

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**IRONIA E INTERTEXTUALIDADE EM *VIDEIRAS DE
CRISTAL***

TESE DE DOUTORADO

Adriana Röhrig

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**IRONIA E INTERTEXTUALIDADE EM *VIDEIRAS DE
CRISTAL***

Adriana Röhrig

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Röhrig, Adriana
Ironia e intertextualidade em Videiras de Cristal. /
Adriana Röhrig.-2014.
132 p.; 30cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2014

1. Videiras de Cristal 2. Ironia 3. Intertextualidade
4. Bíblia I. Umbach, Rosani Úrsula Ketzer II. Título.

© 2014

Todos os direitos autorais reservados a Adriana Röhrig. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

E-mail: adri.adri.br@gmail.com

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo-assinada,
aprova a Tese de Doutorado

IRONIA E INTERTEXTUALIDADE EM *VIDEIRAS DE CRISTAL*

elaborada por
Adriana Röhrig

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutora em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Rosani Úrsula Umbach, Dra. (UFSM)
Presidente/Orientadora

João Luis Pereira Ouriques, Dr. (UFPEL)

Ana Paula Cantarelli, Dra. (UNIR)

Luciana Ferrari Montemezzo, Dra. (UFSM)

Vera Lenz Vianna da Silva, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 10 de março de 2014.

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

IRONIA E INTERTEXTUALIDADE EM *VIDEIRAS DE CRISTAL*

AUTORA: ADRIANA RÖHRIG
ORIENTADORA: ROSANI ÚRSULA UMBACH
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 10 de março de 2014.

Na obra *Videiras de cristal*, de Luiz Antônio de Assis Brasil, nota-se um intenso diálogo com outros textos. Isto é, verifica-se um expansivo processo de intertextualidade. Merece destaque os intertextos com textos bíblicos, em especial os encontrados no Novo Testamento da Bíblia. Sendo assim, a partir das proposições de Genette, Bakhtin e outros teóricos, foi analisado como se estabelecem as relações entre o romance *Videiras de Cristal* e a *Bíblia*, bem como a que servem. Através do viés da ironia e da intertextualidade observou-se como ocorrem na obra cada um desses processos e com que objetivo tais conceitos são abordados no texto literário de Assis Brasil. A tese defendida é que na obra há uma preocupação com a valorização de um fato histórico, revisitado pela obra e redimensionado através dos diálogos que se forjam. Entende-se que este fato assume, através do fazer literário, o *status* que um texto puramente histórico não lhe daria. O corpo do presente trabalho é composto por quatro capítulos. No primeiro capítulo faz-se uma retomada sobre a constituição do Romance e a Era Moderna e uma abordagem sobre o autor e sua obra, bem como a base factual do romance em análise. No segundo capítulo discute-se sobre a possibilidade de classificação do romance de Assis Brasil com um romance histórico e nos dois últimos capítulos procede-se uma análise das personagens e da narrativa propriamente dita a fim de proceder-se a verificação das faces da intertextualidade e de um aparente dialogismo, presentes e inerentes à obra *Videiras de Cristal*.

Palavras-chave: *Videiras de Cristal*. Ironia. Intertextualidade. Bíblia.

ABSTRACT

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

IRONY AND INTERTEXTUALITY IN *VIDEIRAS DE CRISTAL*

AUTHOR: ADRIANA RÖHRIG
ADVISOR: ROSANI ÚRSULA UMBACH
Date and Place of Defense: Santa Maria, March 10th, 2014.

Along the literary work *Videiras de Cristal* written by Luiz Antônio de Assis Brasil, is notorious the intense dialogue with other texts. It means a wide process of intertextuality. The intertextual connections with the biblical texts are worth of attention specially on the New Testament. From the light of Gennete, Bakhtin among others theorists' propositions was analysed how are established the relations between the novel *Videiras de Cristal* and the *Holy Bible*, as well their purposes. By the irony and intertextuality perspectives was observed how each process take place and the objective underlying these concepts along the literary text of Assis Brasil. The defended thesis is the concerning on the valorization of a historical fact revisited by the book and resized through the forged dialogues. It is understood this fact assumes through the literary work the status of a mere historical text would not have. The body of this research is composed by four chapters. On the first chapter is made a bibliographical review over the constitution of Novel and the Modern Age, over the author and his work, and also the factual basis of the analysed writing. On the second chapter is argued the possibility to classify Assis Brasil's novel as historical novel and on the last two chapters is made an analysis of the characters and the narrative itself aiming to check the intertextuality faces and a related dialogism present and inherent to *Videiras de Cristal*.

Keywords: Videiras de Cristal. Irony. Intertextuality. Holy bible.

Nossas palavras não são 'nossas' apenas; elas nascem, vivem e morrem na fronteira do nosso mundo e do mundo alheio; elas são respostas explícitas ou implícitas às palavras do outro, elas só se iluminam no poderoso pano de fundo das mil vozes que nos rodeiam.

TEZZA, 1988, p. 55

...escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação.

COMPAGNON, 1996, p. 31

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
1 VIDEIRAS DE CRISTAL: TRANSCENDENDO O LIVRO	13
1.1 A constituição do Romance e a Era Moderna	13
1.2 Luiz Antônio de Assis Brasil: confluências entre a história e a literatura ..	24
1.3 Um breve resumo da obra	30
1.4 Um encontro com o real	34
2 VIDEIRAS DE CRISTAL: PARA ALÉM DAS AMARRAS DA HISTÓRIA	38
2.1 História e Romance Histórico a partir da Modernidade	38
2.2 Rápidas pinceladas sobre <i>mimesis</i>	43
2.3 <i>Videiras de Cristal</i> - Um Romance Histórico?	48
2.4 A Polifonia no romance	49
3 A ORQUESTRA DAS VOZES ATRAVÉS DE PERSONAGENS NO ROMANCE	53
3.1 Análise da construção das personagens	53
3.1.1 Quem é Dr. Fisher na narrativa	56
3.1.2 A visão distanciada de Hans Willibald	61
3.1.3 O olhar de Ana Maria Hofstätter	63
3.1.4 Quem é Jacobina e que vozes ela ressoa	65
3.1.5 A voz de Boeber	68
3.1.6 A perspectiva de Klein	71
3.1.7 O lugar de Padre Matias no relato	74
3.1.8 A traição de Elizabeth	77
3.1.9 João Jorge x Rodolfo Sehn	78
3.1.10 A função de Jacó-Mula na narrativa	80
3.2 As personagens e o título do romance	84
4 A INTERTEXTUALIDADE EM VIDEIRAS DE CRISTAL	87
4.1 Faces da intertextualidade	87
4.2 Os processos de intertextualidade com a <i>Bíblia</i> em <i>Videiras de Cristal</i>....	92
4.2.1 Surgimento e composição da <i>Bíblia</i>	92

4.2.2 Do como e por que a <i>Bíblia</i> é revisitada em <i>Videiras de Cristal</i>	96
4.2.2.1 A Paródia do <i>Juízo Final</i>	106
4.2.2.2 A paródia do Pentecostes e do Espírito Santo	111
4.2.2.3 Jacobina – Jesus revisitado	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	128

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sempre que se indaga sobre a natureza do objeto de estudo deste trabalho, isto é, toda vez que se pergunta “afinal, o que é literatura?”, precisa-se ter em vista que tal definição tem estreita e íntima ligação com o seu tempo, ou seja, o conceito de literatura e, conseqüentemente, as obras que se inserem no sistema literário, de alguma forma são definidas pelas coordenadas espaço-temporais. Em outras palavras, definir literatura suscita, indispensavelmente, uma contextualização histórica, já que cada tempo tem fatos e características muito peculiares e todos os seus produtos culturais, de uma forma ou de outra, carregam essas especificidades. Isto porque, como defende Eagleton, “a literatura não existe da mesma maneira que os insetos” e “os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis” (EAGLETON, S.D., p. 17). Enfim, enquanto produtos históricos, as obras literárias dificilmente podem ser analisadas e consideradas sem que sejam contextualizadas espaço-temporalmente.

Além disso, segundo Bourdieu (1996), não é possível conceber a obra de arte sem atentar para o campo onde ela se insere e sem levar em conta todos os jogos que aí se travam, uma vez que, para o francês, a obra de arte é “um signo intencional habitado e regulado por alguma coisa, da qual ela é também sintoma” (BOURDIEU, 1996, p.15-16). Sob essa ótica é válido remeter mais uma vez a Eagleton, mais especificamente à sua proposição de que talvez qualquer tipo de escrita, por alguma razão, altamente valorizada, seja literatura, não importando “a origem do texto, mas o modo como as pessoas o consideram” (EAGLETON, S.D., p.9). Obviamente, quando esse teórico menciona “as pessoas” não se refere a qualquer pessoa, mas a um grupo dominante, nos termos de Bourdieu (1996, p. 244), “que possua condições de ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)”, portanto, com poder para “ditar as regras do jogo”, ou seja, para valorar as produções artísticas.

Embates teóricos não se restringem às manifestações artísticas. Pode-se percebê-las nas mais variadas áreas das produções humanas. No âmbito da teoria, Roberto Acizelo de Souza defende – por exemplo – que, apesar de ver no relevo concedido ao texto e à linguagem o ponto de convergência das várias correntes da Teoria da Literatura, “seria empobrecedor e enganoso imaginar uma Teoria da

Literatura unificada, sem suas inúmeras e importantes cisões internas, enquanto disciplina de posição histórica determinável” (SOUZA, 1987, p. 105).

Não obstante, um texto literário, seja este predominantemente narrativo, poético ou dramático, independentemente da sua forma, traz nele imbuído uma problemática crucial: como ocorre a sua construção e para o que ela acena. Ou seja, como esse texto é tecido, no que implica essa tessitura e que resultado ela traz em seu bojo.

O objeto de estudo deste trabalho é o romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, intitulado *Videiras de Cristal*. A primeira noção a ser desenvolvida neste estudo é a contextualização do surgimento do romance, bem como as características literárias que o compõem. O romance, como bem aponta Octávio Paz (1982), é um gênero essencialmente moderno e, por conseguinte, ambíguo, podendo abarcar desde textos autobiográficos até ensaios filosóficos. Paz (1982) ainda expõe o hibridismo dessa forma literária ao declarar que o romance é impuro. Isso coloca o primeiro impasse, pois não é simples classificar ou definir o gênero em questão.

Vale chamar a atenção para o fato de que esse gênero está intimamente ligado ao modo de pensar do homem do e no mundo a partir da Era Moderna. Isto é, diz respeito a como o ser humano passou a enxergar-se no contexto no qual estava inserido, concebendo-se como centro do universo, superior a todos os seres míticos, espirituais, vivos ou mortos. Em outros termos, é a partir da filosofia moderna que o antropocentrismo ganha força, apoiado fortemente pela produção artística desenvolvida desde então. Isto é, a arte e a filosofia tornam-se aliadas, ao lado da ciência, para justificar, explicar e dar sentido à existência do homem. Questões estas que até então eram discutidas quase que exclusivamente pelas religiões, entre elas a judaico-cristã.

É na Modernidade que o pensamento racional efetivamente se sobrepõe ao chamado mito da criação e o homem empenha-se em achar suas próprias respostas ontológicas. A partir dessa nova realidade não são mais os deuses ou outras entidades que definem os propósitos e o sentido das ações humanas no mundo, mas é o próprio sujeito quem passa a atribuir significado ao tempo e ao lugar no qual está inserido. Já não são mais aceitas atitudes, decisões ou qualquer outra ação com justificativas divinas ou que remetam a instâncias supra-históricas. Essa mudança paradigmática do lugar do homem no mundo, bem como o lugar do

romance nesse contexto, suscita um olhar mais atento e acurado ao período histórico conhecido por Modernidade.

Outrossim, percebe-se que o romance em análise aparenta possuir uma estrutura dialógica, sugerindo-se como um espaço que possibilita a convivência e mesmo a divergência de diversos olhares sobre os episódios em pauta, relativizando os fatos narrados e as descrições, bem como um único ponto de vista, uma única voz sobre os acontecimentos. Essa pluralidade que a ficção garante amplia a ótica a respeito de um fato histórico, saindo dos estereótipos forjados pelo discurso histórico tradicional: o passado é passado a limpo. E pela oscilação do foco narrativo e pela presença de um narrador que distribui as falas e divide o discurso com as personagens forja-se um relato relativizado e plural, em que várias vozes ecoam compondo uma sinfonia polifônica. A ironia e a intertextualidade andam juntas, também com o intuito de desestabilizar conceitos, dando-lhes uma roupagem crítica e inovadora. O principal intertexto com o romance de Assis Brasil é a *Bíblia*, sendo que a utilização do texto bíblico em *Videiras de Cristal*, da forma como é abordada e explorada, bem como as várias vozes que ecoam no romance dão a esse fato uma nova dimensão e uma visibilidade infinitamente maior do qualquer texto histórico poderia almejar. Três estratégias, ironia e a intertextualidade, muitas vezes sob a forma de paródia, constituem os artefatos usados para valorizar e atualizar um fato ocorrido no interior do Rio Grande do Sul, a *Revolta dos Muckers*.

Entende-se que esse trabalho se justifica por *Videiras de Cristal* ser um romance importante na trajetória da literatura produzida no estado do Rio Grande do Sul (RS), não só pela sua proposta de retomada das origens do povo que constitui esse estado brasileiro, mas pelo tratamento estético que é dado aos fatos relatados. A *Revolta dos Muckers* foi um conflito que efetivamente ocorreu no RS em meados do século XIX e a atualização e reflexão desse conflito na obra, através da ironia e da intertextualidade, redimensionam os episódios no contexto histórico tanto do estado quanto do país em que se passam. O processo paródico que se destaca no trabalho de Assis Brasil é o do texto bíblico. Este possui um papel fundamental na valorização e atualização do fato ocorrido, dando-lhe uma visibilidade infinitamente maior do qualquer texto histórico poderia almejar. Isso engrandece esse acontecimento e o reatualiza no presente.

A fim de considerar as nuances e analisar como se dá esse fenômeno essa pesquisa compõe-se de quatro capítulos. No primeiro capítulo se apresenta uma

visão mais panorâmica em que são consideradas questões que dizem respeito à constituição do gênero romanesco, a Era que o inaugura (a Modernidade), bem como algumas das peculiaridades do romance. Nesse intento, autores como Berman, Paz, Lukács e Kierkegaard são cotejados. Além disso, para contextualizar-se a obra literária de Assis Brasil, procede-se a retomada do fato histórico que inspirou Assis Brasil a elaborar *Videiras de Cristal*, apresenta-se um resumo da obra e uma breve biografia e bibliografia do autor. No segundo capítulo, são desenvolvidos os conceitos de história e romance histórico sob a luz da Modernidade a partir de White, Jamenson, Habermas e Benjamin, algumas noções básicas sobre mimesis a partir de Aristóteles, Compagnon, Candido e Bakhtin, além do conceito de polifonia de Bakhtin (como uma possibilidade de realização do romance). Tais conceitos são basilares para a análise do romance.

No terceiro capítulo ganham ênfase as personagens mais inquietantes da obra em relação à construção polifônica, isto é as personagens que aparentemente forjam o diálogo de posicionamentos éticos, políticos, religiosos, entre outros, no romance abordado. Por fim, no quarto capítulo são desenvolvidos alguns conceitos essenciais e fundamentais como o de intertextualidade e de paródia, bem como, em especial, a ótica de Genette sobre intertextualidade. Analisou-se também no último capítulo como se dão os processos de imitação da Bíblia, retomando o surgimento desta. Frente ao objetivo de focar as intertextualidades com texto bíblico buscou-se fazer um levantamento ilustrativo deste procedimento na obra, visto que a vastidão com que elas aparecem no romance tornaria inviável um levantamento completo. Apesar disso, acredita-se que os exemplos aqui destacados sejam suficientes para que o procedimento seja compreendido. Nas considerações finais, buscou-se retomar as questões mais prementes da pesquisa, estabelecendo-se as relações necessárias, a fim de amarrar a tese, bem como abrir o caminho para novas análises dessa obra tão rica e complexa.

1 *VIDEIRAS DE CRISTAL*: TRANSCENDENDO O LIVRO

1.1 A constituição do Romance e a Era Moderna

A Era Moderna abarca um período relativamente extenso da história do homem, sobre o qual o marco inicial varia conforme o ângulo de estudo e de acordo com a abordagem de cada autor. O que parece ser consenso é que a Modernidade diz respeito a um período que compreende mais de dois séculos, abarcando pelo menos do século XVIII até meados do século XX, em que o sujeito assume o papel central em todas as instâncias, isto é, passa de criatura a criador, a produtor da sua história. Isso por si só significa que nuances vão se definindo ao longo deste tempo em que o pensamento racional passa a imperar, o que acaba por determinar características da forma romanesca, própria desse tempo. Dentre as características mais marcantes da Modernidade, talvez a mudança seja a mais pertinente, pois mudança pressupõe superação. A busca pelo novo surge associada ao futuro:

O conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há de vir. Com isso, a censura em que se inicia o novo é deslocada para o passado, precisamente para o começo da época moderna (HABERMAS, 2000, p. 09).

Nessa Era, a superação do “modelo anterior”, por assim dizer, deu-se a partir e através da crítica ao modelo vigente. Sob esse prisma, a crítica de si é outra das características fundamentais da Era Moderna, talvez esse seja um dos fatores pelos quais o romance se constitua como um gênero em constante mutação.

Para Marx, conforme Berman (2007), falar em Modernidade significa levar em conta que o paradoxo é um dos vários elementos intrínsecos a essa Era, que não é excludente, por não poder ser vista enquanto isso ou aquilo, mas sempre em direção inclusiva, de que o isso pode ser também aquilo. Ou seja, a Modernidade tem bases de sustentação muito sólidas e, contraditoriamente, frágeis, podendo também se esvaír, evaporar, sem, contudo, perder sua substancialidade, como se sua essência fosse justamente composta por solidez e vapor, por aspectos palpáveis e concretos, mas, também, fugidios e voláteis. Em outras palavras, isso significa que a

Modernidade está sujeita a críticas e renovações, sendo a sua dinâmica um movimento constante e dialético de tradição que se dá na angústia gerada, possivelmente, pela falta do referente divino, fazendo com que o homem moderno nunca esteja satisfeito com sua própria obra.

Paz (1982) declara ainda que “o traço distintivo da Idade Moderna – esta que agora expira diante de nossos olhos – consiste em fundar o mundo no homem. E a pedra, o cimento em que se assenta a fábrica do universo é a consciência” (PAZ, 1982, p. 267). O homem possui, pois, enquanto sujeito pensante, uma capacidade muito grande de renovação através da reflexão crítica e autocrítica, as quais podem, em contrapartida, levarem-no a sucumbir. A Modernidade funde-se nesse traço oscilante, essencialmente humano, em um tempo em que o sujeito é a base e o vértice sobre o qual tudo em torno gira, torna-se compreensível a natureza complexa do período, da mesma forma que justifica a natureza e a complexidade do gênero que a identifica: o romance. Como afirma Anderson (1986), ser moderno é encontrar-se “em um meio-ambiente que nos promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo – e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos” (ANDERSON, 1986, p.1-2).

Uma das principais características da sociedade moderna é a crescente fragmentação do homem, perdido de si e em desarticulação com o mundo, ou seja, praticamente desconectado do contexto em que se insere. Por articulação pode-se entender uma relação harmoniosa e esperançosa, talvez um encontro otimista entre homem e mundo, e entre o homem e o seu “próximo” que a partir da Modernidade, diga-se de passagem, passa a ser distante. Para Paz “a Modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante” (PAZ, 1974, p. 18), seja ela qual for. O mesmo autor explica que a Modernidade desaloja a tradição “para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que por sua vez, é outra manifestação da atualidade” (PAZ, 1974, p. 18). Isso porque, conforme esse autor,

a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (PAZ, 1974, p. 18).

Pelo seu caráter tão plural e por sua tradição nunca ser repetição, mas renovação (até por abarcar um tempo histórico relativamente extenso), a Modernidade é vista sob várias óticas. Muitos pensadores entendem que ela teve seu embrião já no século XVI. Arendt faz parte deste grupo, visto que em sua magistral obra *A Condição Humana* defende que a Modernidade teve início quando determinados signos de certezas foram abandonados em função do surgimento da “ciência demonstrativa”. Isto é, com a perda das certezas, segundo Arendt (1997), abre-se espaço para a ciência que demonstra empiricamente as verdades. Em função disso, ela defende que a invenção do telescópio é um dos marcos definitivos da Idade Moderna.

Para essa pensadora, o telescópio transformou-se no signo do abandono, da capacidade e da reflexão do homem, pois, a partir deste instrumento, o homem pôde demonstrar a verdade, deixando ela de ser atributo de conquista somente através da reflexão e da argumentação. Ao lado do telescópio, Arendt (1997) julga que as Grandes Navegações e a Reforma Religiosa são determinantes para a inauguração da Modernidade¹. As Grandes Navegações e a conseqüente expansão marítima são responsáveis por um reposicionamento do sujeito frente ao mundo, que percebe a sua vastidão, ao mesmo tempo em que o vê “aos seus pés”. Isso confere ao homem um poder nunca antes experimentado sobre a natureza, passando a considerar, a partir de então, que podia desbravar os mares e conquistar um “novo mundo”.

Para completar a tríade, Arendt (1997) chama a atenção para o significado da Reforma Religiosa para a Modernidade, a qual, segundo ela, promoveu o abalo de muitas certezas uma vez que contestou o fato de haver uma única voz autorizada dos escritos bíblicos, no caso a do clero. A partir daí já não há mais uma única interpretação para as *Escrituras*, mas cada sujeito é, de certa forma, um intérprete da *Bíblia*, uma vez que tem acesso direto “à palavra de Deus”, possibilitado pela tradução da *Bíblia* em línguas vernáculas. Esse fato é relevante e transformador, pois permitiu que cada sujeito, através da leitura individual, tomasse conhecimento dos ensinamentos bíblicos, tornando-se árbitro de si mesmo. Não é por acaso que o primeiro livro impresso pela prensa de Gutenberg foi justamente a *Bíblia*.

A invenção da prensa acabou sendo, por conta disso, considerada um dos

¹Em Habermas (2000, p. 09), também encontramos a menção de três acontecimentos como marcos que determinaram o início da Era Moderna - como o “limiar histórico entre a época moderna e a medieval” —: a descoberta do “Novo Mundo”, o Renascimento e a Reforma Protestante.

signos da Modernidade. Obviamente tal título não foi conquistado tão somente pela impressão da Bíblia, mas por dar acesso amplo à humanidade letrada a tudo que foi escrito desde então. Lutero, a partir dessa iniciativa, redimensiona o cristianismo à medida que, segundo ele, o cristão que arrepender-se verdadeira e sinceramente dos seus pecados alcançaria a completa remissão de suas faltas, não precisando preocupar-se com qualquer pena. Lutero pregava que não existiam intermediários que conectassem os homens a Deus, bem como condenava a prática de venda de indulgências, como por exemplo cadeiras no céu e certidões que garantissem a entrada das pessoas nesse lugar, bem como o voto de pobreza para que se adquirisse a salvação eterna. Enfatizava, sim, a vida interior e espiritual do cristão como único meio de salvação. Com isso Lutero contribuiu definitivamente para que o individualismo moderno alcançasse a religião cristã.

Berman (2007) também considera que o processo da Modernidade tem o século XVI como marco inicial. Ele define esse processo em três etapas. A primeira, caracterizada por grandes inovações e transformações, tais como a expansão marítima, a reforma religiosa e a criação dos Estados Nacionais, teria sido a fase em que os indivíduos ainda não compreendiam a complexidade daquilo que estavam vivendo - o que o autor denomina de “estado de semicegueira”. Nessa fase, o homem ainda não teria tomado consciência das transformações que ocorriam bem debaixo dos seus olhos. Berman (2007) chama de segunda fase o intervalo de tempo entre o século XVIII e XIX, período no qual os homens vivem sob o signo da Revolução Francesa, na qual se notam movimentos políticos e sociais, bem como uma consciência maior do sujeito (de si mesmo e dele em relação ao seu contexto histórico e geográfico).

