ame et les Formes* foi-nos indicado por Silva (2006, p.85).

um homem ideal”. Não cabe a arte fornecer imagem da perfeição, mas exprimir a luta humana pela perfeição, mas isso não interessa aos pregadores.

O mundo não pode ser corrigido por um ideal superior.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Schüler (1989, p. 72) destaca que o romance brasileiro, empenhado em definir nossa identidade, suportou a ameaça do localismo redutor. Disso o salvaram ficcionistas do porte de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Osman Lins que, embora atentos ao *local*, indicaram o caminho pelo qual a imaginação conserva distância crítica frente à realidade imediata e mantém aberto o caminho com os outros homens e outras culturas.

A tentativa de fechamento em uma totalidade, como identificamos em *Luz e sombras*, promove o fechamento dos valores humanos a uma realidade abarcável, não reconhecendo abertamente a dialética da realidade, tentando recuperar essencialidades e promovendo homogeneidades que acabaram resultando numa estética muito particular que podemos, por fim, configurar como tensão entre a dialética da realidade e os paradigmas morais, fundamentalmente católicos do começo do século XX. A obra em questão, pois, é expressão de localismo redutor, tendo em vista as perspectivas da crítica e política mato-grossense do período.

*Luz e Sombras*, por tudo que refletimos nas páginas anteriores, resumindo e concluindo: não é um romance político devido às ideologias conduzidas e não reativadas pelo choque dos contrários; e não se trata de uma obra de arte literária, por que, também lhe falta independência artística às posições ideológicas dominantes. Barros sacrificou suas personagens tornando-as desastrosa e ironicamente inverossímeis, a espacialização, viva de significação na forma romance, curvou-se às limitações do autor. O próprio narrador, estância fartamente produtiva, perdeu a vitalidade pela febre retórica do autor.

Por que estudar uma obra que não nos encante esteticamente? Cabe refletir sobre tal questão. Como apontamos na “introdução”, *Luz e Sombras* foi publicado em 1917 e só foi reeditada em 2008, integrando a *Coleção Obras Raras*, da Academia Mato-Grossense de Letras e Universidade do Estado de Mato Grosso. Duas instituições de peso e um projeto inédito de reedição dos clássicos da literatura mato-grossense que permaneciam ainda na primeira edição. Foram republicados, também, reduzindo-se à ficção romanesca: *Piedade* (1937) de José de Mesquita, *Era um poaieiro* (1945) de Alfredo Marian, *Mirko* (1927) de Francisco Bianco Filho. Tais reedições, sem dúvida, merecem estudos críticos. Talvez sirva-nos como justificativa, neste sentido, a posição de Candido (1993, p.10), referindo-se à literatura brasileira: “pobre e fraca”. Não haveremos de estudá-la por conta disto? O próprio

Candido pode nos responder: “se não for amada [nossa literatura], não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós.” Tal amor, bem entendemos, implica estudo. Estamos imbuídos desta preocupação.

Mas a pergunta que permeia o parágrafo anterior não foi, ainda, inteiramente respondida. Vamos, agora, tentar respondê-la completamente. Fomos, infinitas vezes, questionados sobre tal aspecto. Melhor reformular a pergunta: por que a pesquisa de *Luz e Sombras* se não consideramos a obra relevante, apesar da republicação? Diríamos, sem sombra de dúvida, que a arte é relevante e encantadora. E é sob tal viés que se sustenta este estudo. Ao contestarmos o aspecto artístico deste *fenômeno literário* foi a perspectiva artística que não está nele que nos animou. Consideramos, por fim, que se tal atitude configura-se uma mudança de paradigma, ela se fez necessária e, acreditamos, revelará ainda seus frutos em estudos semelhantes nesta ainda desbravada selva da literatura mato-grossense.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: 34 Letras, 2003. p.55-62.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1997.
- ALBUQUERQUE, A. Tenório de. *Sociedades secretas*. Rio de Janeiro: Aurora, 1970.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. Traduzido por Jaime Bruna. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p.17-52.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp Ucitec, 2010.
- BARROS, Feliciano Galdino de. *Luz e sombras*. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras, UNEMAT, 2008.
- BRAIT, B. *A personagem*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Princípios, 3).
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. (et. al.) *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo; Perspectiva, 2009. p.51-80.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. 2v.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. (Grandes autores do Pensamento Brasileiro).
- CARVALHO, Wandercy de. *A Sátira menipéia no contexto da Revolução de Abril: Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas \_\_ Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Maio, 2008, p.49. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/CarvalhoW.pdf> acesso em: 02 de novembro de 2011.
- CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. Entre as luzes e as sombras do primeiro romance brasileiro escrito em Mato Grosso. I ENCONTRO DE LITERATURAS HISPÂNICAS, BRASILEIRA E PORTUGUESA. Rhina Landos Martinez André (Org.). Cuiabá-MT: Publicações do Mestrado em Estudos da Linguagem MeEL/IL/UFMT, 2010, p. 289-295.

- COBRA, Rubem Queiroz. *Hegel. Filosofia Contemporânea*. 2001. Disponível em: <<http://www.cobra.pages.nom.br/fcp-hegel-II.html>> acesso em: 02 de novembro de 2011.
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São: Ática, 1992. Série Princípios, 217.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. Série princípios, 23.
- ERICKSON, Sandra S. F. A Teoria do Romance de Georg Lukács. *Princípios*, Natal, v. 8, n. 9, p.114-123, 2001. Jan/junh. 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, s.d.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- GATTO, Dante. A questão da professora de amor em *Amar, Verbo Intransitivo* - Idílio de Mário de Andrade. *Solettras: Revista do Departamento de Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, n. 3. Dez, 2001.
- GATTO, Dante. Matrincha do Teles Pires, um romance histórico de Mato Grosso. *Revista Alere*, Tangará da Serra, v. 1, n. 1, p.85-96, 01 dez. 2009. Anual.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- HOWE, Irving. *A política e o romance*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LIMA, L. C. Literatura e nação: esboço de uma releitura. *Revista Brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, n.03. p.33-9, 1996.
- LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. Ensaios, 20.
- LOPES, Edward. *Discurso, texto e significação: uma teoria de interpretante*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica de ficção*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: \_\_\_\_\_ *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, 1968. p.13-45 (Biblioteca do leitor moderno, 45).
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *L'Ame et les Formes*. Paris: Gallimard, 1974.
- MELLO, Franceli A. da S.; SOARES E SILVA, Nilzanil. Modernismo e Mato Grosso, uma questão política *Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura Letra Magna*. Ano 04, n.09, 2º semestre de 2008. Disponível em: <http://www.letramagna.com/ModernismoemMatoGrosso.pdf>. Acesso em: 20/10/2011.

- MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. Cáceres: UNEMAT, 2005.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas – o folhetim nos jornais de Mato Grosso (século XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. (et.al.) *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 2009. p.9-49.
- RUFFATO, Luiz. A poética do romance de Forster. In: FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2004. p.9-28.
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVA, Arlenice Almeida da. O Símbolo Esvaziado: A Teoria do Romance do jovem György Lukács. *Trans/form/ação*, São Paulo, v. 29, n. 1, p.79-94, 2006.
- VILALVA, Walnice. As sombras do passado. In: BARROS, Feliciano Galdino de. *Luz e Sombras*. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008. p.31-40.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. P. H. Porto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.