Nas palavras desse autor: “esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política” (BERMAN, 2007, p.26). Vale frisar que é dessa mesma época a “Declaração dos Direitos dos Homens e dos Cidadãos”, o que denota a conscientização do homem em relação a sua conduta e ao comportamento da sociedade. Dessa forma, o homem moderno vê-se no centro da Política, da Ciência, da Arte e da Moral. Esse novo lugar do homem no mundo desvincula-o dos pressupostos teológicos medievais e esse novo conceber-se do ser humano acaba sendo responsável por uma visão cada vez mais antropocêntrica do mundo.

A partir do século XIX, o fenômeno da Modernidade se espalha por todo o mundo ocidental. É nesse contexto que surgem os maiores conflitos e as contradições começam a ser evidenciadas: isso já apontaria para a terceira fase, conforme Berman (2007). Rousseau evocara a falência da utopia moderna um século antes, mas são Nietzsche e Marx que efetivamente vão ao âmago de suas contradições, questionando a solidez do projeto moderno. Essa crise fica ainda mais pungente no século XX, marcada pelo apogeu da tecnicidade científica, numa apologia à magnificência da sociedade capitalista, por um lado, e às duas Grandes Guerras e à estratificação social, por outro.

Marx, similarmente a Arendt e Berman, situa o início da Idade Moderna no século XVI, quando ocorreram processos de expansão das cidades, das atividades comerciais, da intensificação da circulação de moedas. Para Marx (1983), o processo da Modernidade culmina com o surgimento de uma massa de agentes/indivíduos expropriados de seus meios de produção e submetidos a um sistema que os obriga a vender seu único bem: sua força de trabalho. Esses indivíduos dão origem a uma nova classe social: o proletariado. Toda a teoria de Marx se alicerça no materialismo histórico, a partir do qual ele procura explicitar, interpretar e explicar os acontecimentos históricos e sua contribuição para a construção da própria história, privilegiando os fatores econômicos. Concentrando a sua atenção na sociedade de classes, Marx a subdividiu segundo estruturas e dinâmicas de produção, classificando-a como modos de produção, nos quais existem opressores e oprimidos, exploradores e explorados. Ou seja, a sociedade para Marx vive a partir das lutas de classes. A história, vista por seus olhos, constitui-se através da dialética entre as classes, cujos embates, antagonismos e contradições vão promover a transformação da sociedade ao longo do tempo.

Assim, falar em Modernidade pressupõe vislumbrar o alvorecer de uma nova cultura, em especial em função da estética do Renascimento. Isso porque o Renascimento constitui-se em um movimento cultural que prioriza o humano, enfatiza a razão e valoriza o espírito de investigação. No centro, encontra-se o homem de iniciativa e racional, e esse novo homem procura a compreensão da natureza e da sociedade a partir de si. Essa busca pelo entendimento do homem e suas relações transforma a Modernidade em um movimento que abarca o plano estético, cultural e ideológico.

Nesse ínterim, a concepção de tempo na Era Moderna é fundamental para a compreensão dos seus paradoxos. O tempo moderno suscita uma sensação atordoante, pois o que acabou de ocorrer já pertence ao passado à mesma medida que o passado remoto está demasiado próximo. Esse tempo contraditório, segundo Paz (1974), produz expressões muito sintonizadas com as sensações que a Modernidade provoca, em especial, a perturbação gerada pela nova percepção da passagem do tempo: “a época moderna é a da aceleração do tempo histórico” (PAZ, 1974, p. 22). Nessa época, a ideia de sucessão é substituída pela de simultaneidade, isto é, “passam-se mais coisas e todas elas passam quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra”, sendo assim, continua Paz, “aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora” (PAZ, 1974, p. 22). Essa confluência espaço-temporal complexifica o modo de viver e perceber o mundo, pois o homem encontra-se submerso na perda da totalização. Mergulha-se em um estado das coisas fluído e caótico, decepcionante e desesperador. É como mergulhar em águas profundas sem poder contar com o escafandro de Da Vinci.

Nesse contexto, como o homem está decepcionado consigo e com o mundo, o ofício, por assim dizer, do romancista passa a ser recriar um mundo, não demonstrar, nem contar, mas “transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas. De resto, essas criaturas também falam uma língua inteiramente nova” (BENJAMIN, 1994, p. 115). É por esse motivo que, de acordo com Paz (1982), o romancista “recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas” (PAZ, 1982, p. 274). No romance, há um jogo entre o real e o ficcional, que traz de volta a esperança perdida, através dos tempos, pela violência, pelas guerras, pela estupidez humana, enfim pela realidade que cerca o homem. É através da arte, e nesse caso, da literatura, que o homem parece conseguir forças para respirar, para viver e sobreviver em um mundo adverso e frio. O homem ficcional é um homem novo, despojado das coisas e situações que geram pobreza e dor, inerentes ao ser humano. Como diz Paz (1982), a linguagem dessas criaturas é nova, as criaturas são novas e essas são mais parecidas com o ideal, com o que se espera das pessoas e das suas atitudes, por isso as pessoas de papel, as personagens da ficção, servem de alento e consolo. Este é, pois, o ofício do romancista: transformar

ações e situações intragáveis e decepcionantes em algo suportável. Isso é Modernidade, isso é romance.

Para Bakhtin (1998), por sua vez, o romance é o único gênero em evolução justamente porque consegue refletir de maneira tão substancial, sensível e rápida a própria evolução da realidade. Ele é o gênero inacabado, por ser constituído exatamente na zona de contato direto com a atualidade também inacabada, tal como a época histórica que o gerou: a Modernidade fluida, caótica e inconclusa. Pode-se perceber, portanto, que a Era Moderna é a era da superação, da crítica, da dúvida e da fragmentação. Pode-se aqui valer das palavras de Benjamin (1994), compreendendo que “sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (BENJAMIN, 1994, p. 119), a esse tempo. Há luz, com certeza, no período das luzes, mas também é certo que a luz não abrange o todo, permanecendo sempre aspectos e fenômenos carentes de iluminação. Esse é o paradoxo moderno.

Sob essa ótica Bosi (1989) sentencia que o romance é uma “estrutura formada em uma sociedade heterogênea, contraditória e descontínua”, por isso “procede sem modelos prévios, como toda a busca ou arriscada travessia” que acaba por gerar um herói problemático, já que “deve construir para si mesmo – em meio aos acasos e rupturas da existência – um sentido que, contrariamente ao que ocorre na antiga epopeia” não lhe é fornecido nunca e “poderá fugir-lhe para sempre” (BOSI, 1989, p. 46). Assim, a ocorrência do romance, bem como de seus heróis é sempre única, pois não repete estruturas ou modelos pré-estabelecidos, o que dificulta a sua classificação ou definição. Contudo, há alguns aspectos que parecem ser recorrentes na constituição da obra romanesca, dentre eles merecem atenção os conceitos de utopia e de ironia.

Para Lukács (2007), a utopia é o aspecto principal que deve ser considerado na diferenciação entre a epopeia e romance, uma vez que o romance é fruto de um tempo em que a leveza existente nos tempos da epopeia não é mais possível. Ele lembra que “a leveza da grande épica é apenas a utopia concretamente imanente da hora histórica” calcada essencialmente no mundo cotidiano e palpável, já que “a fuga rumo a ilhas afortunadas, não localizáveis no mapa-múndi dos vínculos triviais, jamais poderá levar à grande épica” (LUKÁCS, 2007, p. 58). Em contrapartida, se tais locais paradisíacos, ou puramente ficcionais, não têm espaço na epopeia, estes parecem ser destaque e até mote em muitas obras literárias modernas. Os exemplos

são inúmeros em toda a literatura ocidental, como a ilha de Robinson Crusóé, a Macondo, de Gabriel Garcia Marques, ou a Antares, de Érico Veríssimo, entre muitos outros espaços ficcionais.

No que tange à manifestação da ironia no romance, Lukács (2007) explicita que esta se move em pelo menos duas direções, uma delas diz respeito ao modo de conceber as personagens romanescas e a outra no sentido da construção do romance propriamente dito. Tomando essa perspectiva, Cândido (1995) declara que se verifica

que a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados dum vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde se pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance do século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada (CÂNDIDO, 1995, p. 60).

O movimento apresentado por Cândido (1995) é irônico, pois o enredo que era obscuro e carente de unidade - tendo uma trajetória de aparência densa e complexa - acaba por revelar-se simples e objetivo; enquanto elementos com uma manifestação mais singela acabam evoluindo para uma constituição mais elaborada e densamente complexa. Essa revolução é peculiar ao gênero que se funde na Modernidade, a enfatizar, o romance.

Por tudo isso, intrínseca à essência do próprio romance está a ironia, que permeia a sua constituição, e que alcança a própria constituição da personagem. Lukács (2007) defende que a percepção irônica “volta-se tanto contra os seus heróis [...] quanto contra a sua própria sabedoria, obrigada a encarar a futilidade dessa batalha e a vitória definitiva da realidade” (LUKÁCS, 2007, p. 87). Entende-se que o crítico refere-se aqui à batalha que se trava entre o real e o ficcional no romance. Há aí um paradoxo irônico, essencialmente moderno, pois, ao mesmo tempo que a realidade parece se sobrepor à ficção, a ficção sempre acaba abalando a realidade quando a recria. Assim, essa vitória é aniquilada ao mesmo tempo em que é reconhecida, porque

a ironia releva não apenas a nulidade do mundo real diante de seu adversário derrotado, não apenas que essa vitória jamais pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas insurreições da ideia, mas também que o mundo deve sua primazia menos à própria força, cuja grosseira desorientação não basta para tanto (LUKÁCS, 2007, p. 87).

Nessa afirmação de Lukács (2007) sobre ironia, encontra-se implícito todo o dilema instaurado pela Modernidade, isto é, os signos da mudança, da superação e da crítica de si, o que confirma a natureza mutante do romance, já aventada anteriormente, bem como a mutabilidade da própria realidade. No cerne de tudo isso, está a noção de tempo. Para Paz (1984) a ironia é justamente “a manifestação do templo cíclico: o futuro está no passado e ambos estão no presente” (PAZ, 1984, p. 100). Assim, “a ironia pertence ao tempo histórico, é a consequência (a consciência da história)” (PAZ, 1984, p. 101) desse novo tempo, elemento tão pungente na Modernidade. Ao mesmo tempo, para Lukács (2007), no romance, a ironia é sinônimo de liberdade, “a liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração” (LUKÁCS, 2007, p. 95). Lukács defende que é a ironia que capacita o romancista a lidar com a realidade paradoxal que se lhe apresenta o que reafirma, uma vez mais, os aspectos intrínsecos à Modernidade já mencionados.

No cerne dessa discussão, convém considerar-se o surgimento da ironia. Apesar da noção de ironia estar presente nos discursos de seus contemporâneos e antecessores, convencionou-se que ela efetivamente nasceu com Sócrates. De acordo com Kierkegaard (1991), “o conceito de ironia fez sua entrada no mundo com Sócrates” (KIERKEGAARD, 1991, p. 23), o que pode justificar-se pelo próprio temperamento ou perfil desse pensador, já que, também conforme Kierkegaard (1991), “o que Sócrates dizia significava algo de diferente” (KIERKEGAARD, 1991, p. 25): suas falas, de modo geral, eram regadas de ironia, fossem argumentos ou contra-argumentos.

Kierkegaard (1991) detém o trabalho mais denso, completo e, por isso, importante sobre a conceituação de ironia, justamente a partir do pensamento socrático. Pode-se inferir a partir das proposições Kierkegaard (1991) que, apesar de exteriormente Sócrates ser uma pessoa calma e tranquila, era um ser permanentemente angustiado por indagações que povoavam sua mente. Na realidade, é difícil definir a personalidade desse pensador tão paradoxal, conhecido pela célebre afirmação “sei que nada sei”. Nas palavras de Kierkegaard (1991), “ele

está sendo situado há milênio de nós, e nem mesmo os seus contemporâneos conseguiram captá-lo em sua imediatez, pode-se ver facilmente que para nós permanece duplamente difícil reconstruir sua existência, já que temos de nos esforçar para, através de um cálculo de combinações chegar a uma concepção do que já foi anteriormente concebido de forma enredada” (KIERKEGAARD, 1991, p. 25-26). Parece residir, portanto, na própria constituição do ser de Sócrates o primeiro princípio da ironia. Ou seja, o que estava na aparência não era o que ocorria em sua essência. Em relação ao ser interior e exterior desse pensador grego, de acordo com Kierkegaard (1991, p. 26), “se dizemos que o que constituía o substancial em sua existência era ironia, e ainda por cima postulamos que a ironia é um conceito negativo, vê-se facilmente quão difícil se torna fixar uma imagem dele”. Assim, a personalidade de Sócrates é considerada obscura, velada e de difícil compreensão. Além da postura de vida de Sócrates, é sabido que os seus discursos eram frequentemente introduzidos por uma ironia, bem como se aperfeiçoou em falar de forma irônica, o que, julga-se, lhe dava imensurável prazer. Kierkegaard (1991) relata ainda que Sócrates

andava por aí com cada um em particular para convencer-se de que estava posicionado corretamente; e contudo, esta sua atividade não estava tão dirigida para chamar a atenção deste para o que devia vir quanto, muito antes, para arrancar deste o que ele possuía, e realizava isto cortando, enquanto durasse a operação, toda a comunicação com o sitiado, à medida que ele, com seu questionamento, deixava-o à míngua de opiniões, de representações, tradições consagradas etc., que até ali haviam bastado para o respectivo indivíduo (KIERKEGAARD, 1991, p. 138)

Nessa colocação de Kierkegaard (1991) sobre a conduta de Sócrates, chama a atenção sobre a forma como ele abordava as pessoas e suas crenças, opiniões e convicções. Vê-se que o pensador grego exauria seu interlocutor através de perguntas, questionamentos que faziam com que seu interlocutor acabasse por despojar-se de todo o seu sistema de valores, desestabilizando completamente todos os conceitos que este tinha nas mais várias esferas. Fazia eclodir assim uma insegurança existencial nos indivíduos que os forçava a rever seus conceitos e olhar para todas as coisas com espírito crítico. Pode-se inferir que era aí que residia a intenção de Sócrates ao inquirir as pessoas já que essa negação de todas as verdades pré-estabelecidas está plenamente imbuída do seu espírito irônico.

Outro aspecto importante a ressaltar sobre Sócrates é que muitas vezes ele

fazia menção ao demoníaco, ao que Kierkegaard (1991) chama a atenção. Esse autor nota que o vocábulo demoníaco, ou demônio, em Sócrates “exprime algo inteiramente abstrato, o que também é ilustrado pelo modo duplo em que é utilizada, pela dupla combinação em que se apresenta”. Isto é, “às vezes é dito: ‘o demônio me faz saber’; em outros lugares: ‘algo demoníaco’ ou: ‘surge o demônio’” (KIERKEGAARD, 1991, p. 128). Kierkegaard (1991) reafirma que o mais importante a ser observado é que com demoníaco Sócrates designa algo abstrato, mas também algo indefinível, pois é inexprimível e sem predicados. O demônio de Sócrates diz respeito “a uma voz que se faz ouvir”, como se afluísse o instinto do filósofo.

Tratando mais especificamente o conceito de ironia, é correto afirmar que a ironia é um jogo falso, uma forma de burlar a verdade estabelecida ou dissimular a realidade efetiva. Todavia, para Kierkegaard (1991), é “tão certo como há muita existência que não é realidade efetiva, e há algo na personalidade que pelo menos em certos momentos é incomensurável com a realidade efetiva”, do mesmo modo que afirma que “também é certo que há uma verdade na ironia” (KIERKEGAARD, 1991, p. 221). Isso leva a inferir que na ironia, apesar de haver um esforço para mostrar a negatividade, a oposição da verdade, essa verdade é deixada transparecer pelo irônico, o que se dá, muitas vezes, através da crítica a essas verdades ou realidades. A estratégia da ironia é diferente da ocorrência da dúvida, a intenção da ironia é desestabilizar determinado fenômeno para que haja reflexão sobre este a fim de buscar a verdadeira essência desse fenômeno. Kierkegaard (1991, p. 223) explica que a dúvida e a ironia se diferem, pois, no caso da dúvida, há um desejo do sujeito em encontrar o objeto, “e seu infortúnio está em que o objeto foge constantemente diante dele”. Na ironia, por outro lado, há um afastamento do objeto: o sujeito consegue “tomar consciência a cada instante de que o objeto não tem nenhuma realidade” (KIERKEGAARD, 1991, p. 223). É nesse distanciamento operado pelo irônico que se forja uma visão mais ampliada e objetiva, garantindo um olhar mais crítico e adequado do objeto. Sob essa ótica, a ironia possibilita uma possível e pretensa totalidade, bem como garante uma visão menos míope e subjetiva, abarcando o máximo de um todo, proporcionando um panorama da situação ou fenômeno, o que pode resultar em uma avaliação menos tendenciosa ou equivocada.

Por conseguinte, conforme Kierkegaard (1991), “para a ironia, tudo se torna nada; mas o nada pode ser tomado de várias maneiras”, é um nada místico que “é o

nada para a representação, um nada que, contudo, é tão rico de conteúdo” (KIERKEGAARD, 1991, p. 224). Aí reside o cerne do fazer literário, a ficcionalidade de uma obra que ao mesmo tempo é e não é; ao mesmo tempo é nada, pois não se prende a fatos, e é tudo já que abre um leque imenso de possibilidades do vir a ser, imensamente maior e mais completo do que a realidade proporciona.

1.2 Luiz Antônio de Assis Brasil: confluências entre a história e a literatura

Luiz Antônio de Assis Brasil e Silva é um dos ficcionistas mais importantes em atividade no Brasil cujo reconhecimento ultrapassa as fronteiras nacionais. Nascido em Porto Alegre, em 21 de junho de 1945, é filho do casal Amilcar de Assis Brasil e Silva e Glacy Pereira de Assis Brasil e Silva. Assis Brasil desenvolveu seus estudos na capital gaúcha em um colégio jesuíta (Colégio Anchieta) cuja qualidade do ensino é reconhecida. Os jesuítas estimulavam os estudos clássicos dando enfoque ao estudo da filosofia, da língua portuguesa e da literatura. Por conta dessa formação, durante a adolescência, Assis Brasil leu obras de grandes escritores como Cervantes, Chateaubriand e Milton no original. Talvez esse tenha sido o primeiro impulso que o autor recebeu para ingressar na carreira literária. Em 1963, concluiu seus estudos no Colégio Anchieta.

Outra arte que também figurou na vida de Assis Brasil foi a música. Por volta de 1962, o escritor aprendeu a tocar violoncelo, passando, em 1965, a integrar a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Somada ao interesse pela literatura, a música, provavelmente, contribuiu na preparação do futuro romancista. Assis Brasil permaneceu na OSPA por cerca de quinze anos. No ano do golpe militar (1964), ingressou no Exército para o serviço militar obrigatório, onde permaneceu por apenas um ano. No ano seguinte (1965), Assis Brasil começou a cursar Direito na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) vindo a graduar-se em 1970. Dois anos mais tarde, inscreveu-se na Ordem dos Advogados do Brasil – Seção do Rio Grande do Sul a fim de exercer a profissão.

Em 1974, a convite do jurista Paulo Brossard, o filho de Amilcar e Glacy o substituiu em algumas aulas de Direito Civil, na Faculdade de Direito da PUCRS: nesse momento começava sua carreira de professor na referida Instituição. No ano

seguinte, ocorreu seu ingresso oficial no quadro de docentes da PUCRS. Nesse mesmo ano, passou a colaborar com a imprensa estadual, inicialmente no “Caderno de Sábado”, do jornal *Correio do Povo*, escrevendo textos sobre história e literatura: desde esse momento história e literatura passam a caminhar juntas na escrita de Assis Brasil fazendo curvas sinuosas que conduzem a aproximações das duas áreas.

No ano de 1976, Assis Brasil passou a trabalhar como Chefe da Seção de Atividades Artísticas da Prefeitura de Porto Alegre. Também nesse ano foi publicado seu primeiro romance: “*Um quarto de légua em quadro: Diário do Doutor Gaspar de Fróis - Médico*”. Na narrativa, encontram-se referências à colonização açoriana no sul do Brasil, principalmente nos Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Na forma de um diário, é narrada a história do médico Gaspar Fróis, o qual se mudou, em meados do século XVIII, da Ilha da Terceira para o Brasil. Nesse texto, encontram-se uma série de referências a fatos que pertencem à história oficial do Brasil, permitindo um entrecruzamento entre literatura e história. No ano seguinte a sua publicação, “*Um quarto de légua em quadro: Diário do Doutor Gaspar de Fróis - Médico*” recebeu o Prêmio Ilha de Laytano por ter sido considerada a melhor obra publicada sobre o Rio Grande do Sul no ano anterior.

Entre 1978 e 1982, Luiz Antônio de Assis Brasil publicou mais três livros: *A Prole do Corvo* (1978), *Bacia das Almas* (1981) e *Manhã Transfigurada* (1982). No primeiro, mais uma vez, encontra-se a aproximação entre história e literatura. No enredo, o autor recria o universo caótico do último ano da Guerra dos Farrapos, abordando a questão da intolerância humana. O segundo está ambientado na fazenda Santa Flora e em Aguaclara, abrangendo o século XX, cobrindo um período que se estende até os últimos anos da década de 30. Nessa narrativa, encontramos referências a personalidades políticas históricas do Rio Grande do Sul como Plínio Salgado. Em *Bacia das Almas*, a geração positivista, responsável pelo exercício da autoridade no Estado desde sua fundação, produz uma descendência política incapaz. Em *Manhã Transfigurada*, segundo Hohlfeldt (1983, p. 15), “Assis Brasil marca um importante ponto, não apenas em sua carreira literária, como faz avançar a literatura sul-rio-grandense”. O eixo central desse romance é um triângulo amoroso surgido ao redor das torres da igreja de Viamão, cidade que se torna palco de uma história trágica. Nesse texto, Assis Brasil reproduz na imagem das personagens gestos e posturas que remetem a toda uma classe social gaúcha, recriando na

literatura trechos da história do Rio Grande do Sul: “A imagem da impotência do Sargento Miguel, marido de Camila, é mais do que metáfora: é a figura da própria impotência de uma classe acostumada a mandar, mas não a encontrar-se com seus iguais” (HOHLFELDT, 1983, p. 15).

No ano de 1981, Assis Brasil assumiu a direção do Centro Municipal de Cultura da capital gaúcha e, em 1983, tornou-se Diretor do Instituto Estadual do Livro. Entre 1984 e 1985 viajou para a Alemanha na condição de bolsista do Instituto Goethe. No ano de 1985, começou a ministrar a Oficina de Criação Literária no Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Nesse mesmo ano, chegou às mãos do público leitor *As virtudes da casa*. Classificado pela crítica como um romance psicológico, *As virtudes da casa* está ambientado no pampa gaúcho dos primórdios do século XIX. Eventos históricos, como a guerra contra Artigas da qual participa um dos protagonistas (Coronel Baltazar Antão), contribuem para a construção de uma trama literária entrelaçada com a história.

No ano seguinte, foi a vez da publicação de *O homem amoroso*: “Novela intimista em sua dicção, mas sem jamais perder as referências do mundo objetivo, *O homem amoroso* acrescenta à carreira do autor um traço de modernidade temática e psicológica, que os romances anteriores obviamente não possuíam” (GONZAGA, 1986, p. 23). Embora essa publicação não contemple como as anteriores os fatos históricos ocorridos no Rio Grande do Sul, ela traz referências ao contexto histórico vivenciado pelo autor ao longo de sua vida em Porto Alegre.

No ano de 1987, *Cães da Província* chega a público. Nesse romance, Assis Brasil vale-se um personagem histórico - o dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo -, e evoca os tenebrosos crimes da Rua do Arvoredo. A tamanha proximidade entre história e literatura nessa obra tornou necessário que o autor assinalasse que não se tratava de uma biografia de José Joaquim de Campos Leão, mas sim do imaginário dessa personagem. Esse foi o romance que deu o título de Doutor em Letras ao autor bem como lhe deu o Prêmio Literário Nacional, do Instituto Nacional do Livro.

No ano seguinte, o autor foi agraciado pela Câmara Municipal de Porto Alegre com o Prêmio Érico Veríssimo pelo conjunto de sua obra. Seu romance seguinte foi publicado apenas em 1990: *Videiras de Cristal*. Essa narrativa está ambientada na colônia germânica de Padre Eterno, aos pés do morro do Ferrabrás, desenvolvendo-

se entre os anos de 1872 e 1874. Aproximando literatura e história, seu enredo recria o episódio dos *Muckers*: liderada por uma frágil mulher, Jacobina Maurer, uma legião de colonos alemães revolta-se contra as instituições da época, enfrentando o próprio exército imperial. Segundo Bentancur (1991, p. 8), “*Videiras de cristal*, tão em sintonia com a história ao ponto de confundir-se com a reportagem, impõe-se, sobretudo, como peça de ficção”.

Em 1992, Assis Brasil começa a publicação da trilogia *Um castelo no Pampa* composta por: *Perversas famílias* (1992) – ganhador do Prêmio Pégaso de Literatura, da Colômbia-; *Pedra da memória* – 1993-; e *Os senhores do século* – 1994-. O primeiro (*Perversas famílias*) está ambientado em um castelo medieval construído pelo Doutor Olímpio em pleno pampa gaúcho. Com cenários de requinte aristocrático, literatura e história se entrelaçam na apresentação de uma condessa austríaca, nos saraus musicais da nobreza de Pelotas, na propaganda republicana, no Rio de Janeiro da belle époque e na Exposição Universal de Paris em 1889. Em *Pedra da memória*, desenvolve-se a continuidade do enredo iniciado em *Perversas famílias*, sendo apresentada a trajetória do Doutor Olímpio no período que vai da proclamação da República até o final da revolução em 1923. Nesse texto, Assis Brasil utiliza como cenários Lisboa, Londres, Buenos Aires, Viena, Porto Alegre, Pelotas e o pampa, tecendo uma trama na qual cenas das batalhas gaúchas se fazem presentes. No último (*Os senhores do século*), o eixo cronológico é fixado na Revolução de 30, quando Getúlio Vargas empolga o governo do país. Doutor Olímpio, despreparado para o declínio, vê-se atingido pelos conflitos que evitava encarar.

No ano de 1997, Assis Brasil foi eleito Patrono da 43ª Feira do Livro de Porto Alegre. Nesse mesmo ano, ele publicou três livros: *Concerto campestre*, *Breviário das terras do Brasil* e *Anais da Província-boi*. *Concerto campestre*, segundo Oliveira (1997, p. 84), “é, numa definição redutora, uma alegoria sobre um tempo (meados do século passado) e um lugar (as fronteiras vazias do pampa) do Rio Grande do Sul e que o autor apresenta em plena decadência moral, social e política”. A proximidade entre literatura e história, nesse romance, estabelece-se na apresentação das personagens através de traços marcantes, porventura caricaturais, tornando-as paradigmáticas das muitas classes sociais existentes no pampa do Rio Grande do Sul entre a Revolução Farroupilha e a Revolução Federalista. Em *Breviário das terras do Brasil*, com o intuito de tratar dos dramas

ocasionados pelo Santo Ofício no Brasil, o autor ambienta no sul do Brasil no início do século XVIII próximo à zona das reduções jesuíticas, na fronteira entre o Brasil e as possessões espanholas, a história do índio guarani Francisco Abiaru. Encontrado no rio da Prata, durante uma tempestade, agarrado a um Cristo de madeira, Francisco é resgatado por um navio português, vindo a ser acusado de heresia devido às suas feições e aos olhos amendoados do Cristo de madeira. Levado ao Rio de Janeiro, o índio vê-se preso nos labirintos da Inquisição. Já em *Anais da Província-boi*, encontramos uma série de crônicas reunidas, nas quais Assis Brasil destaca traços culturais que podem ser reconhecidos na identidade gaúcha.

No ano seguinte, Assis Brasil foi palestrante convidado na Brown University, em Providence, USA e, no ano de 2000, participou do programa Distinguished Brazilian Writer in Residence, na Berkeley University, Califórnia. Em 2001, retomou suas publicações com *O pintor de retratos*, livro que recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional. Nesse romance, o protagonista (Sandro Lanari) é um pintor de retratos nascido na Itália que emigra para o Brasil após haver declarado guerra a todos os fotógrafos do mundo, passando a sobreviver como pintor de retratos, até que uma circunstância trágica e fortuita também o levou a tornar-se um fotógrafo. Lanari participa como coadjuvante de revoluções no pampa, vagueia pelo interior do Estado, e passa a prosperar como fotógrafo em Porto Alegre de onde acaba por retornar à Europa. Nessa narrativa, encontramos aproximações da história e da literatura nas revoluções que Lanari participa e também no fato do autor ter usado um protagonista estrangeiro e fotógrafo. Durante muito tempo, os registros históricos que se têm do Brasil foram feitos por estrangeiros, seja através de crônicas de viagem, de romances, de poesias, de quadros ou ainda de fotografias. Lanari é um desses estrangeiros que, com sua atuação no Brasil, ofereceram instrumentos para a documentação da história nacional.

No ano de 2003, Assis Brasil publica *A margem imóvel do rio*, romance que foi contemplado com três distinções: Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira; Prêmio Jabuti (menção honrosa) e Prêmio Açoriano de Literatura. Essa narrativa aproxima de tal forma história e literatura que se vê personagens históricos virarem personagens ficcionais, como no caso de Dom Pedro II; atos que marcaram a história nacional, como a concessão do título de Barão por parte do imperador a estancieiros brasileiros, virarem mote das ações das personagens; e espaços

históricos, como o Paço Imperial no Rio de Janeiro, virarem palco das ações da trama narrativa. No mesmo ano (2003), ocorrem três publicações no exterior: *O pintor de retratos*, em Portugal pela Editora Ambar, do Porto; *O homem amoroso*, publicado pela Editora l'Harmattan, de Paris (*l'Homme Amoureux*), e na Espanha é lançada a tradução de *Concerto campestre (Concierto Campestre)*. Ainda em 2003 é lançado um livro de ensaios literários em Lisboa: *Escritos açorianos: tópicos acerca da narrativa açoriana pós-25 de abril*.

No ano de 2005, acontece o lançamento de *Breviário das terras do Brasil (Bréviaire des Terres Du Brésil)* na França. No ano seguinte, Assis Brasil viaja para as cidades alemãs de Tübingen, Leipzig e Berlim na condição de conferencista por meio de um programa oficial do Ministério da Cultura do Brasil. Também nesse ano *Música Perdida* é lançado, vindo a vencer, em 2007, a Copa de Literatura Brasileira. Nesse romance, Joaquim José de Medanha, ou simplesmente Quincazé, o autor da música do hino rio-grandense ocupa o papel de protagonista, aproximando e mesclando literatura e história. A criação do hino, que poderia ser considerada por muitos como a maior criação de Mendanha - pois foi o que colocou seu nome na história -, ganhou um destaque menor no romance surgindo como um mero fruto do acaso dentro de uma trajetória de vida muito mais densa.

Em 2008, Assis Brasil lançou um livro de ensaios: *Ensaios Íntimos e Imperfeitos*, no qual elabora uma reflexão sobre a condição humana, com suas contradições, suas convicções e desesperanças. Em 2010, proferiu palestras nas Universidades de Paris-Sorbonne e na Universidade de Toronto. Em 2011, Assis Brasil assumiu a Secretaria de Estado da Cultura (Sedac) do Rio Grande do Sul, no governo Tarso Genro. Em 2012 publicou *Figura na sombra*. Nesse romance, Assis Brasil trouxe para a narrativa a história de Aimé Bonpland, francês, médico e botânico, testemunha da Revolução Francesa, que, na narrativa, alcança as honras científicas mais desejadas e decide trocar tudo isso por uma vida bucólica no Sul da América do Sul.

Ao longo de sua carreira, Assis Brasil assumiu vários papéis: músico, advogado, ensaísta, cronista, romancista, professor, conferencista, etc. E, em todos esses papéis a relação com o Rio Grande do Sul estabeleceu-se de forma sólida. Assis Brasil é, atualmente, Doutor em Letras, com Pós-Doutorado em Literatura Açoriana, pela Universidade dos Açores-Portugal, sendo que esses dois títulos estão intimamente relacionados com sua produção literária e, por conseguinte, com as

imbricações que literatura e história assumem na sua obra. O autor de *Videiras de cristal* ao aproximar história e literatura acaba por abordar a história de seu Estado ao mesmo tempo em que põe no centro das discussões a identidade de seu povo. Ao trazer para seus romances fatos históricos e reconfigurá-los através da literatura, o autor promove uma reatualização do passado no presente, permitindo que a memória de todo o Estado seja recuperada em alguma medida.

1.3 Um breve resumo da obra

Videiras de Cristal (1994), também conhecido como “o romance dos Muckers”, apresenta as dificuldades econômicas, materiais, culturais e espirituais das famílias alemãs que fugiram do desemprego e de péssimas condições de vida na Alemanha da época (meados do século XIX) e que tinham a expectativa de um futuro melhor em uma terra que prometia oportunidades. Porém, os sonhos se tornam frustração e desespero no romance, ao ponto da obra ser tomada de mortes, incêndios e destruição.

No morro do Ferrabrás - colônia germânica do Padre Eterno, localizada no atual município de Sapiranga, “às margens do Rio dos Sinos, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 19) - espaço onde a maior parte do romance se desenrola, contracenam personagens desassistidos, sem acesso a itens básicos como saúde e alimentação. Nesse lugar, reúne-se um grupo de imigrantes alemães que vão se achegando um a um, reconhecendo em um casal - em especial na figura feminina - a esperança e o aconchego de que careciam. Tudo começa com curas com plantas, ministradas por João Jorge Maurer:

No princípio era apenas o Doutor Maravilhoso - Der Wunderdokter! - como todos exclamavam, fascinados pela sua habilidade em curar com as plantas, embora fosse analfabeto e seus horizontes não alcançassem além do distrito de São Leopoldo. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 18)

Com o tempo, a fama do “doutor” vai crescendo e as pessoas doentes buscam-no cada vez mais. Muitas são hospedadas por João e sua esposa durante a convalescência e acabavam permanecendo, instalando-se ao redor de sua

residência, formando um vilarejo. Dessa forma, um grupo acabou por se consolidar e passou a ser denominado de “Muckers”, expandindo-se e fortalecendo-se sob a liderança de Jacobina Maurer, a esposa do “doutor”. O termo *muckers* em *Videiras de Cristal* tem a conotação de “santos, fingidos, santarrões e hipócritas” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 108), o que não pressupõe um caráter violento. Talvez o fator fé seja o maior desencadeador da *Revolta dos Muckers*, já que no decorrer do romance nota-se que a fé dos *muckers* confronta, ao mesmo tempo, o protestantismo da maioria dos imigrantes e o catolicismo dos brasileiros.

No início, é apresentado um vilarejo modesto, com um modo de viver simples e comunitário, onde muitos possuem parentesco de sangue e outros tantos são agregados. São na sua maioria cristãos e ocupam seu tempo em tarefas agrícolas e domésticas. As famílias reúnem-se sistematicamente em cultos caseiros na casa dos Maurer, onde entoam cantos evangélicos e compartilham trechos da Bíblia bem como ouvem pregações feitas por Jacobina, em que ela passa aos presentes a sua interpretação das palavras contidas nesse livro. No romance, tem-se uma Jacobina que agregava as pessoas em torno de si porque reconheciam nela uma líder espiritual. Jacobina exerce um poder de persuasão muito grande sobre o grupo e professa uma fé bastante polêmica, além de achar-se capaz de transmitir a voz de Cristo. Em *Videiras de Cristal*, em uma das cartas de Fischer, jovem médico europeu residente no sul do Brasil, consta que “Jacobina era uma jovem impressionável e medíocre, não aprendia a escrever e não lia, nem letra impressa” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 164). O primo de Jacobina, por sua vez, considerava a “prima desmiolada” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 108). Além disso, Dr. Hillebrand, médico local, teria dito a Dr. Fischer que, no caso de Jacobina, “não foi possível nenhum tratamento, pois os sintomas eram confusos, e não se sabia bem onde terminava a doença e começava a mentira e vice-versa” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 164). Apesar de todas as críticas em relação à Jacobina e a despeito do diagnóstico do médico local, ela se considera e é considerada, por muitos, iluminada por Deus, com dons espirituais importantes, como o da cura, o da revelação e até o da profecia, a ponto de ser denominada Cristo-mulher. Sob esse título, Jacobina opera milagres, veicula filosofias de vida e incita posicionamentos frente à represália das autoridades locais.

Quando os acontecimentos do Morro do Ferrabrás, espaço principal em que se desenrola o enredo, chegam ao conhecimento das entidades cristãs oficiais (a igreja protestante e a igreja católica), bem como aos ouvidos das autoridades, estas

começam a preocupar-se com a possibilidade de uma rebelião popular. Notam-se autoridades eclesiásticas incomodadas com Jacobina e o seu modo de conduzir as coisas no Ferrabrás, porque os fiéis das igrejas locais acabavam abandonando as suas congregações para aderir à seita de Jacobina. Após o desconforto inicial, o tratamento entre as duas facções (de um lado os *Muckers* e seus simpatizantes e de outro o restante da população e as autoridades) torna-se cada vez mais agressivo, pois as tentativas de paralisar Jacobina resultam infrutíferas. As discrepâncias e animosidades vão aumentando gradativamente e as reações de ambos os lados são cada vez mais insanas. A perseguição ao grupo liderado por Jacobina aumenta e acaba assumindo enormes proporções envolvendo todas as esferas sociais, inclusive de instâncias governamentais. Muitas pessoas tornam-se vítimas do confronto e Jacobina e os seus são acusados, condenados, presos e mortos.

Em *Videiras de Cristal*, conforme destaca Masina (1995), não são feitas apologias ao homem corajoso, resistente e forte. Percebe-se, sim, uma motivação social do romancista que “constrói a visão urgente e trágica de personagens que lutam desesperadamente contra a morte certa” (MASINA, 1995, p.20). Pode-se verificar que tais personagens vão às últimas conseqüências defendendo as suas verdades, desafiando a ordem estabelecida pela lei e pela igreja. Destaca-se ainda que os cultos do grupo de Jacobina eram diferentes, porque os que a igreja institucionalizada oferecia ao povo não preenchiam suas expectativas.

Além do casal João Jorge e Jacobina Maurer, várias outras personagens contracenam no romance, dentre elas Jacó-Mula, fiel seguidor e defensor de Jacobina; os pastores Boeber e Klein; Cristiano Fischer, jovem médico que se corresponde com seu tio na Alemanha (deixando-o a par dos acontecimentos no sul do Brasil); o padre alemão Mathias Münsch; Ana Maria Hofstätter, contratada para cuidar da família Maurer; Elizabeth Carolina; Rodolfo Sehn; Hans Willibald, o tio de Fischer; entre outros.

Christian Fisher é o primeiro a aparecer na narrativa de *Videiras de Cristal*. É um jovem médico alemão, especialista em doenças nervosas, área médica muito recente e de pouca credibilidade no tempo em que decorre o romance. Isso pode ser depreendido da reflexão do seu tio, Hans Willibald: “O tio não se julgou tão pecador para que isso lhe acontecesse: o sobrinho jogar pela janela todo o curso de medicina;[...] E agora, o que diria aos vizinhos, aos amigos da Herrngasse?” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 16). Sobre o rapaz ainda se pode dizer que é apreciador de poesia

e borboletas, idealista e sonhador, sonhava em ir à Índia atender aos mais necessitados, alterando os seus planos para nova estada: o Brasil.

A personagem João Jorge Maurer, conhecido entre os colonos como *Wunderdokter*, é o esposo de Jacobina. A narrativa o apresenta como um homem sensível, educado e ponderado, ligado à natureza e inclinado a ajudar os que padecem, mas em certa medida com caráter subversivo, já que demonstra não gostar de sujeitar-se às autoridades.

Ana Maria é uma jovem de poucas posses, contratada como criada de Jacobina e babá de seus filhos, nutrindo forte admiração e devoção pela sua patroa. Sofre um estupro por bandidos, apaixona-se por Haubert, um jovem que vive entre os *Muckers*, mas que, mais tarde, desloca-se para São Leopoldo, vindo a ser inimigo do grupo de Jacobina. Ana Maria fica chocada por Jacobina autorizar o assassinato de seu amado, jurando vingança. Tais características demonstram a personalidade passional de Ana Maria.

Jacobina é uma personagem apresentada como uma mulher estranha, com modos diferentes das outras mulheres de sua época, de temperamento visivelmente instável. Seus usos, costumes e valores causam bastante estranheza e espanto entre todos que se veem confrontados por eles. É relativamente jovem, casada e mãe de três filhos. Fischer descreve a aparência de Jacobina, afirmando que “é ainda moça e, em certo sentido, bela. Não se percebe à primeira vista que é uma colona, pois os traços conservam uma suavidade urbana. Poderia ser confundida com uma simples modista ou uma vendedora de flores.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 202). Semianalfabeta, torna-se fascinada pela leitura da Bíblia e passa a difundir os seus aprendizados e interpretações desse livro aos dispostos a ouvir as suas conjecturas.

Pastor Boeber é o pastor local luterano, pode-se dizer que simboliza a intransigência em relação à seita. É inimigo declarado de Jacobina, julgando-a e acusando-a até mesmo do púlpito na igreja. Pastor Klein aparece como homem culto desejoso de ser pastor. Nascido na Alemanha, no Brasil casou-se com a irmã mais velha de Jacobina, Carolina Mentz. Klein foi convidado por Jacobina a exercer funções eclesiásticas no Ferrabrás, recebendo o título de pastor. Nessa função, acabou tornando-se um dos membros mais importantes entre os *Muckers*.

A personagem Jacó-Mula é um homem desprezado pelos outros moradores da localidade, ignorado pela família e pelos amigos. Acolhido por Jacobina foi morar

em Ferrabrás, integrando-se aos *Muckers*. O respeito e o carinho dispensados a ele por Jacobina aumentam a sua autoestima e o tornam um dos mais fiéis amigos e defensores de Jacobina e da seita.

Padre Mathias era novo na sua função de padre quando chegou ao sul do Brasil. A personagem desenha-se como um jovem idealista e sonhador, um utópico que desejava desbravar o mundo, levando o evangelho a lugares ainda não explorados. Pertencia a Companhia de Jesus. A personagem Padre Mathias possui traços de conduta que a assemelham ao perfil de Christian Fischer, pois este também se mostrava preocupado em fazer um trabalho social em um país como o Brasil da época.

As outras personagens da obra são: Elizabeth (esposa de um irmão de Jacobina que trai o marido com o inspetor João Lehn e resolve se redimir do seu pecado servindo à cunhada, no morro do Ferrabrás); Tio Fuchs (uma espécie de conselheiro de Jacobina); Schreiner (delegado de São Leopoldo); Splinder (o subdelegado); João Lehn (Inspetor de Quarteirão do Ferrabrás); Coronel Genuíno Sampaio (comandante do primeiro ataque aos *Muckers*); Capitão San Tiago Dantas (comandante do segundo ataque) e Hans Willibald (o tio alemão de Dr. Fischer).

1.4 Um encontro com o real

Apesar de ser uma obra ficcional, o romance *Videiras de Cristal* recupera um fato ocorrido no interior do Rio Grande do Sul, em meados do séc. XIX, época em que imigrantes alemães se estabeleceram nesse Estado. Assis Brasil lembra a saga que esses imigrantes empreenderam ao chegarem ao Brasil, um país de língua e cultura totalmente diferente da que predominava no país deles.

Os episódios reais ocorreram na colônia germânica de Padre Eterno, no morro do Ferrabrás, nas imediações do município de São Leopoldo, hoje município de Sapiranga – RS. Segundo Amado (1978), não é possível “precisar o número total de participantes do movimento *mucker*, pois nenhuma fonte consultada fornece este dado” (AMADO, 1978, p. 127). Ficaram conhecidos como os *Mucker(s)* numa perspectiva externa ao grupo, ou seja, os contrários ao movimento é que teriam assim os identificado e o termo acabou aparecendo em documentos oficiais que

tratavam desse movimento sócio-religioso ocorrido no interior da zona de colonização alemã antiga, no Rio Grande do Sul, entre 1869 e 1874. Embora o conflito não tenha sido somente provocado por eles, os *Muckers* são responsabilizados pela violência que caracteriza o movimento.

Em resumo, trata-se da cisão de uma parcela daquela comunidade com a Igreja tradicional da época, uma dissidência religiosa da Igreja instituída, representada naquele contexto e naquela localidade por católicos e luteranos. De acordo com registros históricos, inicialmente tratava-se apenas de um curandeiro suprimindo as necessidades da população mais carente que não tinha acesso aos poucos médicos disponíveis na colônia. Este cidadão era conhecido e chamado de *Wunderdoktor*, palavra em língua alemã que pode ser traduzida para o português como “doutor milagre”.

Porém, aos poucos, sua mulher, que era acometida de estranhos ataques não diagnosticados pelos médicos, teria tomado para si a função de curar e os pacientes do doutor teriam se transformado em fiéis desta mulher. Esses fiéis teriam crescido gradativamente em número e em dedicação no decorrer do processo da “evangelização” realizada pela esposa do doutor, Jacobina Maurer. A obediência dos fiéis teria chegado ao ponto destes tirarem seus filhos da escola dominical, por Jacobina achar que essa era a atitude mais adequada. O movimento acabou, assim, liderado por Jacobina Maurer, mulher que era detentora de poucas luzes, já que era considerada semianalfabeta: “a Jacobina criança teve sérias dificuldades na escola, não tendo conseguido aprender a ler e escrever” (GEVEHR, 2007, p. 109).

Gevehr (2007) enfatiza que Jacobina só teria conseguido alcançar as habilidades de leitura e interpretação na fase adulta, com a ajuda do professor Hardes Fleck, que teria lhe apresentado a *Bíblia*, na qual o professor e Jacobina praticavam o ato da leitura. A pergunta praticamente unânime é: Como essa cidadã poderia sentir-se apta a fazer interpretações e explicar a *Bíblia*, atividade exercida na época quase que exclusivamente por padres e pastores autorizados pela Igreja? Além disso, tal atividade suscita domínio linguístico e textual, bem como contextual, para ser realizada com eficácia e eficiência, conhecimentos hermenêuticos que, ao que tudo indica, ela não possuía. A título de ratificação, seguem as palavras de Gevehr sobre esse ponto:

são exatamente as leituras e interpretação da Bíblia realizadas por Jacobina que dão aos Mucker seu caráter mais desqualificador. Segundo os colonos de seu tempo, como poderia uma mulher semianalfabeta ter a capacidade de interpretar as Escrituras Sagradas, papel destinado aos religiosos com formação? (GEVEHR, 2007, p. 109)

Não bastasse isso, o historiador salienta que “segundo os diagnósticos do Dr. João Daniel Hillebrand, Jacobina apresentava transtornos nervosos” (GEVEHR, 2007, p 109), os quais teriam se agravado quando a mesma entabulou e aprofundou as leituras e interpretações bíblicas. É esse contexto de desestabilidade emocional que desemboca em um conflito que gera muitas vítimas.

Por tudo isso, fica evidente que, no concernente ao referente externo, o romance possui uma base real. Entretanto, os acontecimentos que inspiraram Assis Brasil para a construção deste romance são bastante questionados. De acordo com Gevehr (2007),

em linhas gerais, podemos afirmar que existem dúvidas sobre os acontecimentos que envolvem o movimento Mucker. Essas dúvidas referem-se tanto à atuação das pessoas quanto aos próprios acontecimentos (GEVEHR, 2007, p. 19).

Percebe-se pela assertiva de Gevehr (2007) que os relatos sobre os acontecimentos de Ferrabrás geram pouca certeza quanto à veracidade dos fatos. Esse historiador justifica as dúvidas que pairam sobre estes fatos em função da precariedade de comprovações documentais, “já que não dispomos de testemunhos orais dos integrantes do movimento Mucker” (GEVEHR, 2007, p. 19). Não obstante, parece ser justamente essa inconsistência de informações, esses silêncios que possibilitam que Assis Brasil recrie com liberdade o ocorrido em Sapiranga em meados do século XIX, apoderando-se de fatos históricos para estruturar sua obra ficcional. Aquilo que era externo à obra passa por um processo de internalização. Nesse viés, Candido (2000) elucida que o valor e o significado da obra literária não estão somente em exprimir ou não um aspecto do que ele denomina realidade, “e que esse aspecto constituía o que ela tinha de essencial”, nem, em sentido oposto, “que a importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão” (CANDIDO, 2000, p. 04). Para esse teórico brasileiro o valor, o significado ou a importância da obra literária, reside, sobretudo, na integração, ou

fusão, de “texto e contexto”. Isso é perceptível a partir do emaranhar entre o real e o ficcional, de forma a amalgamarem-se ao ponto que se torna inviável a distinção ou a separação entre os elementos factuais e os ficcionais. A partir disso, verifica-se uma composição claramente construída com vistas à transformação do factual em literário.

Petry (1996) sintetiza o caso Mucker explicitando que a religiosidade, a falta de instrução, o

espírito observador de um lado, obstinação em seguir novos rumos, por outro lado, e o amor a justiça se reúnem na evolução do caso dos adeptos de Jacobina Maurer: a religiosidade os impeliu a frequentar as pregações da pseudo-profetisa, sua pouca instrução fez com que não lhes fosse possível distinguir entre o que existia de bom ou de mau, na doutrina ministrada: aparecendo as críticas e os deboches dos adversários conservadores (PETRY, 1966, p. 25).

Nota-se, pois, que a sociedade que se contrapõe à comunidade do Muckers, por sua vez, resiste ao diferente, considerando-o heresia, pecado ou loucura. Assim, julga e recrimina, isola. Tudo o que se desviasse do padrão estabelecido pelo grupo social e que, conseqüentemente, fugia ao seu controle precisava ser banido, rotulado ou silenciado. Nesse sentido, vale destacar que

o atributo de não pacífico aplicado aos Mucker, mesmo antes de haverem fatos violentos a eles associados, falava de uma ‘teoria nativa’ sobre a violência na qual o rompimento com o Weltanschauung (percepção de mundo) era interpretado como violência. Para os colonos ser pacífico era ‘estar dentro da lei’. Daí ter sido cabível situar os Mucker como perigosos para a segurança da colônia e propiciar o encaminhamento do caso às autoridades policiais (BARCELLOS, 2000, p. 165).

Tal postura é compreensível à medida que for levado em conta o pressuposto de que uma sociedade só consegue manter-se a partir de padrões estáveis e pré-estabelecidos. Por isso, aquele que vai de encontro às normas que mantêm a sociedade em seu eixo, desestabilizando a ordem, questionando valores, verdades e estruturas, é desmoralizado, considerado um mentecapto ou criminoso, e assim cai no ridículo, quiçá no esquecimento, para que não tenha seguidores. Sob esse prisma parece estar o olhar de Assis Brasil ao pautar o que pode ter ocorrido com a personagem Jacobina e seus seguidores.

2 VIDEIRAS DE CRISTAL: PARA ALÉM DAS AMARRAS DA HISTÓRIA

2.1 História e Romance Histórico a partir da Modernidade

A partir da Modernidade, em função de sua essência crítica, o olhar sobre a história sofreu consideráveis alterações. Habermas apresenta uma posição de Benjamin bastante interessante: uma concepção moderna de história, destacando o papel que esta assume a partir da Modernidade. Segundo Habermas (2000, p. 17), Benjamin não se rebela apenas contra a *emprestada* normatividade de uma compreensão da história que resulta da imitação de modelos passados; ele luta igualmente contra aquelas duas concepções que, já no terreno da compreensão moderna da história, interrompem e neutralizam a provocação do novo e do absolutamente inesperado. Ele se volta, por um lado, contra a ideia de um tempo homogêneo e vazio, preenchido pela

obstinada fé no progresso do evolucionismo e da filosofia da história, mas também por outro, contra aquela neutralização de todos os critérios que o historicismo opera quando encerra a história em um museu e desfia entre os dedos os acontecimentos, como contas de um rosário (HABERMAS, 2000, p. 17).

De acordo com Benjamin a história não pode+ ser compreendida como neutra ou estagnada. A história possui um papel dinâmico e dialético, a possibilidade de diálogo reflexivo com o passado, gerando uma nova ação no presente e criando a perspectiva do futuro. Conforme Habermas (2000, p. 21), Benjamin propõe “*uma drástica inversão* entre o horizonte de expectativa e o campo da experiência”, atribuindo

a todas as épocas passadas um horizonte de expectativas insatisfeitas, e ao presente orientado para o futuro designa a tarefa de reviver na reminiscência um passado que cada vez lhe seja correspondente, de tal modo que possamos satisfazer suas expectativas com nossa débil força messiânica (HABERMAS, 2000, p. 22).

A missão da humanidade para Habermas (2000) passa a ser revisitar o passado, revivê-lo através da memória, das reminiscências, a partir das quais o passado pode tornar-se menos frustrante. Esse papel da história ocorre a partir da Modernidade: resgatar um passado que não satisfaz e dar-lhe um novo significado no processo histórico evolutivo do homem. De acordo com Habermas (2000), Benjamin inverte a orientação radical para o futuro, que em geral caracteriza a época moderna, “sobre o eixo do tempo-presente, a tal ponto que ela é transferida para uma orientação, ainda mais radical, para o passado. A expectativa do novo no futuro só se cumpre por meio da reminiscência de um passado oprimido” (HABERMAS, 2000, p. 18-19). O tempo presente é fundamental nessa concepção de Benjamin, pois é nele que se desfaz a opressão e se forja uma expectativa diferente.

No presente, existe a oportunidade de dar acabamento a um passado que deixou a desejar. Nas palavras de Gagnebin (1982), para Benjamin “o passado comporta elementos inacabados; e, além disso, que aguardam uma vida posterior, e que somos nós os encarregados de fazê-los reviver” (GAGNEBIN, 1982, p. 71). A partir disso compreende-se o novo papel do registro histórico para a constituição da humanidade. O inacabado histórico abre possibilidades para a recriação, o que é concretizado, em muitos casos, pelo viés artístico, pela ficção. Isso porque a arte possibilita, de acordo com Bosi (1989), a multiplicidade de “arranjos” composicionais, pois

a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder a buscas intensas ou sobrevir num repente de inspiração (BOSI, 1989, p. 16).

Nessa concepção composicional da arte, Bosi (1989) lembra Lévi-Strauss que “comparou o pensamento artístico ao pensamento selvagem”, valendo-se de uma técnica conhecida como *bricolage*, que vem a ser o “arranjo de materiais disponíveis em função de um novo significado” (BOSI, 1989, p. 17). Nesse viés, Bosi (1989) explica ainda que “a noção de bricolage vem repropor uma concepção da arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos” em que “a origem dos dados singulares importa menos que a sua estruturação” (BOSI, 1989, p. 17).

Cabe aqui a discussão sobre as relações entre literatura e história, a qual tem tido, nas últimas décadas, um espaço considerável no âmbito acadêmico, tanto nos cursos de Letras, nos quais se observa a representação de fatos históricos, quanto nos cursos de História, nos quais tem sido valorizadas obras literárias a fim de compreenderem-se contextos históricos. Essa relação não é tranquila: muitas polêmicas giram em torno desses dois tipos de narrativa. As acusações são mútuas, pois enquanto a história julga as narrativas literárias como irresponsáveis e fantasiosas, ferindo o mais caro para os historiadores: a verdade; os literatos, em contrapartida, alegam que os textos escritos por historiadores são muito sisudos, racionais e aborrecedores.

Todavia, a discussão transcende tais olhares sobre as duas áreas em diálogo, à medida que uma questão ainda mais polêmica se sobrepõe a estas: há quem diga que literatura e história são faces da mesma moeda, já que ambas constituem-se em discurso, que em verdade a forma das narrativas é extremamente similar. Hayden White talvez seja o pensador que com mais propriedade discute essa questão, uma vez que chega a declarar que “há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais” (WHITE, 2001, p. 137-138). O autor chama a atenção para o fato de que os historiadores do século XIX não se apercebiam, ou não queriam admitir, que “os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva” (WHITE, 2001, p. 141).

O hiato entre a consciência linguística dos historiadores contemporâneos e dos historiadores clássicos advém do “reconhecimento irônico de que qualquer protocolo linguístico dado deverá obscurecer, tanto quanto revelar, a realidade que procura capturar numa ordem de palavras” (WHITE, 2001, p. 146). White (2001) reitera que “esta aporia ou senso de contradição que reside no próprio coração da linguagem se acha presente em todos os historiadores clássicos” sendo que “é esta autoconsciência linguística que os distingue de seus congêneres e seguidores mundanos” os quais, “pensam que a linguagem pode servir de meio perfeitamente transparente de representação e que imaginam que, se for encontrada a linguagem correta para descrever os eventos, o sentido destes se revelará à consciência” (WHITE, 2001, p. 146).

Pode-se, então, inferir que tanto o romance quanto o texto histórico testemunham a trajetória do homem. O segundo de forma mais restritiva, por focar fatos específicos e o primeiro possibilitando um olhar mais dilatado, pois, por não se ater aos fatos propriamente ditos, proporciona uma consciência histórica mais ampla do que os textos históricos propriamente ditos. Isto é, não importa aos autores que se propõem a utilizar fatos históricos para criar romances de visão quantitativa, interessa uma ótica qualitativa, ou seja, que tipo de homem é representado, que concepções são perpassadas, que valores as pessoas tinham nos contextos explorados.

É oportuno destacar, também, algumas ideias de Jameson (2007), no artigo “O Romance Histórico ainda é possível?”. Para tentar responder o questionamento que intitula esse texto, Jameson (2007) faz alusão, primeiramente, à questão da classificação de alguns romances modernistas como romances históricos, ao que ele refuta veementemente, questionando: “não seria o caso de que tais romances históricos modernistas, como se pode argumentar, se mostrariam relativamente indistinguíveis de outras obras modernistas não-históricas?” (JAMESON, 2007, p. 182). Jameson (2007) defende ainda que:

o romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos (JAMESON, 2007, p. 192).

Após argumentar e exemplificar, Jameson (2007) conclui que o romance histórico

não será a descrição de valores de um povo em um determinado momento de sua história; não será a representação de eventos históricos grandiosos; tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas; e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas[...] o romance histórico pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos, e o modo de ver do personagem pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês ao descetramento esquizofrênico, do atropomórfico ao mais puramente actancial (JAMESON, 2007, p. 192).

Assim, nota-se que Jameson (2007) defende que o romance histórico não se limita à descrição de valores de um povo em um determinado momento de sua história, nem à representação de eventos históricos grandiosos; nem à história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas, nem tampouco à história privada das grandes figuras históricas, mas que esse tipo de romance se constitui no como esses aspectos são organizados e contrapostos a planos maiores, como é possível conferir na citação acima. Enfim, para Jameson (2007) “a arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida” e “isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é possível de ser repetida” (JAMESON, 2007, p. 192).

Como se pode observar esse teórico concebe o romance histórico como uma recriação dos fatos e não meramente uma reprodução fiel do já registrado pelo texto histórico. A partir da Modernidade os diálogos entre história e literatura ficam cada vez mais frequentes e adquirem uma nova conotação da conhecida em Eras anteriores. White (2001) coopera para tornar frutíferas as relações entre história e literatura ao evidenciar que ambas são discursos e por isso passíveis de questionamentos. Vale destacar que a partir de tais postulações, a história deixa de ser vista como um depositário de fatos e dados, para se fazer partícipe da vida da humanidade. Assim, ela deixa de ser vista como uma verdade absoluta, precisa, quase de exatidão matemática, para ser encarada como uma esfera entre as produções do homem, como as são, também, a arte e a filosofia. Vale lembrar que esse tipo de questionamento só se torna concebível a partir das discussões que se travam a partir da Era Moderna.

Sobre as personagens dos textos históricos e ficcionais são bastante produtivas as postulações de Rosenfeld (1998) e Barcellos (2000). Na construção de um romance ou outra narrativa ficcional, de acordo com Rosenfeld (1998), as pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer “eu”. De acordo com Barcellos:

temos, no romance, uma realidade de papel, que é o papel da História. Não temos confiança nos documentos, pois eles são mais uma versão a mais. Se a gente tomar algumas investigações que são feitas hoje e ler esses documentos, são versões diferentes. Acho muito interessante o trabalho do historiador: ele gasta tempo e suor para construir uma verdade, que no fim é uma verdade fictícia (BARCELLOS, 2000, p. 291).

Essa postura de Barcellos (2000) coloca a produção histórica e literária no mesmo patamar no que tange à veracidade, uma vez que ele entende que ambas não passam de versões dos fatos. Como versão, a ficção possui vantagens em relação à história, uma vez a versão ficcional geralmente é mais elaborada e mais atraente que as versões consideradas oficiais.

2.2 Rápidas pinceladas sobre *mimesis*

Em relação à *mimesis*, na Teoria Literária parte-se de duas vertentes básicas. De um lado, a concepção aristotélica de *mimesis* e de outro a visão platônica. Aristóteles estabelece um elo da palavra *mimesis* com a arte e a natureza. De acordo com esse elo, a arte imita a natureza; nesse sentido, a poesia para Aristóteles é imitação. Essa imitação, segundo o autor de *A Poética*, pode imitar homens “piores” (comédia) ou “melhores” (tragédia), entendendo que era através da imitação que o homem adquiria seus primeiros conhecimentos, por isso, ética e estética para ele eram faces da mesma moeda. Platão, por sua vez, compreende a arte como representação do mundo das aparências e das opiniões, mais ligada ao mundo das ideias. Isto é, para esse filósofo o real, a verdade e o bem residiam em um nível superior e a realidade em si era uma imitação da realidade estabelecida nesse âmbito elevado.

O olhar de Aristóteles (1987) é de que a poesia é imitação de um objeto, de um determinado modo e através de meios peculiares. Ou seja, a representação do real se dá por um modo especial, com a utilização de meios que redimensionam esse objeto. A partir disso infere-se que Aristóteles não se refere a uma cópia fiel do objeto, mas às possibilidades de recriar e “colorir” esse objeto, para Aristóteles, as ações dos homens.

Compagnon (2006) contrapõe as duas teses extremas sobre as relações de literatura com o mundo, a de enfatizando que “segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência”; por outro lado “segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura” (COMPAGNON, 2006, p. 114). O caminho que esse crítico aponta é o de sair da lógica binária do “ou isso ou aquilo”, para “voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato da literatura falar de literatura não impede que ela fale também do mundo” (COMPAGNON, 2006, p. 114). Bessière (1995), por sua vez, trata dessa questão defendendo que a obra literária - e aqui nos interessa em especial o romance - é uma imagem do mundo, uma unidade provisória (é bem verdade), tendo em vista sua natureza e poder crítico, mas não por isso menos totalizante, no sentido que abarca um universo de ideias, valores e percepções do mundo.

O caminho proposto por Compagnon (2006) é adequado e pertinente em se tratando de análise e crítica literária, já que não é necessário refutar o referente externo para que a obra literária seja qualitativamente elevada. Entende-se que não é a referência em si que determinará se determinada obra é altamente artística, mas sim como essa referência ocorre na obra. Ou seja, os fatos narrados (ou descritos), como diz Aristóteles, adquirem uma ou outra tonalidade de acordo com o modo como são contados e conforme os meios utilizados. Por meios de imitação pode-se entender, grosso modo, as maneiras como é possível fazer-se uso da linguagem, ou do verbo, como prefere denominar Aristóteles. No que concerne ao modo como se efetua a imitação, o célebre pensador se refere às formas de composição e aos elementos que as compõem, citando a narrativa, a mista e a dramática - fazendo distinção entre a tragédia e a comédia.

Sobre a faculdade ou capacidade mimética do homem, Benjamin (1994) se posiciona da seguinte forma:

Um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não

seja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. (BENJAMIN, 1994, p. 108)

Pode-se interpretar que para Benjamin a capacidade mimética do homem, em consonância com o que já afirmava Aristóteles, não recai na descrição das coisas propriamente ditas, mas no modo de intervenção sobre o objeto sobre o qual se debruça. Além disso, a questão da *mimesis* para esse teórico parece estar na capacidade de produzir verossimilhanças, pois não defende uma imitação pura e simples do real, mas daquilo que a mente humana aceita como sendo possível, isto é, semelhante ao real.

Bakhtin (2003, p. 177), por sua vez, parece associar-se a Aristóteles e Benjamin em sua concepção de *mimesis*, uma vez que traduz os elementos abordados pelo autor de *A Poética* em: o conteúdo, a forma e o material. Bakhtin afirma que “pode-se distinguir na obra de arte, ou melhor, em um desígnio artístico”, esses três elementos, enfatizando que “a forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos” (BAKHTIN, 2003, p. 177-178). Nesse sentido, a obra é condicionada ao conteúdo que aborda e, ao mesmo tempo, “à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração” (BAKHTIN, 2003, p. 178). Isso significa enxergar-se a representação na obra literária, simultânea e indissociavelmente, em duas dimensões, enquanto representação do mundo e enquanto representação de si. Isto é, pressupõe aceitarmos que a literatura se refere ao elemento externo e ao mesmo tempo se volta ao mundo interno que cria.

Barthes, por sua vez, defende a *mimesis* enquanto uma das três forças da literatura, ao que se reitera e acrescenta que talvez a *mímesis* seja a força mais significativa, por tratar-se justamente do caráter de representação da literatura. Barthes (1997) remonta às origens, traça uma linha de tempo com suas nuances estéticas para definir o que entende por representação. Segundo ele, “a segunda força da literatura é a sua força de representação. Desde a Antiguidade até as tentativas de vanguarda, a literatura preocupa-se em representar alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real” (BARTHES, 1997, p.22). Todavia Barthes (1997, p. 22) ressalva que o real não é representável, mas que é pelo fato do ser humano desejar e insistir em representá-lo que a história da literatura pode constituir-se. Barthes (1997) defende e explica que

o fato de o real não ser representável – pode ser dito de várias formas: quer, com Lacan, definindo-o como o impossível, aquilo que não pode ser atingido e que escapa ao discurso; quer em termos topológicos quando verificamos que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (oral) com uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 1997, p. 22)

Barthes (1997) salienta que “é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer e não quererá nunca render-se” (BARTHES, 1997, p. 23). Não se rendendo a impossibilidade do real não ser representável, a literatura se propõe a recriar a realidade ou até mesmo construir modelos de realidade, mundos e realidades imagináveis. Realidades estas que, mesmo sendo utópicas e fantasiosas, são verossímeis. Algumas mais verossímeis do que as outras, é verdade, mas todas, em certa medida ligadas por algum fio ao mundo externo.

Para Candido (2000), o valor e o significado da obra literária não estão somente em exprimir ou não um aspecto do que ele denomina realidade, “e que esse aspecto constituía o que ela tinha de essencial” (CANDIDO, 2000, p. 4), nem, em sentido oposto, “que a importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão” (CANDIDO, 2000, p. 4). Para esse crítico o sentido ou a importância da obra literária, reside, sobretudo, na integração, ou fusão, de “texto e contexto”.

Candido (2000, p. 4) mostra que hoje não cabe mais olhar para uma obra dissociando-a dos fatores externos. Ele defende que é necessário considerar, durante a interpretação de uma obra, a estrutura externa e a interna concomitantemente. Todavia, esclarece que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha uma função na constituição da estrutura, tornando-se portanto interno” (CANDIDO, 2000, p. 4). Dessa forma, aquilo que era externo à obra, à medida que é atualizado nela, passa a compor a sua estrutura formal. A interpretação desses elementos, portanto, precisa considerar os fatos narrados dentro da obra. É sempre um desafio entrar em uma obra, buscando nela seus elementos literários, seus elementos estéticos, assim como o é sair dela, procurando seu referente externo, seu vínculo com o real. Por outro lado, é esse movimento de entradas e saídas que constitui um dos trabalhos mais produtivos da interpretação literária.

O conceito de *mimesis* é fundamental para todas as manifestações artísticas. Bosi (1989) destaca o papel da *mimesis* e da importância da pesquisa formal na produção artística, nesse sentido enfatiza os modos de representação no decorrer da história da humanidade. Bosi (1989) esclarece que a *mimesis* possui um lugar essencial, pois ela diz respeito à representação do real, abrindo “caminho para a ideia de arte como percepção analógica de certos perfis da experiência” (BOSI, 1989, 30). Todavia destaca que a *mimesis* não é uma “operação ingênua, idêntica em todas as épocas e para todos os povos” (BOSI, 1989, 30), uma vez que pressupõe conhecimento do que está sendo imitado, mimetizado. Esse conhecimento, para Bosi (1989), não se constitui em uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre realismo na arte. A forma de representar a realidade na arte se altera muito de época para época, seguindo por vezes o caminho do naturalismo e outras, o da abstração.

Todavia, apesar das diferentes formas de representação, seja como uma imitação mais fiel, seja na construção de uma representação recriadora, estas sempre estão, de uma ou de outra forma, ligadas ao real, ou melhor, como parte dele. Isso porque parte-se do princípio de que é o homem que constrói a realidade, forja a sua própria história. A literatura é construída pelo homem, é produção sua, e sob esse prisma, faz parte do real.

Kosik (2010, p. 122) ajuda a elucidar essa questão ao defender que a essência do homem é a fusão da objetividade e da subjetividade, considerando que é no trabalho e através dele que o homem forjou a capacidade de criar a realidade. Como um ser natural o homem cria uma nova realidade a realidade humano-social. Sob o mesmo prisma encontra-se a arte. Para Kosik (2010) a arte não somente a representação da realidade. Para além disso, a arte reconhece a realidade e ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade existente na obra artística. Kosik (2010) compreende a arte como “meio” para conhecer a realidade. Para esse autor as obras de arte exprimem e, ao mesmo tempo, criam a realidade.

Entre tantas concepções de *mimesis*, pode-se inferir que o processo privilegiado em *Videiras de Cristal* é a fusão entre o real e o ficcional. Sob essa ótica é necessário analisar como isso ocorre. Uma das discussões que se travam é sobre a qualificação desse romance, ou seja, se ele, pela sua base histórica, pode ser considerado um romance histórico.

2.3 *Videiras de Cristal* - Um Romance Histórico?

Como já foi exposto, o romance *Videiras de Cristal* toma como ponto de partida um episódio ocorrido no espaço geográfico do município de São Leopoldo e seus arredores, dentre eles o atual município de Sapiranga, localizados no interior do Estado do Rio Grande do Sul. Não bastasse isso, figuram na narrativa várias personagens que tiveram existência histórica, entre padres, pastores, colonos, médicos e autoridades políticas, destacando-se uma mulher chamada Jacobina.

Por isso, não se pode perder de vista que o referente externo é notório e incontestável no romance. Em primeiro lugar, por estar representando um episódio que efetivamente aconteceu no interior do Rio Grande do Sul e sobre o qual se tem muitos testemunhos. Em segundo, pelas pistas deixadas no decorrer da narrativa, como, por exemplo, a evocação da pequena cidade da Alemanha de onde saíram imigrantes que se alojaram no sul do Brasil, Neiderlinxweiler, bem como os nomes de localidades, cidades do RS e até a utilização parcial ou completa de nomes reais para designar personagens do romance. Essa base histórica suscita discussões sobre a natureza dessa representação. A pergunta que se formula é: *Videiras de Cristal* é um romance histórico?

Jameson (2007) defende que um romance para ser qualificado como tal deve ter como eixo central “um daqueles eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra” (JAMESON, 2007, p. 188). *Videiras de Cristal* estaria dentro da classificação de romance histórico de Jameson (2007), no sentido dele representar um evento histórico paradigmático que, apesar de não ter ampla visibilidade no plano real, sob o forjar literário dos fatos indubitavelmente tornou-se uma verdadeira guerra. Isto porque o romance recria a realidade, visto que a história se humaniza nos seus episódios.

Em relação a essa questão Kunz (2003) ratifica que em *Videiras de Cristal*,

por ser ficção, não há uma preocupação com a veracidade do que é narrado, mas com o interesse do leitor pela obra, de modo que elementos ficcionais podem ser inseridos no texto, como alterações de datas, nomes, locais e a inserção de personagens que, obviamente, não comprometam a totalidade do fundo histórico. Além disso, cabe salientar que, na literatura, existe a possibilidade de se empregar pontos de vista diferentes, através dos quais novos olhares podem ser lançados sobre determinado assunto, como o de Jacó Mula, de Carolina Mentz e de Christiano Fischer. Em

virtude desses aspectos, obras literárias não oferecem fidelidade estrita do texto ficcional aos fatos, mas é justamente por isso que elas podem colaborar no sentido de modificar concepções já sedimentadas (KUNZ, 2003, p. 59).

A partir das considerações de Kunz (2003) fatos adquirem facetas não reveladas por documentos ou textos oficiais. Nesse sentido, importa ao autor a história que poderia ter existido e não reproduzir o discurso (dominante) já existente. A representação não se pretende cópia fiel de uma pretensa realidade, mas, sim, dar a essa realidade um viés ficcional, em que mais de uma voz pode ser ouvida. Tendo em vista as concepções de Jameson (2007) o romance tem características de romance histórico. Além disso, pode-se dizer que o conteúdo histórico é recriado pela lente artística. Pressupõe assim que a obra se refere ao elemento externo e ao mesmo tempo se volta ao mundo interno que cria. Assim, nota-se que no romance em análise o autor serve-se do realismo, buscando inspiração no referente externo. Não obstante, supera a referência, numa clara coexistência de textos reconstruídos, sejam históricos ou bíblicos. Tal recriação de Assis Brasil valoriza um fato do passado, conferindo-lhe um novo *status*, um lugar de maior destaque na história do Rio Grande do Sul e até mesmo do Brasil.

No que tange à diversidade de pontos de vista que Kunz (2003) afirma existirem em Videiras de Cristal, através de olhares diferentes do olhar oficial o conceito de polifonia adquire relevância.

2.4 A Polifonia no romance

O romance polifônico, propriamente dito, foi concebido, segundo Bakhtin (2002), por Dostoiévski. O teórico afirma que esse romancista teria criado “um tipo inteiramente novo de pensamento artístico”, o que ele convencionou chamar de “tipo polifônico”. Bakhtin (2002) reitera que

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu (BAKHTIN, 2002, p. 5).

No fragmento acima, Bakhtin refere-se ao romance europeu produzido até o início do século XX na Europa. Em se tratando de Brasil e de final do mesmo século, a pergunta que recai sobre o autor Assis Brasil, em especial no que concerne a obra *Videiras de Cristal*, é se este autor segue esse “novo modelo artístico do mundo”, inaugurado por Dostoiévski. Dando corpo à definição do romance polifônico deste autor é salutar esclarecer que a polifonia se estabelece nas obras de Dostoiévski à medida que nos seus romances desfilam posturas filosóficas e ideológicas diversas e até contraditórias, sem que uma prevaleça sobre as outras. O dogmatismo é, portanto, menosprezado. É por isso que se afirma que o autor arquiteta as verdades das obras, mas não impõe as suas verdades como únicas e absolutas. Isto é, “as concepções filosóficas do próprio autor nem de longe figuram em primeiro lugar” (BAKHTIN, 2002, p. 3). Isto é, há uma distribuição democrática, traduzida em opiniões, pontos de vista, visões de mundo diversas, convivendo entre si.

Usando as palavras de Bakhtin (2002), nos romances polifônicos

a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor [...] possui independência excepcional na estrutura da obra (BAKHTIN, 2002, p. 5).

Bakhtin (2002) analisa e explica que, estruturalmente, no romance polifônico a voz do herói, esclarece que os heróis nesse tipo de romance não se submetem a um narrador ou de um autor, de forma autônoma, ele mesmo se narra e narra o seu contexto. Nesse sentido, nesses romances não há a presença de um herói protagonista, mas de vários heróis que se inter-relacionam e apresentam seus pontos de vista. Assim, a figura do protagonista nos romances polifônicos tende a se enfraquecer e até desaparecer e o modelo de protagonistas e personagens secundários decretam falência, dando espaço a outro tipo de relações “interpessoais”. Isso porque cada personagem possui uma consciência própria, valores individuais, sendo donos de uma subjetividade particular: não se submetem a um ponto de vista dominador ou dominante. Segundo Bakhtin (2006), a personagem do romance polifônico, tomando com exemplo magistral as personagens de Dostoiévski, é não redimida, portanto autossuficiente.

Vale destacar ainda as concepções de Bakhtin (2006) e as suas postulações sobre o acontecimento estético em contraposição ao acontecimento ético,

acontecimento cognitivo e acontecimento religioso, pois estas nos auxiliarão na compreensão e identificação do que este autor concebe como obra literária, isto é, efetivamente artística. O teórico entabula tais definições a partir da sua visão sobre a personagem e como as vozes, ou as consciências, se manifestam no texto. Em seus termos, Bakhtin (2006, p.20) defende que “um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem”, argumentando que “quando a personagem e o autor coincidem ou estão lado a lado diante de um valor comum ou frente a frente como inimigos, termina o acontecimento estético” (BAKHTIN, 2006, p. 20) e inicia, em forma substitutiva, o acontecimento ético.

Guardadas as proporções, similarmente ao que Bakhtin (2002) notou nas obras de Dostoiévski, considera-se que em *Videiras de Cristal* também desfilam posturas filosóficas e ideológicas diversas e até contraditórias, sem que uma prevaleça sobre as outras. Nota-se a preocupação em não apresentar verdades únicas e absolutas, mas sim um esforço em apresentar opiniões, pontos de vista, visões de mundo diversas de forma fasciculada e não axial como ocorre nos romances monológicos. E grande parte disso circula através das falas, atitudes, reações e reflexões das personagens do romance, como se pode contemplar na análise das personagens.

No que tange às ocorrências das vozes, Bakhtin (1981), menciona a estilização e a paródia. Explicando que na estilização há um caráter conciliador entre o modelo e sua estilização, pois a estilização explora o modelo estilisticamente sem alterar o seu ponto de vista. Todavia, não é este caráter conciliador que ocorre na paródia, já que nesta a outra voz “uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos”, o que gera um discurso “de luta de duas vozes” (BAKHTIN, 1981, p. 168). Essa é a justificativa de Bakhtin (1981) para sentenciar que na paródia não há fusão de vozes, como se dá na estilização.

Como se pode notar há vozes em *Videiras de Cristal* que parecem bem diferenciadas: são vários pontos de vista que dão a aparência dialógica à obra. Sob esse prisma, Bakhtin (2010) esclarece que “qualquer paródia desloca os acentos do estilo que é parodiado, condensando certos elementos e deixando outros à sombra” (BAKHTIN, 2010, p. 390), por isso é sempre parcial. Todavia, por estabelecer um diálogo intertextual, em uma paródia sempre se está diante de pelo menos “duas

linguagens, dois estilos, dois pontos de vista, dois pensamentos, e, em suma, dois sujeitos do discurso” (BAKHTIN, 2010, p. 390) que lutam e disputam entre si. Entretanto, Bakhtin (2010) elucida que não se tratam de diálogos entre sujeitos propriamente ditos e sim da luta entre duas linguagens, dois estilos nos quais ocorre o diálogo de dois pontos de vista linguísticos. Nesse sentido, merece consideração o que diz o teórico sobre não se tratar de diálogos de sujeitos, que cada personagem é uma voz em particular. Mas, algumas personagens ressoam a mesma voz, isto é, a mesma posição em relação à narrativa, o mesmo ponto de vista em relação a determinadas questões. É o que se percebe em *Videiras de Cristal*, como poderá ser notado na análise das personagens a seguir.

Quanto ao estabelecimento da polifonia nas obras de Dostoiévski, entende-se que ela ocorre porque nos seus romances dialogam posturas filosóficas e ideológicas diferentes e antagônicas sem que uma se sobreponha a outra. Parece ser essa a proposição do autor de *Videiras de Cristal*, pela diversidade de posturas observada nas vozes que ecoam. Como se viu na análise das personagens há no romance várias posturas éticas, sociais e religiosas que se contrapõe. Não se detecta na narrativa o sucesso de um caráter conciliador, embora a personagem Mathias sirva a esse intuito. Nota-se com muito mais ênfase o discurso da ironia, através de conceitos antitéticos abordados na obra, os quais podem ser resumidos em: inocência e malícia; razão e emoção; loucura e sanidade; orgulho e humildade; mito e história; fidelidade e traição; ciência e religião; utopia e realidade. Todos esses conceitos na obra, às vezes mais, outras menos, encontram-se impregnados de ironia.

3 A ORQUESTRA DAS VOZES ATRAVÉS DE PERSONAGENS NO ROMANCE

3.1 Análise da construção das personagens

O romance *Videiras de Cristal* cria espaços e enredos puramente ficcionais, mas é também verdade que, por vezes, a obra parte de aspectos reais para ficcionalizá-los. Ou seja, alguns espaços e situações são totalmente fictícios, outros, no entanto, estão intimamente ligados ao referente externo. Pode-se afirmar que o afastamento do objeto real e o jogo falso que Assis Brasil faz com os aspectos reais, brincando com os fatos, burlando a realidade é efetivamente irônico. O irônico, que se dá, muitas vezes, através da crítica a realidades ou conceitos, é notório em vários momentos da obra, em especial nas atitudes, pensamentos, falas e até mesmo omissões das personagens. São elas que representam e manifestam em *Videiras de Cristal* as várias nuances da ironia e utopia já discorridas.

Cândido (1995) concebe a personagem enquanto um ser genuinamente fictício, considerando-o elemento crucial no romance, no qual esta se pauta e se realiza. A personagem é, para o autor,

o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna [...]; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance (CANDIDO, 1994, p. 54-55).

Assim, percebe-se a importância das personagens na composição de um romance e de como a estrutura deste se edifica na própria construção das personagens e da sua comunicação e atuação entre si. Sobre a elaboração de uma personagem, de acordo com Candido (1995)

no romance, ela é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 1995, p. 58).

Segundo Candido (2002), o romancista constrói a personagem mediante as diversas escolhas que faz ao longo do trabalho de escritura do texto e indubitavelmente cada personagem tem um lugar e uma intenção de ser, em prol do efeito que o autor deseja na sua obra. Isso é notório em *Videiras de Cristal*, pois cada personagem contribui intensamente na tentativa de “totalização” da obra, na sua complexidade e riqueza, em que diversas consciências interagem, o que acaba por configurá-lo em um romance onde várias vozes consegue ressoar. Ou seja, no que concerne ao ponto de vista da narrativa, pode-se afirmar que não há somente um foco. É como se o narrador percebesse a impossibilidade de sozinho contar a história e esta, por sua vez exigisse mais do que um olhar sobre os episódios, ou mais de uma dimensão dos fatos.

Isso remete à proposição de Rosenfeld (1996) sobre a característica do romance moderno de duvidar da “consciência central”. O autor aborda a perspectiva de uma ótica descentralizadora ao tratar do posicionamento do narrador e dos outros sujeitos da narrativa, defendendo que “duvidando da posição absoluta da consciência central ela (a arte moderna) repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente” (ROSENFELD, 1996, p. 81). Através dessa reflexão nota-se uma ampliação de conceitos pré-estabelecidos, de dogmas e paradigmas cristalizados, o que possibilita um olhar plural sobre questões dantes vistas sob um único viés ou através de uma única voz. Em outros termos, Bakhtin (1998) explica que no romance

o romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens (BAKHTIN, 1998, p. 417).

Essa postura do romancista muda substancialmente a sua relação com o mundo representado, pois se encontram “num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e combinações híbridas” (BAKHTIN, 1998, p. 417). São estas relações estabelecidas de forma dialógica e as diferentes combinações que pigmentam as representações de mundo com cores variadas e inusitadas que enriquecem a forma romanesca.

Assim, autor e personagens não estabelecem mais um jogo de adversários, mas ambos compõem uma mesma jogada, na qual um defende, o outro dribla e ainda devolve a bola para que aquele finalize a jogada.

Nesse sentido, é significativo no decorrer da narrativa o movimento de oscilação permanente, alternando momentos que perfilam uma distância do narrador, em que se relatam fatos de forma mais objetiva, sem interferências ou opiniões, com momentos em que há uma aproximação do leitor aos fatos e à percepção das personagens das situações narradas. Isso gera no leitor a sensação de estar atravessando a consciência das personagens. No romance, gênero moderno, nota-se nos enunciados das personagens que grande parte deles inicia com discurso direto e finalizam com discurso indireto livre, evidenciando os seus conflitos internos, pois são explicitados os seus pensamentos, suas indecisões e suas memórias. Essa estratégia discursiva de distribuir a narrativa entre as personagens, desnudando cada uma de suas consciências é uma característica do romance moderno, pois as personagens pré-modernas tinham conflitos de outra ordem. Configura-se, assim, uma fusão crucial entre forma e conteúdo, entre o que é representado e como o é, uma vez que faz tangível na obra o tratamento de problemáticas modernas sob a forma moderna do romance.

Ainda no que tange à construção das personagens é instigante como são forjadas em *Videiras de Cristal*, já que estas são responsáveis por grande parte dos fatos narrados, não havendo possibilidades de se indicar um só narrador. A comunicação dos fatos e dos posicionamentos éticos é dada pelas próprias personagens. Dessa forma, chama a atenção como são regidas as vozes nesse romance. Deve-se destacar que algumas vozes são substancialmente antagônicas e paradoxais, mas nem por isso excludentes, do isto ou aquilo, mas do isto também ser ou vir a ser aquilo.

Um exemplo claro desse fenômeno na obra é apresentado de um lado pelo Dr. Fisher, no seu papel de psiquiatra e a forma como este encara as supostas loucuras das personagens, bem como seu olhar sobre a “realidade” que o cerca, e de outro uma personagem dada como retardada, a consciência ingênua da obra. Isto é, se Fischer é a consciência crítica e irônica de *Videiras de Cristal*, Jacó-Mula certamente é encarnação da pureza pueril e ideal do relato. Mas a contradição não se encerra aí, pois o mesmo Dr. Fischer, inverossímil e inexplicavelmente a certa altura da narrativa toma uma posição completamente passional e subjetiva em

relação ao conflito instaurado no Ferrabrás, tornando-se defensor do movimento dos *Muckers*.

Além disso, pode-se observar o antagonismo, também aparente e parcial dos pastores Boeber e Klein, muitas vezes motivados por interesses meramente pessoais, bem como a narrativa apresenta olhares distanciados e irônicos como os de Hans Willibald Genz e Christian Fischer. Enfim, são muitas as personagens que participam da trama, entretanto serão doravante enfatizados os que foram julgados fundamentais no tecido narrativo e que ilustram a pluralidade de consciências na obra.

Merece destaque no decorrer da narrativa um movimento de oscilação, pois há alternância de momentos que perfilam uma distância do narrador (em que se relatam fatos de forma mais objetiva, sem interferências ou opiniões) com momentos em que há uma aproximação do leitor aos fatos e à percepção das personagens das situações narradas, o que cria no leitor a sensação de estar atravessando a consciência das personagens. Nos enunciados das personagens, é de extrema relevância notar-se que grande parte deles iniciam com discurso indireto e são entrecortados ou seguidos por discurso indireto livre, intencionam evidenciar os seus conflitos internos, pois são explicitados os seus pensamentos, suas indecisões e suas memórias.

3.1.1 Quem é Dr. Fisher na narrativa?

A personagem de Dr. Fischer é de extrema relevância em *Videiras de Cristal*. Trata-se de um recém-formado médico de doenças nervosas. É curioso que o romance inicia justamente apresentando essa personagem. Assis Brasil conta sobre como criou a personagem Dr. Fischer no romance dizendo que sua mulher

é bisneta de Christian Fischer, que eu transformei em personagem no meu livro. Christian Fischer era o médico que está no livro do Petry, um homem entrevistado por Petry e que aparece em uma foto junto com o autor. Fischer chegou durante o episódio dos Mucker em São Leopoldo e minha mulher chegou a conhecê-lo, já centenário. Ele possuía um problema numa perna e, mesmo assim, na comemoração de seu centenário, dançou toda a noite. Esse problema físico também recuperei na minha personagem Christian Fischer (ASSIS BRASIL, 2000, p. 266).

Nota-se nesse fragmento a clara preocupação do autor de *Videiras de Cristal* em recuperar traços de uma personagem real. Entretanto, Assis Brasil explicita como procedeu em relação à ficcionalização de tal personagem:

Eu sabia que ele existia, que era médico. [...] E descobri mais coisas dele; fui atrás, recuperei documentos, coisas muito interessantes. Era um homem interessante...mas claro, ele teve que ser recriado, todo mundo sabe. Ele tinha um nome, uma profissão, um defeito físico. Ao saber desses detalhes 'reais', eu disse: Bom, não preciso de mais nada... a personagem está pronta (ASSIS BRASIL, 2000, p. 297).

Assis Brasil esclarece ainda sobre sua opção em usar Dr. Fischer como uma espécie de voz objetivada, e de como essa personagem é utilizada na trama, comentário que se considerou significativo: “Na verdade, Christian Fischer é um truque ficcionista, pois ele é o olho exterior, necessário. Quero dizer: ele é o olho que organiza, que entende, que faz ilações, que estabelece comparações, que dá o salto interpretativo” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 297). Nesse sentido, dentro da narrativa, é o médico psiquiatra alemão Christian Fischer que detém o espaço do discurso informativo sobre a história do imigrante através das cartas escritas ao seu tio e tutor, que permanecera na Alemanha. Vale lembrar aqui que, segundo Kierkegaard (1991), na ironia há esse afastamento do objeto e é esse distanciamento que garante uma visão mais ampliada e objetiva, bem como mais crítica e adequada do narrado. É dessa forma que a ironia possibilita uma visão ao mesmo tempo acurada e ampliada, aproximando-se da totalidade.

Dessa forma, Dr. Fisher assume, efetivamente, um papel determinante na narrativa, não só pela objetivação que representa e imprime à obra. De simpatizante a adepto, é interessante observar que um médico de doenças nervosas, possivelmente um psiquiatra nos termos atuais, se engaje na seita de Jacobina, tida pela maioria como uma insanidade. A narrativa relata que Fischer participa da seita, em especial nos seus últimos suspiros, como sempre fora parte daquilo. Talvez a intenção da obra com tal posicionamento de Dr. Fisher seja justamente mostrar um viés diferente dos fatos do que a história oficial conta. Nesse sentido, vale ressaltar o papel aparentemente ambíguo de Fischer, impessoal nos episódios narrados, mas ao mesmo tempo imbricando-se gradualmente nas situações, oscilando entre distanciamento e aproximação, entre objetividade e subjetividade. Passa do papel de narrador em 3ª pessoa para narrador-personagem. Quando ele consegue manter

distância dos fatos, ele utiliza finas ironias e ao se inserir nos acontecimentos, acaba relatando-os com verdadeira paixão.

Um exemplo de locução objetivada com tons irônicos encontra-se no fragmento:

Em outro dia perguntei ao Doutor Hillebrand de que forma a Revolução Farroupilha fez com que surgisse o desnível social entre os colonos e ele me respondeu que por princípio as guerras sempre são fonte de riqueza para alguns. No caso específico, os comerciantes atacadistas de São Leopoldo se beneficiaram com a venda de gêneros à Capital Porto Alegre, que se encontrava sob cerco cerrado. As mercadorias só podiam chegar por via fluvial e é facilmente compreensível que São Leopoldo fosse favorecida, pois possui o melhor dos caminhos: o rio dos Sinos, que desemboca no Guaíba, o qual por sua vez circunda a Capital da Província. E quem possuía as mercadorias? Os comerciantes. E quem possuía as barcas? Os mesmos comerciantes. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 50)

O que se detecta no excerto acima é que Dr. Fischer inicia a narração através de um pergunta indireta: “Em outro dia perguntei ao Doutor Hillebrand de que forma a Revolução Farroupilha fez com que surgisse o desnível social entre os colonos” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 50) e concede a voz para o seu interlocutor Dr. Hillebrand: “e ele me respondeu”. Em seguida passa a ser relatado o fato sob a ótica do Dr. Hillebrand “por princípio as guerras sempre são fonte de riqueza para alguns” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 50). A mesma personagem passa a apresentar argumentos para responder a indagação de Dr. Fischer: “No caso específico, os comerciantes atacadistas de São Leopoldo se beneficiaram com a venda de gêneros à Capital Porto Alegre, que se encontrava sob cerco cerrado” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 50). Não bastasse isso, essa personagem passa a explicar logicamente o que sucedeu: “As mercadorias só podiam chegar por via fluvial e é facilmente compreensível que São Leopoldo fosse favorecida, pois possui o melhor dos caminhos: o rio dos Sinos, que desemboca no Guaíba, o qual por sua vez circunda a Capital da Província” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 50). Nessa altura da narrativa, Dr. Fischer lança novos questionamentos, respondidos pelo Dr. Hillebrand: “E quem possuía as mercadorias? Os comerciantes. E quem possuía as barcas? Os mesmos comerciantes” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 50).

Fica visível na passagem apresentada que a personagem Dr. Fischer é detentora de uma curiosidade irônica com a qual observa e avalia o quadro social do contexto onde está inserido. Isso vem ao encontro do que Kierkegaard (1991) observa sobre a conduta de Sócrates que se dirigia aos seus interlocutores com

perguntas que faziam com que este revisse seus valores e sua forma de entender fenômenos e fatos, desestabilizando preconceitos e desenvolvendo um espírito crítico. Pode-se inferir que era aí que residia a intenção de Dr. Fischer ao questionar Dr. Hillebrand. Isto é, a metodologia de perguntas aqui serve para desacomodar situações e questões da história do Rio Grande do Sul (RS), no caso a Revolução mais sangrenta e importante vivenciada nesse Estado, a conhecida Revolução Farroupilha, bem como as suas consequências.

Além disso, Dr. Fischer, através das epístolas que dirige ao tio, relata as mazelas e as virtudes do povo que aprendeu a conhecer no RS, em especial seus conterrâneos alemães (os colonos), bem como conta a sua vida e seus modos de sobrevivência em terras brasileiras. Assim, Christian passa a apresentar, em relato ao seu tio, a ambivalência da colônia. Em suas palavras: “a colônia apresenta duas faces: de um lado a face boa, isto é, a dos imigrantes que, aqui chegados há quase cinquenta anos, adquiriram fortuna e vieram morar em São Leopoldo” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 46). Após detalhar como vivem os mais privilegiados financeiramente, Fischer passa a revelar “a outra face da colônia: a má, constituída por toda essa gente que se espalha nas duas margens do rio dos Sinos e formam pequenos núcleos de vida apagada” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 46). Essa personagem ao caracterizar a vida da face má da colônia, como ele denomina, destaca que esta é desprovida de luz. Pelo que se acompanha na narrativa pode-se inferir que não se trata um povo próspero, pois lhes faltam condições financeiras e discernimento, não conseguem organizar e administrar suas vidas por falta de instrução escolar, o que por sua vez imprime neles um profundo espírito de miséria. Apesar disso, surge a ironia “é possível que estejam até melhor do que estariam na Alemanha” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 47).

A ironia do relato continua com a afirmação em relação aos alemães de São Leopoldo: “Nada mais natural que assistam aos privilegiados da cidade repartirem entre si os cargos públicos, as cadeiras na Câmara de Vereadores e os bônus das empresas mais lucrativas” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 47). O tom usado por Fischer, o conteúdo veiculado nessa informação repassada ao seu tio, bem como a construção sintática e semântica do discurso revelam que não há nada de natural nessa situação e que o médico na verdade pensa de forma diversa do que expressa literalmente. Nota-se, portanto nesse fragmento, uma grande dose de ironia, que vai se repetindo em muitos fragmentos das cartas de Fischer ao seu tio na Alemanha.

Na mesma missiva, Fischer afirma não gostar de “estar vivendo assim da caridade dos outros” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 47), todavia o que se percebe mesmo antes deste chegar ao Brasil, bem como no transcorrer de toda a narrativa que isso é uma ironia, pois a personagem não se furta, em nenhum momento, de pedir dinheiro ao seu tio, alegando necessidade de comprar casacas, o que o próprio tio nota ser uma inverdade. O ponto de vista o tio, por sua vez, está também impregnado de ironia: “Sim, quantas cartas viessem Hans Willibald mandava dinheiro para casacas; calculando bem o número de remessas, Christian deveria possuir o mais gigantesco armário de Bamberg” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 15). Essa parte da narrativa está em discurso indireto, mas é visível que diz respeito à consciência de Hans.

Outro exemplo contundente da ironia de Fischer nas cartas enviadas a Hans está em seu relato de uma viagem à capital do Estado, Porto Alegre. Christian declara:

É evidente que não fui a Porto Alegre com a intenção de visitar Von Koseritz. Procurei-o com um objetivo bem definido, para o qual ele não me deixava nenhum momento. É possível que o socialismo tenha algumas virtudes, mas os socialistas poderiam ser menos ardorosos e deixar os outros falarem (ASSIS BRASIL, 1994, p. 238).

Transcende desse comentário de Fischer uma antipatia e impaciência da personagem em relação aos socialistas e a doutrina que seguem. Primeiro, afirma que o socialista que procurou não era agradável a ponto de receber dele uma visita cordial. Em seguida pondera que “é possível que o socialismo tenha algumas virtudes” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 238), não obstante nota-se que ele não está convicto disso, pois aventava a hipótese, mas não chega a formular nenhum elogio explícito em relação a esse sistema. Por fim, faz uma crítica incisiva aos adeptos ao sistema socialista, acusando-os de não ouvir a opinião alheia. Daí infere-se que Christian é contra o socialismo, estando já implícita uma crítica a esse sistema que propaga e defende a democracia e, no entanto, sequer consegue cultivar um espírito de alteridade, o que pressupõe que o socialismo seja inócuo. Portanto, as palavras de Fischer estão embebidas de um espírito cético e irônico em relação ao tema que está tratando. Por tudo que foi apresentado, analisado e argumentado considera-se que Fischer é uma das vozes irônicas na obra.

3.1.2 A visão distante de Hans Willibald

A personagem Hans é um contraponto importante na obra *Videiras de Cristal*, pois sua visão do Brasil obedece à ótica do estrangeiro, no caso do europeu. Uma visão que poderia ser objetivada pela distância, mas que acaba mistificada pelo desconhecimento e a fragmentação de informações. Essa personagem torna-se sabedor do que ocorre no sul do Brasil à época da Revolta dos *Muckers* através de duas fontes, as cartas que recebe de Fischer e as folhas de jornal amassado, que envolvem os cactos que seu sobrinho lhe envia das terras brasileiras. Às últimas páginas no romance lê-se um fragmento das ações e percepções desse alemão ao receber a que ele julga ser a última remessa de cactos de seu sobrinho Fischer:

O que primeiro apareceu foram os jornais amassados. Como das outras vezes, ele não resistiu à curiosidade de ler superficialmente os textos do *Der Bote* e do *Deutsches Volksblatt*. Quem diria que naquela parte remota do mundo se imprimiam jornais alemães? Os artigos de primeira página falavam sobre o livramento dos muckers, essa dissidência liderada por uma mulher perversa, neta de alemães do Hunsrück. “Só mesmo gente do Hunsrück” – consolou-se Hans Willibald ao ler a atrocidades que os sectários praticavam contra os inimigos. As notícias lhe chegavam aos pedaços, nunca pudera compor um quadro perfeito do movimento e, de certo modo, nem o queria. Era por demais vergonhoso e lúgubre (ASSIS BRASIL, 1994, p. 534).

Pode-se depreender desse excerto a visão preconceituosa da personagem em relação aos acontecimentos narrados. Nota-se um forte preconceito, primeiro em relação ao Brasil, já que a personagem manifesta espanto em se aperceber “que naquela parte remota do mundo se imprimiam jornais alemães”. A expressão “parte remota do mundo” denota que a personagem enxerga o sul do Brasil como “um fim de mundo”, como se diz popularmente. Dá a entender também que a civilização não pode ter chegado a lugares tão primitivos, o que justifica o seu espanto ao se deparar com a imprensa escrita, ainda mais em sua própria língua, o alemão. Segue-se uma visão tendenciosa também da parcela do povo alemão envolvida no caso *mucker*: os Hunsrück. A afirmação “Só mesmo gente do Hunsrück” demonstra que a personagem considera essa “gente” inferior, dando margem para interpretar-se que somente uma facção social inferior seria capaz de tamanha barbárie.

Vale lembrar que a colonização alemã no Brasil, em especial na Região Sul, representada pelos Estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, se

concretizou prioritariamente pelos habitantes vindos justamente da região *Hunsrück* da Alemanha, os quais são conhecidos por utilizarem na sua comunicação um dialeto ancestral bastante primitivo gramaticalmente, por isso desvalorizado pelas parcelas mais cultas da população germânica. Isso faz com que se compreenda melhor a origem do preconceito que sofreram até mesmo pelos seus próprios conterrâneos. Ou seja, os próprios alemães que vieram para o Brasil sofreram com o preconceito dos seus, já que os imigrantes eram, em sua maioria, pessoas incultas, iletradas e pobres, que já na Alemanha viviam marginalizadas.

É válido dizer que a visão de Hans, na ficção, coaduna com a percepção real dos europeus em relação ao Brasil até meados da década de 1990. Apesar do processo de Globalização Mundial ter amenizado consideravelmente o preconceito do europeu em relação aos países com menor taxa de desenvolvimento tecnológico, persiste a visão deturpada do Brasil ainda em muitos lugares do mundo.

A ótica do estrangeiro, em especial do europeu, tanto na realidade quanto na ficção de Assis Brasil, se dá a partir de uma construção essencialmente exótica, em que prevalecem imagens de cobras e papagaios, natureza exuberante, como se aqui não existisse vida inteligente. Assim, a visão que se forma sobre o Brasil no imaginário europeu é de um país que vive mergulhado na barbárie e no qual a existência dos signos da modernidade parecem não estar em combinação com o cenário montado, tendendo a surpreender. A voz de Hans, portanto, é a voz das classes mais favorecidas e de um povo que por motivos econômicos e culturais tem se julgado superior. Diga-se de passagem, que essa pretensa superioridade ariana culminou com o Nazismo alemão, amplamente conhecido pelo mundo inteiro.

Por outro lado a voz de Willibald pode ser confundida com a própria consciência do autor do romance, de que nunca poderia compor um quadro perfeito do movimento e, de certo modo, nem o queria. Ou seja, essa frase representa a consciência da parcialidade e inconsistência dos fatos narrados, o que remete ao mesmo tempo à impossibilidade de totalidade do romance moderno, que está sempre inacabado e em processo, bem como denuncia a história como ciência e sua também impossibilidade de abarcar o todo dos fatos que se propõe a registrar para a posteridade.

3.1.3 O olhar de Ana Maria Hofstätter

Se o distanciamento irônico possibilita a consciência crítica sobre a realidade, pode existir um distanciamento dos fatos sem que as personagens estejam geográfica ou historicamente distantes deles. Isto é, é possível uma distância psicológica, uma alienação da realidade, mesmo que aparentemente se esteja inserido nela. Esse distanciamento, ao contrário do distanciamento irônico, é um processo de alienação da realidade, em que o ser fica focado em apenas um ponto de vista, tornando-se extremamente parcial. É caso de Ana Maria.

Após serem apresentados na narrativa Christian Fischer e seu tio, Hans Willibald, a personagem que passa a ser caracterizada em *Videiras de Cristal* é Ana Maria, só então Jacobina e João Jorge Maurer entram em cena. Ana Maria é submissa e apaixonada por Jacobina e nada parece conseguir mudar a sua relação com a protagonista. Por muito tempo ela permanece alienada, alheia a tudo o que ocorre em sua volta mantendo seus olhos e sua fé em Jacobina, ouvindo atentamente suas instruções, defendendo-a e servindo-a com exímia e absoluta dedicação. João Jorge Maurer dirige um pergunta a Ana Maria e suas reações mostram o seu posicionamento em relação aos patrões:

- O que você acha, Ana Maria? – Você acha que o Espírito Natural fala mesmo pela boca de Jacobina?

A pergunta foi feita num tom quase insultante. Ana Maria engoliu a súbita raiva e disse, direta e sem medo:

- Quero morrer se não for verdade.

Sentiu uma imediata onda de frio, um suor à raiz dos cabelos: percebia bruscamente a extensão de seu amor pela Frau Maurer, um afeto que tomava conta de suas ações dominava sua vida por inteiro. E o Wunderdoktor, com aquelas dúvidas, mostrava-se indigno da esposa que possuía (ASSIS BRASIL, 1994, p. 57).

Essa passagem demonstra com clareza a veneração alienante de Ana Maria em relação à Jacobina, a ponto de defendê-la até a morte, já que manifesta querer “morrer se não for verdade” que o Espírito Natural fala através de Jacobina. Percebe-se também que é nesse momento da narrativa que a personagem toma consciência do afeto que nutre por Frau Maurer, bem como suas próprias ações e reações quando as palavras ou dons de sua patroa são confrontados. Isso fica nítido em “percebia bruscamente a extensão de seu amor pela Frau Maurer, um afeto que

tomava conta de suas ações dominava sua vida por inteiro”. Em outra passagem, nota-se a obediência de Ana Maria à Jacobina:

Jacobina então mandou que Ana Maria fosse tirar os arreios do cavalo e que depois viesse para a oração da noite. Ana Maria terminava de largar o cavalo quando ouviu o sino, tangido pelo Tio Fuchs. Assim como estava, ainda empoeirada do pó do caminho, ela entrou e tomou lugar na sala (ASSIS BRASIL, 1994, p. 98).

Vê-se através dessa atitude de Ana Maria um despojamento completo de suas vontades e vaidades para servir e obedecer a sua patroa, pois ao ouvir o sino “assim como estava, ainda empoeirada do pó do caminho, ela entrou e tomou lugar na sala”. Isso ratifica a submissão e paixão que se tem percebido da empregada em relação à patroa no decorrer da narrativa. A postura de Ana Maria é de proteção a Jacobina, ao ponto dela tentar acobertar atitudes que pudessem comprometer a imagem de sua patroa, o que se vê no exemplo a seguir:

E num repente Jacobina cravou as unhas nas faces do marido, rasgando a pele até a entrada da barba. João Jorge deu um salto para trás, respirando forte, procurando um lenço no bolso. [...] Quando saíram, Ana Maria pediu a Elizabeth que trouxesse uma bacia com água quente e um pano bem branco: tinha pressa em limpar as unhas de Jacobina, tingidas do sangue do *Wunderdokter*. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 60)

Ana Maria, portanto, demonstra uma dedicação e um amor imensos pela sua patroa Jacobina, o que pode ser notado em grande parte de suas atitudes. Porém essa personagem sofre o drama de perder o seu amor, Robinson, o Ruivo, em uma das batalhas do Ferrabrás. No relato desse episódio, o ponto de vista de Ana se evidencia, fundindo-se com a voz do narrador. Este inicia objetivamente, embora com forte lirismo, porém há indícios da consciência de Ana. Isso pode ser conferido no fragmento abaixo:

O silêncio era cortado pelo ladrar longínquo dos cães e vez por outra ouvia-se o pio das corujas [...]. Imagens confusas transtornavam as ideias, e por mais que quisesse afastá-las eram cada vez mais fortes [...] Ana Maria avançava as mãos para o vazio das sombras, acariciava o rosto querido para acordá-lo, salve-se! (ASSIS BRASIL, 1994, p. 333)

A partir desse fragmento nota-se que a consciência da personagem Ana se manifesta primeiramente pelas “imagens confusas” que “transtornavam as ideias”, já que o transtorno destacado pelo relato é de Ana e não de um narrador objetivo. Da

mesma forma, a palavra *querido* denota o sentimento que essa personagem nutria pelo rapaz que jaz no limiar da morte. Além disso, o imperativo “Salve-se!”, traduz o desespero dessa personagem em relação ao destino do seu amado. O sonho e o despertar também podem significar o estado emocional da personagem, que não conseguia assimilar o que acontecia, tentando convencer-se que não passava de um sonho. Todavia, não é permitido à personagem permanecer alheia à situação, pois o tiro fatal a acorda para a realidade que inevitavelmente enfrentaria. A partir desse fato trágico, Ana Maria muda por completo, pois se dá conta que a mandante do assassinato do seu amado é a sua venerada patroa e, com essa percepção, configura-se um novo olhar sobre Jacobina. Nesse instante, Ana Maria sai da letargia em que se encontrava e vê com mais objetividade as atitudes de Jacobina que antes desconsiderava e até mesmo acobertava, é como se lhe tirassem repentinamente o véu que cobria os seus olhos. Isso pode ser verificado no trecho: “Onde ela estava que se submetera à vontade dos outros, sem pensar, sem levantar a voz? Ah, senhora! Ah, senhora que tece com seus amoráveis fios uma teia de destruição a sua volta: quem lhe deu esse direito?” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 334). É dessa forma que a voz amável e defensora de Jacobina transforma-se violentamente em uma voz de acusação e ódio.

3.1.4 Quem é Jacobina e que vozes dela ecoam?

Mesmo que esse romance apresente características polifônicas, no decorrer da obra e dessa análise, a personagem Jacobina se destaca. Porém, ao invés de ser um narrador a caracterizar e narrar os episódios, em grande parte essa função é delegada aos próprios personagens. São eles que emitem seus pareceres sobre essa personagem. Da mesma forma que na escritura da *Bíblia* a personagem Jesus é o centro, em *Videiras de Cristal*, Jacobina é o vértice sobre o qual tudo gravita ao redor. Assim, vale destacar aqui algumas de suas características mais contundentes.

A característica mais marcante de Jacobina é a dualidade entre carne e espírito, ou natural e espiritual, elementos esses que a personagem parece unir de forma ambivalente. Isto é, para Jacobina a sua missão diz respeito a um despojar-

se, numa desencarnação idealizada, que sugere pureza, sendo, portanto, uma postura voltada ao espírito. Por outro lado, a própria experiência espiritual da personagem sugere uma experiência carnal à medida que, em vários momentos, a sensualidade é trazida à tona em suas vestes transparentes e seu hábito de beijar na boca os seus fiéis. Um exemplo dessa prática ocorre após uma discussão em que Jacobina é acusada de pervertida e no desfecho da situação “Jacobina caminhou até Rodolfo, curvou-se, ergueu-lhe ternamente o rosto e beijou-o na boca” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 313).

A ambivalência da personagem não se limita a espiritualidade x sensualidade, ela configura-se também, ao mesmo tempo, em uma mulher extremamente frágil e na mesma medida forte e dominadora. Sua face frágil é mais saliente no início do relato, mas se evidencia em seus ataques e reclusões no decorrer da obra. Já na primeira “aparição” de Jacobina no romance, ela é caracterizada nos seguintes termos: “Frau Maurer tinha um perfil suave e pálido [...] os braços caídos sobre o lençol” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 30). Em contrapartida, a narrativa de Assis Brasil relata, na mesma página, que desde a adolescência a personagem já apresentava um “gênio petulante”. Seu traço dominador evidencia-se de forma mais agressiva em relação ao marido e aumenta gradativamente, a ponto de Jacobina dominar as manifestações verbais do marido, dizendo o que este deve falar ou responder, sob o argumento de ser o Espírito Natural que fala por sua boca. Isso é notório na situação em que o inspetor João Lehn intencionava levar João Jorge Maurer preso:

Jacobina interrompeu-o:

_ Não levará. Não o senhor, que um homem indigno. _ Voltou-se para o marido: _ Diga-lhe que não irá, João Jorge.

_ Não irei – disse João Jorge ao inspetor.

_ Diga-lhe que você não tem por que temer a autoridade.

_ Não tenho por que temer nenhuma autoridade, João Lehn.

João Lehn riu:

_ Olhe só como está falando esse boneco ventríloquo. E ontem falava tão grosso! Agora é a mulher que manda, é? (ASSIS BRASIL, 1994, p. 172-173)

Essa não é a única situação em que Maurer sofre deboche e acusação de ser dominado pela esposa. Esse traço de dominação se agrava pelo contexto histórico em que o enredo transcorre, já que em meados do século XIX, em plena Colônia Alemã, tais posturas de “inversão de papéis” eram inadmissíveis. Vale lembrar que

Jacobina já havia se “apossado” das atividades profissionais do marido, ampliando o alcance de ação destas.

Jacobina também pode ser considerada feminista, sendo a consciência e a voz da mulher que luta pela igualdade, pois exerce várias funções que na época eram exclusivamente masculinas, como realizar o sacramento do matrimônio. Ou seja, além de ela ser acusada de líder de seita por realizar tais sacramentos, ainda era uma mulher a fazê-lo. Outro aspecto que merece relevo em se tratando da aparência e da essência de Jacobina é um traço físico que denota a sua rebeldia e excentricidade: os seus cabelos. “Frau Maurer trazia os cabelos aparados muito baixos” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 24), algo inusitado para a época, até mesmo pelo machismo que ditava que mulheres sérias deviam usar cabelos longos. O corte de cabelo assume um caráter simbólico à medida que a personagem está visivelmente buscando equiparar-se com os homens, talvez por entender que estes tinham privilégios que “cabelos longos” não alcançavam.

Vale lembrar que a personagem Jacobina na obra de Assis Brasil é intitulada e se autodenomina “Cristo Mulher”. Isso a torna santa para uns e demoníaca para outros. Esta ambiguidade está ligada ao segmento da população que Jacobina está representando ou defendendo. Isso porque é notável que a situação de Jacobina é agravada pelas reconfigurações sociais que a colônia vai experimentando. Isto é, quanto mais o conflito se torna acirrado e as ações de Jacobina questionadas, mais ela é santificada ou demonizada. Defensora dos imigrantes carentes, primeiro ela e o esposo se dispõem a curar as enfermidades físicas dos colonos pobres, depois assumem as enfermidades emocionais, as doenças da alma. Isto porque a igreja que era responsável por essa área até então já não alcança as necessidades, as carências e os interesses da população que Jacobina acaba representando.

Jacobina é uma personagem que aparenta sérios distúrbios psíquicos e que enreda, pelo seu discurso e suas ações, as personagens que possuem também certos transtornos emocionais. São personagens suscetíveis, com fragilidades emocionais e que buscam na figura da protagonista o equilíbrio, a segurança e a esperança. Em Ferrabrás, o clima que se configura é de uma espécie de histeria coletiva movida pelo desencanto pela vida real. Lá, essa coletividade cria um mundo à parte, acredita e luta por ele, percebendo-o e concebendo-o como sua verdade - única e absoluta.

Seria relativamente fácil sustentar o desequilíbrio da personagem Jacobina e

seus adeptos pelo viés da medicina. No entanto, é preciso ressaltar que há muito mais questões postas e sobrepostas nessa obra, portanto, verificar – pura e simplesmente - os vestígios de insanidade das personagens se faz inócuo. Isso porque é bem sabido que a sociedade desde que se constituiu resiste ao diferente, ao novo, considerando-o heresia, pecado ou loucura. Assim, julga e recrimina, isola. O que foge às regras impostas pelo grupo social e ao seu controle precisa ser banido, rotulado ou silenciado. Isto ocorre porque a sociedade só consegue se calcar e se constituir a partir de padrões estáveis e pré-estabelecidos. Aquele que vai de encontro às normas que mantém a sociedade em seu eixo, desestabilizando a ordem, questionando valores, verdades e estruturas, é desmoralizado, considerado um mentecapto, e assim cai no ridículo, quiçá no esquecimento, para que não tenha seguidores.

Algo que chama a atenção é que Jacobina não aparece muito na narrativa de forma direta. Ela é mais apresentada pelas demais personagens como uma referência positiva ou negativa. Estes é que vão, através de suas próprias consciências, falas e ações, produzindo uma imagem contraditória de uma mulher, colona, semianalfabeta, visionária e carismática, configurada em uma figura materna e uma prostituta, concomitantemente, capaz de manipular a massa ignorante e carente, conduzindo-a a revoltas, homicídios e destruições.

Em síntese, os antagonismos da personalidade de Jacobina podem ser classificados em: insanidade x razão, pureza x lascívia, fraqueza x força, entre outros. Por todos os elementos apresentados pode-se afirmar que a própria constituição da personagem Jacobina é regida por uma concepção irônica, dada a dualidade ou contradição que esta encerra.

3.1.5 A voz do Pastor Boeber

O papel do Pr. Boeber na narrativa parece ser o de representar o progresso. Ele é ferrenho defensor e grande incentivador do desenvolvimento de São Leopoldo, acusando Jacobina de representar “o passado, o atraso, porque o presente está no progresso de São Leopoldo” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 181). Um pouco antes Boeber já havia explicado ao Pastor Klein que

a colônia vive uma nova ordem, agora, de restabelecimento da verdadeira disciplina germânica. Jacobina é um resquício dos tempos antigos, onde cada um se defendia como podia. Agora há leis, há hierarquia, há respeito (ASSIS BRASIL, 1994, p. 181).

No mesmo diálogo com Klein, Boeber o acusa de ser sucumbido, “subvertido pela selva”, afirmando que “este clima quente e úmido, a vizinhança desses brasileiros desregrados e bebedores de cachaça, tudo isso colaborou para que você perdesse a noção do que é certo e do que é errado” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 181) Diante disso pode-se inferir que a voz representada pelo personagem Pr. Boeber concebe que o brasileiro contaminou o alemão, o que o faz atribuir a culpa do atraso e subversão assistida em Ferrabrás ao brasileiro. Isto é, sob essa ótica, o que acontece de vergonhoso ou condenável é na verdade motivada por essa “má influência” dos brasileiros.

Percebe-se que Boeber exerce grande autoridade na colônia, tendo notório controle sobre os membros de sua igreja, o que é compreensível pelo seu papel de líder espiritual, ou seja, pastor. Vale ressaltar que as notícias vindas de Ferrabrás desagradam profundamente esse pastor, que exterioriza suas preocupações e posições no púlpito da igreja. Ao saber que o poder de Jacobina aumentara por conta do seu sonambulismo e que circulava na colônia um livro sobre o assunto (reiterando as ações da personagem), Boeber afirma: “Isto é uma asneira! – disse do púlpito o Pastor Friederich Wilhelm Furchtegott Boeber, erguendo bem alto o livro que falava do sonambulismo e seus efeitos” (ASSIS BRASIL, 1994, p.25). Dando sequência a sua “pregação” o pastor ordena: “Querem uma explicação para as inquietações da alma? Leiam a Bíblia. Na Bíblia há resposta para tudo. Para tudo! – frisava, limpando a testa com um lenço” (ASSIS BRASIL, 1994, p.25).

Enfim, a voz que Boeber representa é dos imigrantes alemães mais esclarecidos, de uma cultura mais erudita (todavia preconceituosa), bem como da própria Alemanha e seus governantes, da época. Isto porque nesse período aquele país enviava recursos financeiros, materiais e humanos para as colônias “ingressarem na civilização”, exercendo, portanto, sobre elas forte influência. Do discurso de Boeber também respinga um grande preconceito dos europeus em relação ao povo brasileiro. Isto é, em Boeber há a presença da mesma voz que ressoa de Hans Willibald, o tio alemão de Dr. Fischer. Ou seja, as duas personagens

são praticamente uníssonas, representando o mesmo ponto de vista e uma única voz.

O Pastor Boeber pode ser classificado como um homem contido e reservado, uma vez que em várias situações o leitor pode acompanhar o seu autocontrole em momentos de confronto. Quando visitado e ameaçado por Klein, por exemplo, “o pastor Boeber tirou os óculos da testa, dobrou as hastes em silêncio e guardou-os em um estojo de prata. Voltou a fitar Klein” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 179). Essa atitude de Boeber denota uma estratégia de refletir antes de responder a afronta do seu visitante, já que a série de movimentos que faz, silenciosamente, equivalem a um suspirar antes de qualquer manifestação verbal que pudesse aumentar o conflito. Já no final da dessa visita, a narrativa conta que “Boeber falava com vagar” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 181). Porém, apesar de todos os esforços de Boeber em manter a diplomacia e a sanidade das relações, os episódios de Ferrabrás vão gerando nele um desequilíbrio que assusta até mesmo ele. Em uma autorreflexão anterior à referida visita de Klein, o Pastor Boeber já fazia uma espécie de “balanço interior”. Isto é, tem um momento de autoanálise em que traz a sua memória a sua identidade e suas atitudes. O relato mostra que Boeber

gostava dos momentos em que permanecia só, gozando o frescor dos seus livros e dos seus papéis, vendo a catedral tomar forma. Era um renovo, uma forma de dizer a si mesmo que ainda era um homem culto, europeu, germânico. Ainda mais agora, que enfrentava o contato direto com as mais obscenas paixões humanas, com as formas mais degradantes de vida, capazes de contaminá-lo (ASSIS BRASIL, 1994, p. 101).

Essa colocação de Boeber caracteriza uma personagem adepta a um pensamento filosófico que entende que o meio determina o sujeito e a história, pois Boeber afirma se sentir contaminado pelo lugar onde vive e as pessoas com quem convive. Assim, a voz que representa é de uma camada sócio-cultural que vê o mundo e a sociedade de forma determinista, em que os seres são influenciados pelo meio em que estão inseridos. Essa voz é importante à medida que traz uma concepção determinista que defende que a humanidade é vitimada pelo seu meio, diferente da concepção marxista que acredita que o homem é agente de sua própria história.

A personagem, após essa análise mais social, auto-reflete sobre questões mais individuais e comportamentais:

Seu caráter, seu alicerce de vida e seus propósitos jamais poderiam comportar seu procedimento das últimas semanas, desde que se inteirou por completo das abomináveis práticas do Ferrabrás. Passou a agir de modo absurdo, jogando com armas indignas de si. Tinha vergonha dos alunos, a quem ensinava retidão e honrabilidade. Imaginava-se num perigoso caminho que começava pela mentira e acabava no crime. [...] Respirou fundo: e tinha outra escolha? Por acaso a insensatez, a mentira e o fanatismo não se utilizam das mais torpes práticas? (ASSIS BRASIL, 1994, p. 101).

Essa manifestação de Boeber demonstra um início de desequilíbrio emocional, bem como denota que sua autoestima está abalada. Há uma série de sentimentos negativos que começam a povoar a mente da personagem que se vê tendo ímpetus surpreendentes, causa do seu abalo psicológico e emocional. Aquele que representava a honra, o polimento nas palavras e a elegância nas atitudes se vê no mesmo nível daqueles que outrora condenava. Assim, há uma alteração na caracterização dessa personagem, que, no decorrer da narrativa, perde a razão e acaba por enquadrar-se da ala insana da narrativa, já que não se reconhece mais e não se acha capaz de responsabilizar-se por seus próprios atos, como pode se acompanhar no excerto acima.

3.1.6 A Perspectiva de Klein

Os diálogos entre Boeber e Klein também vem, em certa medida, ao encontro do tom irônico da obra. Apresentando posturas antagônicas sobre os acontecimentos, eles acabam por refletir interesses de grupos específicos ou ainda almejando vantagens puramente pessoais. Se Boeber representa a voz da classe dominante, Klein, por sua vez, defende os menos favorecidos, mas cada um na verdade acaba por representar e defender o grupo ao qual pertence. O modo de explanarem as suas visões e argumentarem em favor dos seus interesses é impregnado de ironia. Eles usam esse recurso por ostentarem uma diplomacia falsa e por nem sempre poderem emitir suas opiniões de forma clara e direta. Além disso, por estarem em lados opostos, constituindo um “confronto entre dois matizes de fé”, nutrem um pelo outro um rancor que ultrapassa a defesa de suas posições eclesiásticas e acaba atingindo o campo pessoal.

A narrativa de Assis Brasil apresenta um Pr. Klein exaltado, prepotente e irônico, nutrindo sentimentos de rejeição e inveja, como se pode depreender do relato de uma visita ao seu rival, Pr. Boeber. É neste fragmento também que o leitor toma conhecimento do motivo de tal contenda entre as duas personagens:

Quando o Pastor Klein entrou pelo enferrujado portão da casa pastoral, dando a esse gesto o significado metafísico do confronto entre dois matizes da fé – o rígido e protocolar contra o outro, mais livre, mais adequado à verdadeira natureza humana -, não imaginava por certo encontrar a mais perfeita simpatia; fora enxotado daquela casa anos atrás, substituído por Boeber (ASSIS BRASIL, 1994, p.178).

A prepotência de Klein pode ser notada na comparação que ele faz entre a sua fé e a fé de Boeber, em que crítica o outro e se autoelogia, considerando a sua postura superior e mais adequada do que a do seu colega pastor. Isso é perceptível no seu discurso ao tratar de definir as duas formas de fé: “o rígido e protocolar contra o outro, mais livre, mais adequado à verdadeira natureza humana -, não imaginava por certo encontrar a mais perfeita simpatia.” Além disso, quando a personagem que não imaginava encontrar mais perfeita simpatia fica evidente a sua ironização, pois na verdade ele esperava justamente o contrário: uma antipatia justificada pela relação estremecida entre Klein e Boeber. A partir desse fragmento, começa-se a entender a animosidade e o posterior desejo de vingança de Klein contra Boeber. A humilhação se fortalece na expressão “fora enxotado daquela casa anos atrás, substituído por Boeber”, pois ser enxotado e substituído denotam o sentimento de rejeição dessa personagem.

Em outro trecho da narrativa, Klein manifesta mais uma vez sua mágoa e despeito em relação a Boeber:

Boeber impôs-lhe medo, uma espécie de intimidação infantil, quase uma subserviência (se sente humilhado). O rompante que teve ante ele, hoje percebe, foi uma brutal cena de teatro. Boeber aplastou-o: “- Você é um homem de outra época, Klein” (mágoa se percebe no seu remoer). Talvez. Mas de uma época mais digna, mais pura, em tudo superior a estes tempos (ASSIS BRASIL, 1994, p. 370).

Nesses pensamentos de Klein, vê-se o quanto a personagem se sente humilhada pela outra, que lhe suscita medo, intimidação e subserviência. Em seguida Klein utiliza um termo ainda mais enfático, pois afirma que “Boeber aplastou-o”. Assim se entende o sentimento de vingança que Klein nutre por Boeber

e toda a exaltação que transpassa em seus diálogos. Na página imediatamente seguinte da narrativa, fica ainda mais explícita a intenção vingativa de Klein:

“Um homem de outra época”. O que entende Boeber da alma humana? Com que autoridade põe-se a fazer julgamentos sobre os seus semelhantes? Klein vai mostrar-lhe com a força e poder das autoridades que ele não podia brincar dessa maneira com os sentimentos dos outros. Sim, a Autoridade saberá quem foi que deu início a todo esse delírio. O Presidente da Província poderá inclusive cassar de Boeber o pastoreio do Padre Eterno; o Sínodo, com certeza, o mandará de volta para a Alemanha (ASSIS BRASIL, 1994, p. 371).

O excerto acima denota a crescente obsessão de Klein e a confusão da sua mente. Ele se mostra tão amargurado que inverte a situação, já que esse devaneio de Klein ocorre nas proximidades da casa pastoral e um pouco antes de Klein ser abordado e detido pelas autoridades. A insanidade de Klein torna-se cada vez mais notória em suas atitudes e pensamentos e a busca de vingança pessoal só aumenta a cada nova situação.

Por tudo isso, torna-se até compreensível a opção feita por Klein em agregar-se ao grupo de Jacobina. Nesse grupo, ele se sente acolhido, assimilado e importante. Isso pode ser observado na passagem em que Jacobina faz um apelo por união do grupo, bem como apoio a ela e as suas convicções e Klein se coloca ao lado da personagem:

O pastor Klein foi o único homem a levantar-se:
 - Jacobina, vimos e ouvimos tudo o que precisávamos. Você não está só, assim como nós também não estamos. Não haverá instituições nem clérigos capazes de nos amedrontar. Estaremos dispostos a qualquer coisa para mostrar que a revelação de Deus Nosso Senhor não é privilégio das Igrejas, mas um bem comum a todos os seres humanos.
 Jacobina pousou a mão no ombro do Pastor Klein.
 - Precisamos muito da sua inteligência. O Dom da ilustração que Deus lhe deu nos fará errar menos em nossa luta (ASSIS BRASIL, 1994, p. 158-159).

A posição de Klein em especial na passagem acima “Não haverá instituições nem clérigos capazes de nos amedrontar. Estaremos dispostos a qualquer coisa para mostrar que a revelação de Deus Nosso Senhor não é privilégio das Igrejas, mas um bem comum a todos os seres humanos” é a própria voz da rebeldia às instituições oficiais. Essa voz se faz muito importante no transcorrer da narrativa, funcionando como um estopim para o conflito que se desencadeia logo à frente.

Vale ressaltar a perspicácia de Jacobina nesse diálogo, pois é notório que esta se aproveita dos sentimentos de vingança pessoal e frustração de Klein para atribuir-lhe inteligência e dom divino. Nesse momento, também se percebe uma mudança de status de Klein, que passa a ser uma (ainda que pretensa) voz fundamental para os encaminhamentos futuros, o que se depreende da assertiva: “Precisamos muito da sua inteligência. O Dom da ilustração que Deus lhe deu nos fará errar menos em nossa luta”.

Dessa forma, a voz de Klein é a voz do rancor, da mágoa, da rejeição, da prepotência, da vingança, embebida de ironia e cinismo chegando ao limiar da loucura. Essas características da voz representada por Klein são completamente propícias a todo o tipo de violência e insanidade, por isso julga-se que essa voz é fundamental na trama que se desenvolve em *Videiras de Cristal*.

3.1.7 Lugar de Padre Mathias no relato

Padre Mathias era novo no seu ministério, melhor dizendo, no seu ofício clerical. Constituiu-se em uma personagem utópica e sonhadora, desejosa por desbravar o mundo, levando os ensinamentos bíblicos e a religião cristã a lugares ainda não explorados. Ele é uma espécie de discípulo do Padre Sepp, no qual Mathias se espelhava e ao qual a narrativa de Assis Brasil apresenta da seguinte forma:

Esse Padre Sepp foi um herói dentro da Companhia, especialmente por ser autor de um livro chamado *Relato de Viagem da Espanha ao Paraguai*, e publicado em Brixen no ano de 1696. Músico, médico, filósofo, naturalista, taumaturgo do Novo Mundo, o nome de Padre Sepp sempre foi pronunciado com um acento de exclamação. Embrenhou-se pelas missões jesuíticas do Paraguai e Brasil, criou a primeira fundição de ferro da América, ensinou os guaranis a se vestir, cantar e recitar em latim a Ave-maria e o Padre-nosso. Sua fé não encontrou barreiras; desacatou poderosos da época e inúmeras vezes correu sério risco de vida. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 61)

A voz sonhadora e utópica que a personagem Padre Mathias representa pode ser percebida através de seus absortos pensamentos e de sua pronta atitude de aproveitar a oportunidade de viajar para o Novo Mundo:

Não era um leve peso para o jovem Mathias Münsch, aluno dos Jesuítas, tomar conhecimento dessa história pontilhada de lances extremos. Nos momentos de folga dos estudos ia parar-se frente ao centenário afresco do irmão Scheffler e ficava a imaginar o quanto ele próprio seria feliz se a Providência lhe reservasse uma sorte parecida com a do Padre Sepp (ASSIS BRASIL, 1994, p. 61).

É esse ímpeto que traz o jovem Mathias ao Brasil. No entanto, ao chegar ao Rio Grande do Sul, em especial em São Leopoldo conhece uma realidade diferente do que a imagem que havia construído em seu imaginário.

Enquanto desfazia as malas, o Padre Mathias Münsch refletiu com toda a clareza que estava no lugar errado. A Missão de São Leopoldo era missão apenas no título, e a tarefa que lhe davam tinha um sabor arcaico e detestável: via-se reduzido a um sabujo da fé, um instrumento de luta contra os protestantes [...]. Expôs sua decepção a um colega, ouvindo em resposta que ele, Mathias Münsch, pecava por soberba, pois se antes julgava-se com vigor suficiente para suportar missões entre infiéis agora não queria humilhar-se e dar testemunho entre católicos; julgava-os talvez indignos de seu trabalho? - “Não” – exclamou, dando-se conta de que seu colega estava correto em seu pensamento (ASSIS BRASIL, 1994, p. 65).

Nota-se que Mathias acorda de um sonho romântico, idealista, para deparar-se com uma realidade inesperada e em nada semelhante às utopias que havia alimentado durante o seminário. Isso o deixa decepcionado e chocado em um primeiro momento. A sua primeira missão é em uma região repleta de luteranos, onde foi recebido com cautela e desconfiança. Um cenário ao qual ele necessita adequar-se. Não bastasse isso, a personagem experimenta o pânico ao tomar conhecimento da situação no Morro de Ferrabrás: “A inquietação do Padre Mathias transformou-se em pânico quando soube que a comunidade católica diminuía, todos possuídos pela nova fé que se gerava aos pés do Ferrabrás” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 67). Entretanto, não se acovardou e decidiu que levaria o Evangelho e a fé pura ao Ferrabrás.

Na narrativa seu papel acaba por ser o de contraponto entre as duas facções religiosas, o catolicismo e o protestantismo. Até experimenta uma aliança com o pastor Boeber, frente a sua realidade paroquial. O estabelecimento de tal acordo entre padre e pastor pode ser acompanhado no primeiro diálogo que entabulam, no qual o jovem padre toma a iniciativa de apoio mútuo: “-Vença essa dúvida, homem – incentivou Münsch – Da maneira como as coisas estão, lutaremos na mesma trincheira. Boeber aceitou, relutante” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 105).

Ainda durante esse encontro entre o pastor Boeber e o Padre Münsch, o pastor indaga:

- O que o senhor vai fazer, padre?
- Eu? Lutar. E posso fazer outra coisa? Não posso permitir que esse movimento cresça. Estou aqui para isto. Só não sei o momento certo, nem como. Mas não vou descansar enquanto não cessarem essas pregações no Ferrabrás (ASSIS BRASIL, 1994, p. 105).

É notável como o jovem padre levou a cabo a decisão de lutar manifestada na conversa com o pastor local. Entretanto, com sua convivência com pessoas do movimento *mucker*, em especial Elizabeth Carolina Mentz, Mathias revê o seu posicionamento dentro da luta. Volta a procurar pastor Boeber para rever suas estratégias e pedir-lhe auxílio na evangelização dos *Muckers*. O padre se dirige a Boeber, defendendo que a aparente

recriminação nada mais é que um alerta [...] o contato mais próximo com o abandono espiritual dos colonos, em especial com essa mulher desesperada, me fizeram concluir que eu andava equivocado até agora [...]. O que importa é que esta gente, gente como Elizabeth Carolina, essa gente precisa de nós. Talvez tenha chegado o tempo de nos redirmos. E hoje venho à sua casa não para admoestá-lo, como o senhor pensa, mas sim para pedir que me ajude a salvar essas almas. Boeber enrijeceu-se: Não conte comigo. A guerra está declarada (ASSIS BRASIL, 1994, p.340).

Vê-se que o padre Mathias revê a sua postura em relação aos *muckers* e entende a sua missão de salvar àquelas almas, mas diante da negativa do pastor Boeber, a aliança entre eles é desfeita, pois o padre despede-se de Boeber dizendo “como quiser, Pastor. Acho que a partir de agora não estamos mais na mesma trincheira” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 341). Mathias por sua vez passa a lutar pelos *Muckers* com perseverança, como se lê em: “Sim, um risco no céu, pensou. O começo da hecatombe. Mas não seria, se ele não fizesse alguma coisa (ASSIS BRASIL, 1994, p. 341).” Nesse fragmento, nota-se que mesmo no limiar da desgraça, do massacre, Mathias ainda tenta fazer algo. Por outro lado, percebe-se que ele julga poder sozinho contornar a gravidade da situação. Assim, se mantém em sua posição idealista e utópica, continuando a representar a mesma voz do início ao final do romance.

3.1.8 A traição de Elizabeth

Elizabeth é casada com um irmão de Jacobina, trai o marido com um católico, o inspetor João Lehn, e resolve se redimir do adultério servindo à cunhada, no morro do Ferrabrás. Mas, o sentimento de culpa misturado com o desejo e a saudade do inimigo a atormentam. Quando João Lehn sofre, pelas mãos dos *muckers*, um atentado que o vitimará, Elizabeth Carolina aproxima-se silenciosamente da casa do ex-amante para espreitar sua agonia. Nesse momento, dá-se conta de que gostaria de morrer com ele e de que a paixão proibida a consumiria para sempre.

Entende-se que, simbolicamente, a traição de Elizabeth ultrapassa o desejo e a traição física, porque representa o conflito entre católicos e protestantes, bem como a imposição ao povo em optar entre uma ou outra linha religiosa, pois Elizabeth se deixa seduzir por elementos das duas concepções, ficando indecisa em relação a que posição tomar, mantendo-se, até certo ponto, em ambas. No final das contas, ela acaba por acompanhar padre Mathias, que parece representar a terceira via, pelo envolvimento e posicionamento que este padre teve com o movimento *mucker*.

A seita de Jacobina se coloca entre o catolicismo e o protestantismo, e essa relação permeia toda a obra. A seita acaba por suprir as necessidades corpóreas e espirituais que nem o catolicismo deu conta, nem o protestantismo aplacou. Nesse sentido, a seita preenche esse vazio, se inserindo na lacuna deixada pelas duas alas do cristianismo. A voz de Elizabeth é a voz da indecisão, do abandono e da frustração que pode levar as pessoas a buscarem o suprimento das carências em instâncias extraoficiais. Ou seja, o marido traído representa a religião oficial, que não teve sensibilidade para cuidar das almas feridas. Em contrapartida, o amante representa a seita, não-oficial, que bem ou mal, deu conta das expectativas de um povo sofrido.

3.1.9 João Jorge X Rodolfo

João Jorge é apresentado no início da narrativa como uma personagem tranquila, afetuosa, dedicada às plantas e aos doentes. A personagem Ana Maria é a porta-voz das primeiras impressões sobre a personagem:

Cavalgando com João Jorge Maurer, Ana Maria não imaginava como aquele homem havia adquirido fama entre os colonos: medíocre de tamanho, loiro como os demais, olhos azuis como todos, barba curta como era moda entre os mais moços, nada que o distinguisse. Talvez as mãos, bastante suaves para quem até a pouco trabalhava de carpinteiro; talvez a voz, extremamente agradável e cheia de modulações (ASSIS BRASIL, 1994, p. 20).

A personagem João Jorge Maurer mostra-se ainda um modesto cristão, o que pode ser identificado nas expressões: “tanto que ele como pessoa não tinha luxos, e, se Deus lhes dava agora uma vida com mais conforto, isto não tinha mudado a índole de ambos” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 20). No que se refere ao dom de cura atribuído pelos colonos à Maurer, na narrativa pode-se acompanhar a postura da personagem sobre esse ponto: “João Jorge sorriu e disse que não era Jesus Cristo e, portanto, se o cego melhorou é porque sofria de alguma doença curável, as plantas é que agiram. Não foi milagre.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 20). Como já foi mencionado, o perfil traçado de João Jorge é de um homem ligado à natureza e disposto a prestar auxílio aos que necessitam, demonstra boa educação e gentileza com as pessoas, possui sensibilidade e aparenta equilíbrio e ponderação nos seus atos. Entretanto, é claro em afirma que as autoridades não lhe são simpáticas. “Nem todos nos agradam, especialmente se são policiais. Não pense que sou criminoso, mas tenho o direito de ter minhas preferências.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 21).

Uma das maiores críticas em relação à seita de Jacobina não são as apropriações indevidas e alucinadas que esta faz da imagem de Jesus ou das palavras de Deus em relação ao suposto filho ou ainda a inversão que efetua em relação à figura do Espírito Santo, intitulando-o Espírito Natural. A crítica mais ferrenha à seita diz respeito às ideias da personagem sobre família, amor livre, cumprimentos aos fiéis com beijo (muitas vezes na boca) e sua relação supostamente amorosa com Rodolfo (um barqueiro forte) e sua consequente rejeição ao marido, João Jorge. Depreende-se da narrativa do romance que seja

isso efetivamente que mais escandalize a comunidade de Padre Eterno e toda a região de São Leopoldo.

Esse contexto angustia o ex-Wunderdoktor e em um desabafo (que na verdade se constitui em um diálogo com o leitor) ele afirma:

Minha angústia aumenta e toma sentido quando vejo tantos homens à volta de Jacobina, todos desejando devorá-la com olhos cheios de cobiça. Não imagine que esses homens a querem apenas como mãe, mas a querem como fêmea (ASSIS BRASIL, 1994, p. 177).

É curioso que em nenhum momento ele transparece perceber malícia nas ações de Jacobina. Não se vê admissão da parte do marido que ela seja provocadora de alguma situação, já que o seu ciúme se dirige aos homens, supostamente mal intencionados, nunca à mulher. Porém, há na obra fortes indícios de adultério de Jacobina, em especial com Rodolfo Sehn. Martinho Kassel, opositor de Jacobina, faz questionamentos ao fiel seguidor de Jacobina, Jacó-Mula, como se lê no fragmento de *Videiras* que segue:

-Você, que é próximo de Jacobina, você deve falar para ela ter um procedimento que não deixe dúvidas. Eu sei que ela é muito carinhosa com todos que chegaram lá, beija a todos, mas parece que Rodolfo Sehn faz coisas que os outros nem imaginam.

- O quê?

-Vai para a cama com Jacobina.

-Isso é mentira, Kassel! - Jacó-Mula ergueu-se, enérgico. (ASSIS BRASIL, 1990, p. 270)

Assim, verifica-se que a relação estabelecida entre Jacobina e Rodolfo é mais um indício de paródia no romance, já que desacomoda, rompe, inverte os preceitos e tradições messiânicas, além de afrontar as convenções sociais, em especial da época em que se passa a narrativa (meados do século XIX). Nesse sentido, ao mesmo tempo que a seita de Jacobina questiona aspectos no plano coletivo, discute normas morais da conduta pessoal dos integrantes da comunidade.

3.1.10 A Função de Jacó-Mula na narrativa

Entende-se que a personagem Jacó-Mula é um elemento fundamental no romance para o efeito paródico que ele encerra. Isso se deve a sua ótica da protagonista Jacobina. O personagem configura-se em uma espécie de estratégia narrativa utilizada para mostrar algumas das características mais importantes e positivas de Jacobina, bem como o teor de suas ações e realizações.

A voz que a personagem Jacó-Mula representa está fortemente entrelaçada e comprometida com Jacobina, por isso não há como deixar de retomar aspectos relativos à personagem Jacobina ao se analisar Jacó-Mula. Dito de outro modo, Jacó-Mula mostra o ponto de vista dos simples que aderiram ao grupo de Jacobina, condensando em suas ações, reações e até mesmo pensamentos algumas das principais causas do confronto, pelo choque causado na colônia alemã da localidade. Pode-se inferir, portanto, que a voz de Jacó-Mula representa os fiéis mais íntimos e acrílicos da profetiza, aqueles que por ignorância e inocência estavam mais vulneráveis a serem manipulados por Jacobina.

Inicialmente essa personagem é descrita como bobo, mas tal apresentação não para nas primeiras páginas da narrativa. Tal característica é reiterada pela opinião de muitos envolvidos na trama, em vários momentos do enredo, o que é notório através de várias expressões no decorrer do romance. A personagem é chamada de tola, sem juízo e irresponsável. Em alguns momentos, todavia, essa adjetivação é replicada pela personagem, que afirma: “Eu não acho que eu seja bobo. Sou só um homem simples” (ASSIS BRASIL, 1994, p.38). Tal afirmação faz parte da cena em que Jacó-Mula foi consultar Dr. Fisher, médico que se dedicava a doenças nervosas, e é justamente tal simplicidade que caracteriza essa voz na narrativa.

Ainda na consulta a Dr. Fisher Jacó reitera: “Os meus parentes dizem que não sou bem certo” (ASSIS BRASIL, 1994, p.39). Durante a mesma consulta pode-se perceber, registrados por seus devaneios, a sua própria opinião em relação as suas condições mentais:

Jacó-Mula só falava tolices. Estava coberto de vergonha por haver perguntado aquela história do passarinho. Então ele vinha aqui, nesta casa

limpa e rica, para perguntar uma besteira tão grande? Devia ser louco mesmo, como diziam (ASSIS BRASIL, 1994, p. 39).

Entretanto, após a consulta, o narrador apresenta uma mudança de postura de Jacó em relação a si, ao relatar que

caminhando pelas ruas luminosas de São Leopoldo em direção ao atracadouro, Jacó-Mula julgava-se um outro homem, diferente daquele que chegara de manhã. Antes um infeliz, um azarado de quem todos troçavam, ele mesmo achando que os outros é que estavam certos; agora vinha pisando forte, olhando para os lados, tinha até uma encomenda do Doutor (ASSIS BRASIL, 1994, p. 41).

A imagem de bobo, ou inconstante, que soa negativa, de Jacó-mula, não obstante, volta a ser reafirmada pela representação de seus atos e pensamentos, o que pode ser claramente acompanhado no episódio em que enfrenta o Inspetor Sehn:

Ouviu uma voz às costas:

- Mula! Está vindo de São Leopoldo? – Era o inspetor João Lehn, montado no Pégaso (seu cavalo). Ao que Jacó replicou:
 - Não. Venho da casa de sua mãe – disse Jacó-Mula.
 O inspetor não riu como o Pastor Boeber. Franziu as sobrancelhas e agarrou com força o relho: Vou te ensinar a responder às autoridades.
 - Pois ensine, Inspetor Lehn. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 43).

Quando Mula retruca, mais uma vez, de forma debochada ao inspetor que ali representava a autoridade - “Pois ensine, Inspetor Lehn” - é o momento em que o inspetor verbaliza o seu conceito sobre Jacó: “Você é um irresponsável. Não sei como sua família o tolera.” Fazer alusão à tolerância da família de Jacó nesse contexto na verdade é trazer à tona o sentimento de intolerância por parte do inspetor, o que se justifica pelo desrespeito às autoridades em atitude de deboche em relação ao poder instituído que a voz de Jacó-Mula representa. Outrossim, vê-se que a tolerância na casa de Jacó não existe, pois ao chegar em casa uma nova discussão dá o tom de como a família vê essa personagem: “Você nunca vai tomar juízo, Jacó?” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 44).

Até aí o romance marca a visão que as outras personagens e a população tinham desse cidadão. Não obstante, a ida definitiva de Jacó a Ferrabrás é responsável por uma mudança nesse paradigma. A personagem que opera a mudança, a divisora de águas nessa inconstância ou insegurança de Jacó e que

desfaz o preconceito sofrido por Jacó-Mula é Jacobina. Ela o faz sem retirar dele essa adjetivação, pois, ao dar boas-vindas a Jacó-Mula, dignifica-o inclusive perante a sua “igreja” com o argumento de que a humildade de espírito de Jacó-Mula é o que tem de melhor, garantindo-lhe a vida eterna.

Isso pode ser conferido no transcorrer de um culto caseiro, na casa dos Maurer, quando acontece a seguinte cena, conduzida por Jacobina:

Apareça, Jacó Fuchs, me responda: o que quis Cristo quando falou: “bem aventurados sereis quando vos caluniarem?”
 Jacó-Mula sentiu que o coração parava no peito.
 - Fale, Fuchs – o *Wunderoktor* incentivou-o.
 - Não sei, Frau Maurer – Jacó-Mula apareceu. – Eu não sei nada que preste. Os outros é que sabem.
 Perpassou pela assembleia um rumor e ouviram-se alguns risos abafados dos colonos.
 Frau Maurer petrificou-os com o olhar.
 - Também ouvimos hoje que são bem-aventurados os pobres de espírito como Jacó Fuchs, porque eles verão a Deus.
 Então eu sou um pobre de espírito, pensou Jacó-Mula, repentinamente percebendo que, de um ser inútil, um nada, passava a ser alguma coisa, um pobre de espírito. Ele veria a Deus. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 82).

Nota-se pela primeira frase do fragmento que Jacó-Mula estava escondido, pois Jacobina pede que este apareça, mais a frente o relato conta que “Jacó-Mula apareceu”. Além disso, ele fica nervoso ao ser inquirido, sente o coração parar no peito. Não bastasse isso ele responde a pergunta de Jacobina dizendo “não sei nada que preste, Os outros é que sabem”. Todas essas ações e reações demonstram que sua autoimagem era bastante negativa. Mas Jacobina acrescenta algo à mente sugestionável de Jacó. Ela usa um versículo da *Bíblia* e dirige-o diretamente a Jacó ao inserir nele o nome dessa personagem: “Bem-aventurados os pobres de espírito como Jacó Fuchs, porque eles verão a Deus.” Assim, a característica desabonadora de Jacó, passa a ser a partir das palavras de Jacobina, com base bíblica, a sua maior virtude. Nesse sentido, infere-se que essa dicotomia na caracterização de Jacó-Mula é essencial para a construção do romance pelo papel desempenhado por ele na trama. A base utilizada por Jacobina nesse episódio, por sua vez, está no Evangelho segundo S. Mateus, na *Bíblia*, onde se lê que

Jesus, pois, vendo as multidões, subiu ao monte; e, tendo se assentado, aproximaram-se os seus discípulos, e ele se pôs a ensiná-los, dizendo:

Bem-aventurados os humildes de espírito, porque deles é o reino dos céus.
(Mt 5, 1-3).

Na mesma reunião, Jacobina dirige-se a Jacó e sentencia: “Preciso de você”. Jacó recebe um grande alento com essa postura de Jacobina e pensa que “enfim descobria o seu lugar na terra” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 84). É a partir dessa declaração de Jacobina que se nota em Jacó uma crescente satisfação em servi-la, demonstrando alegria em lhe ser útil, e até mesmo importante. Verifica-se isso em vários trechos do romance. Primeiro, ele torna-se uma espécie de conselheiro de Jacobina, o que é visível em uma situação de dificuldades em que ele afirma “Jesus Cristo nos dará tudo – Frau Maurer” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 97). A partir desse momento passa a ser encarregado de pedir donativos aos fiéis. Quando Jacobina sofre de um ataque fulminante, estando “caída no chão, inconsciente. Um breve fio de espuma” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 119) escorrendo-lhe pela boca, praticamente dada como morta, Jacó lhe reanimou com a iniciativa de entoar um hino, exigindo que todos o acompanhassem. “Passados alguns instantes, ela abriu os olhos” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 122). Depois desse “milagre”, “no outro dia, antes do início da reunião, Jacobina apresentou-o como o novo dirigente dos hinos do Ferrabrás” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 122). Depois dessa série de atitudes que é forçado a tomar, impulsionado pelo desespero de ver Jacobina desacordada, e devido a julgar o resultado positivo, Jacó torna-se mais seguro e mais devoto ainda a sua “salvadora”. Depois de ser o pivô no salvamento de Jacobina no ataque acima mencionado, Jacó transforma-se em “fiel escudeiro”, e ao definirem que a acompanharia quando os policiais a levaram presa, Jacó foi designado para essa “honrosa” função.

A narrativa destaca que mesmo “sentindo-se esmagado pela imensa responsabilidade que lhe passaram aos ombros, Jacó-Mula respirou fundo e não se amesquinhou. Se precisavam dele, estava pronto.” (ASSIS BRASIL, 1994, p.194). A honra de ficar responsável por Jacobina adoecida é reiterada na afirmação “Jacó-Mula avançava, orgulhoso de sua carga” (ASSIS BRASIL, 1994, p.201). A carga, no caso, era carregar Jacobina em seus braços. Vale destacar ainda que ao sofrer um ataque no interrogatório, Ana Maria, a empregada de Jacobina que também a acompanhou, solicitou que chamassem Jacó-Mula já que “ele tinha poder de acordar Jacobina” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 203). Isso é definitivo, pois de espezinhado e humilhado publicamente, Jacó passa a ser o homem poderoso que consegue

acordar a líder. Essa retratação pública coloca a personagem em um patamar diferente do que é apresentado no início do relato.

Ainda sobre as questões levantadas a respeito da personagem Jacó, é relevante registrar como o próprio autor, Assis Brasil, diz ter procedido em relação à elaboração e evolução dessa personagem. Ele afirma que absorveu da leitura do depoimento do Jacó-Mula e de outros depoentes a seguinte ideia: “Olha, não dá pra acreditar muito neste aí, porque ele é meio bobo...” E declara que pensou: “Esse homem é que me interessa. Esse é que vai ver tudo...” (ASSIS BRASIL 2000, p. 280). Assim, Jacó-Mula também encerra uma aguda ironia, pois justo aquele que, por ser bobo, pouco ou nada saberia, é aquele que sabe todas as coisas, que detém o maior conhecimento sobre a narrativa, em especial no que concerne às características e atividades de Jacobina.

3.2 As personagens e o título do romance

Sobre as vozes que ressoam no romance, um exemplo de aparente dialogismo está no episódio em que o tio do Dr. Fischer, ao saber, já no início da narrativa, que o sobrinho havia curado uma mulher com melancolia. Nesse fragmento está em pauta a cura de uma doença da alma até então encaminhada a uma cura espiritual através do pastor da igreja. Com a falência do pensamento Teocêntrico, a ciência médica puxa para si a responsabilidade de sarar esse tipo de enfermidade. Essa discussão no romance traz à tona a transição do mundo pré-moderno para o moderno.

As vozes de Jacobina e de seu marido representam um retrocesso do pensamento humanista, pois suas crenças e atitudes negam o antropocentrismo da modernidade. Ao se proporem a curar com ervas e apresentar alternativas ligadas ao Espírito este casal agride a evolução que o mundo pensa viver com o processo de reflexão sobre o lugar e papel do homem no universo na Modernidade. Jacobina é uma inegável representação da barbárie em *Videiras de Cristal* e matá-la significa salvar o lugar onde se passa a narrativa do atraso e colocá-lo definitivamente nos parâmetros da Modernidade. Esse lugar pode representar o Brasil, pois o progresso de São Leopoldo é extensivo a todo o território nacional.

Nesses dois exemplos, nota-se uma das características encontradas nas personagens de romances, destacadas por Bakhtin (2010). Isto é, de que “o personagem do romance não deve ser “heróico” nem no sentido épico nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto traços positivos quanto negativos, tanto os traços inferiores quanto os elevados, tanto os cômicos quanto os sérios” (BAKHTIN, 2010, p. 402). São notáveis, pois, que tais traços aludidos por Bakhtin concretizam-se na construção das personagens de *Videiras de Cristal*. Traços que podem ser considerados elevados, ao mesmo tempo que inferiores, bem como nuances sérias e outras ridículas. Tal ambivalência é que faz cada personagem analisada ser tão intrigante e necessária na estruturação desse romance polifônico.

Conforme Rosenfeld (1998) é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 1998, p. 14). Nesse sentido, desde o título do romance nota-se o quanto o enredo ficcional dessa obra está intimamente ligado ao comportamento e/ou ações das suas personagens. Sendo assim, faz-se relevante uma análise mínima dos possíveis sentidos do título do romance.

Há um trecho da obra que intenta explicitar possíveis sentidos do título *Videiras de Cristal*. Observa-se nesse fragmento uma explicação de que “as almas dos fiéis se assemelham a videiras de cristal: fecundas nos verões luminosos mas frágeis e quebradiças quando cobertas pela geada do inverno” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 139) Tais palavras são atribuídas ao Padre Mathias Münsch, representante da Igreja Católica na localidade onde se desenvolve o enredo e parecem sintetizar os conflitos da religiosidade entre os crentes e a igreja representados na obra de Assis Brasil. Conflitos internos, centrados nas incertezas sobre em que colocar a sua fé e conflitos externos, com aqueles que não compreendiam a sua conduta. Isto é, de acordo com esse trecho do próprio romance, a expressão “videiras de cristal” estaria associada à fragilidade da fé dos “fiéis”, cuja denominação (fiéis) pode ser questionada dada a sugerida fragilidade e inconstância de sua fé. No caso a fidelidade questionada não é em relação a Deus, mas a fidelidade à “Santa Igreja Católica”, às suas regras e dogmas. Na verdade a personagem, o padre, está manifestando uma queixa que se dirige aos membros da sua igreja, bem como da luterana, em que se nota a decepção dele com outros personagens, os cristãos que

abandonaram a igreja tradicional e passaram a seguir a “seita de Jacobina”, protagonista do romance e da saga real.

Outro aspecto que merece destaque na fragilidade das *Videiras de Cristal* é consequente o conflito entre o divino e o humano, entre o mítico e o racional, entre emoção e razão em toda a obra, o que manifesta de diversas maneiras. Através dessa dicotomia quase barroca o romance apresenta ao leitor a transição filosófica entre o Teocentrismo e Antropocentrismo, quando o mítico cede lugar ao racional.

4 A INTERTEXTUALIDADE EM *VIDEIRAS DE CRISTAL*

4.1 Faces da intertextualidade

Antes de adentrar na análise propriamente dita, é necessário considerar o que se entende por intertextualidade. Grosso modo, a intertextualidade é definida como o diálogo entre textos. Como o próprio termo indica, intertextualidade diz respeito às relações ou interações entre textos, ou seja, quando ocorrem referências de um texto a outro, ou em outro texto. Kristeva (1974), a primeira estudiosa a utilizar o termo - a partir de estudos em Bakhtin -, explica que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1964, p. 64), ao que ela denomina intertextualidade.

No que tange ao texto literário, Schneider (1990), apropriando-se do conceito de intertextualidade de Genette, explica que

o texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexitem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca é tão nova que não se apóie sobre o já-escrito (SCHNEIDER, 1990, p.71).

Sob esse viés inexiste originalidade completa, até porque nenhuma criação parte do nada, sempre há um parâmetro anterior a ser seguido ou questionado, mas de qualquer forma aludido. Tudo que tem sido produzido através da escrita, em imagens ou outras formas de comunicação, seja verbal ou não-verbal, se alicerça em algo produzido anteriormente. Isto é, de uma forma ou de outra, o novo é gerado pelo existente, portanto a prática da intertextualidade é constante e recorrente na história da humanidade e nas suas produções intelectuais. É somente em termos de conceituação que se tem registros bem mais recentes, já que a sua prática é quase tão antiga quanto a existência humana.

Genette (2006) faz o trabalho de esmiuçar e classificar diferentes tipos de intertextualidade. De acordo com a classificação deste autor existem vários níveis e formas de intertextualidade, algumas mais evidentes e outras mais mascaradas,

algumas sutis e perspicazes e outras, por vezes, obtusas. Para esse estudioso o tipo de intertextualidade mais explícito é a citação, em que simplesmente se traz à tona um texto anterior e se declara a fonte em que se acha o original. Além da citação, Genette (2006) afirma que

o segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto (GENETTE, 2006, p. 9).

No decorrer da sua explanação sobre o segundo tipo, o autor faz referência a elementos extratextuais tais como “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.,” chamando a atenção também para “notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa”, além de vários outros tipos de “sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos” (GENETTE, 2006, p. 8). Esses, segundo o autor, “fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (GENETTE, 2006, p. 9). Isto é, esse tipo de intertextualidade exige mais do leitor, pois ele próprio precisa buscar em suas memórias e seus conhecimentos gerais algum dado que o remeta aos textos relacionados nos elementos extratextuais de determinado texto, pois o autor não fornece tais informações. Esses elementos externos Genette (2006) denomina paratextos.

Genette (2006) continua sua classificação considerando um terceiro tipo, ao que ele denomina transcendência textual, metatextualidade. Essa forma de intertextualidade, segundo o autor, “é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11). Essa relação entre textos é mais implícita do que o primeiro tipo, no caso a citação, e diferente do segundo, pois Genette (2006) explica que nesse tipo ocorre uma relação crítica entre os textos, sem muitas vezes mencionar o texto citado, o que também exige que o próprio leitor estabeleça as relações necessárias e possíveis. O tipo de relação estabelecida depende muito mais da história de leitura do leitor do que do procedimento intertextual propriamente dito. Isso porque a

relação só ocorrerá caso o leitor conheça o texto anterior e ainda se tal texto, por algum dispositivo, for trazido à memória no ato da leitura.

Outro tipo de intertextualidade, ou transtextualidade - como Genette (2006) prefere chamar -, é rebatizada pelo estudioso de hipertextualidade. Por hipertextualidade ele entende “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota” (GENETTE, 2006, p. 10). Dito de outro modo, hipertexto, para Genette (2006), é todo e qualquer tipo de relação de um texto com o seu original, ou aquele que inspira o segundo texto, ou seja, o hipertexto. O autor denomina esse tipo de relação entre textos como noção geral de texto de segunda mão ou texto derivado de outro texto preexistente. É essa noção de texto de segunda mão ou hipertexto que interessa a Genette (2006), sendo sobre ela que ele se debruçará. Pelas explicações e argumentações de Genette (2006) no que tange a essa noção geral de texto de segunda mão, pode se inferir que tal classificação é bem mais abrangente e de certa forma mais simples e objetiva do que todas as outras formas de classificação de processos intertextuais. Isso porque ao invés de fazer separações meramente didáticas ou classificatórias, o autor abarca nessa tipologia “todo e qualquer tipo de relação de um texto com o seu original”. Simplificando esse aspecto, entende-se que o autor consegue deter-se em analisar na intertextualidade o que efetivamente é significativo nesses processos.

Genette (2006, p. 10) reconhece ainda um quinto tipo de intertextualidade. Na sua classificação, este é “o mais abstrato e o mais implícito, é a arquitekstualidade”. Ele define esse tipo como “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em Poesias, Ensaios, o Roman de la Rose, etc., ou mais frequentemente, infratitular” (GENETTE, 2006, p. 11) tais como “a indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico” (GENETTE, 2006, p. 11). O autor explica que essa relação intertextual é possivelmente silenciosa por não grifar uma evidência, “ou, ao contrário, para recusar ou escamotear” qualquer classificação. Pode-se dizer que são os casos de apropriação indevida, o que se conhece por plágio. Esse quinto tipo é similar ao segundo por muitas vezes ocorrer nos paratextos, entretanto se difere no sentido de que aqui se tem uma relação mais velada e por vezes até desonesta com o texto original, pois o texto de segunda mão apropria-se de uma ideia ou de uma

terminologia, ou até mesmo de uma tese, sem que isso fique explícito, intencionalmente. Isto é, trata-se de um texto de segunda mão que se faz passar por original.

Genette (2006), após considerações preliminares, passa volta a sua atenção ao tipo de intertextualidade que realmente lhe interessa: “uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o hiper- e o meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente” (GENETTE, 2006, p. 13). A partir desse momento o autor se detém em explicar como podem se constituir esses textos de segunda mão. Ele esclarece que uma derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um “metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo Rei)” (GENETTE, 2006, p. 13). Todavia, a derivação “pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação” (GENETTE, 2006, p. 13). Até aqui ficam evidentes dois casos de derivação, o primeiro em que há uma citação de um texto no outro texto, com se vê no primeiro exemplo. A segunda ocorrência, no entanto, parece bem mais importante, pois diz respeito a uma dependência existencial. Ou seja, o autor explica que existem textos de segunda mão que seriam inconcebíveis sem que antes houvesse existido o primeiro. Isso é mais profundo à medida que não se efetiva somente no plano do conteúdo, que é de certa forma superficial, mas trata de algo intrínseco, isto é, a própria estrutura do texto B. Ou seja, o texto A configura-se efetivamente na sustentação do texto B, sem o qual B não teria condições de ser, de existir.

Nesse ínterim, Genette (2006) destaca o procedimento da imitação, declarando que a imitação constitui-se em uma transformação, não uma pura e simples imitação ou transformação, “mas de um procedimento mais complexo, pois – para dizê-lo aqui de maneira ainda muito resumida – exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico)” (GENETTE, 2006, p. 14). Sobre tal modelo genérico o autor estabelece ainda que

entre o texto imitado e o texto imitativo, há uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora). (GENETTE, 2006, p. 14).

Genette (2006) entende que para imitar-se um texto é necessário mais do que uma mecanização ou uma formalidade, “é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar” (GENETTE, 2006, p. 19) Sendo assim, depreende-se que para Genette (2006) a imitação um texto suscita mais do que uma automação ou um sistema de normas, mas que, quando se intenta imitar um texto e mesmo que a imitação de determinado texto pretenda negá-lo, é preciso, conforme este autor, que o imitador tenha conhecimentos sobre o texto matriz a ser transformado. Para elucidar tais processos, o teórico apresenta exemplos de imitação meramente formal, que não necessariamente alteram o sentido do original. Não obstante, argumenta que a imitação propriamente dita requer outras estratégias e outras bases, para ele

imitar é uma tarefa completamente diferente: supõe que eu identifique nesse enunciado uma certa maneira (a do provérbio) caracterizada, por exemplo, e para ser rápido, pela brevidade, pela afirmação peremptória e a metaforicidade; depois, que exprima dessa maneira (nesse estilo) uma outra opinião, corrente ou não (GENETTE, 2006, p. 15).

O posicionamento sobre imitação, considerado acima, remete à paródia, à estilização e à paráfrase, pois o destaque que o autor dá para a identificação de um enunciado e uma posterior exigência de emissão de outra opinião leva a pensar em alterações de sentido. Quando se trata de “opinião corrente”, nota-se o procedimento parafrásico, uma vez que o sentido original é mantido. Isto é, o já estabelecido não é questionado, mas ratificado, uma vez que mesmo o texto sofrendo alterações, estas não comprometem o sentido original. Isso quer dizer que as mudanças não chegam a ser significativas, pois as ideias ou os posicionamentos iniciais se mantêm intactos. Não obstante, o que Genette (2006) chama de “opinião não corrente” vem ao encontro do procedimento paródico, uma vez que retifica, questiona e subverte uma opinião cristalizada, aquela que faz parte do senso comum. Assim, acompanha-se uma grande alteração de sentido no procedimento paródico, já que há uma inversão dos objetivos e sentidos iniciais do texto original.

Como já foi mencionado na introdução desta análise, com base nas proposições sobre intertextualidade de Genette (2006), em especial a partir do seu conceito de hipertexto e imitação, pretende-se verificar como ocorre o processo de imitação textual presentes no romance e qual a possível intenção deles. Isto porque é perfeitamente tangível em *Videiras de Cristal* a ocorrência abundante de todos os

tipos de intertextualidade aludidos por Genette (2006). Não obstante a ocorrência que mais interessa aqui é efetivamente a imitação que transforma e subverte, processo também conhecido como paródia. É esse desacomodar de conceitos pré-estabelecidos, existente no romance de Assis Brasil, bem como a intenção disso, que importa.

4.2 Os processos de intertextualidade com a *Bíblia* em *Videiras de Cristal*

4.2.1 Surgimento e composição da *Bíblia*

De acordo com Silva (1986, p. 10), o vocábulo *Bíblia* não é encontrado no texto bíblico, “consta apenas na capa”. O termo Bíblia tem origem grega, língua em que foi escrito originalmente o *Novo Testamento*. Segundo Silva (1986), o vocábulo

é derivado do nome que os gregos davam à folha de papiro preparada para a escrita - "biblos". Um rolo de papiro de tamanho pequeno era chamado "biblion" e vários destes eram uma "bíblia". Portanto, literalmente, a palavra bíblia quer dizer "coleção de livros pequenos". Com a invenção do papel, desapareceram os rolos, e a palavra biblos deu origem a "livro", como se vê em biblioteca, bibliografia, bibliófilo, etc. (SILVA, 1986, p. 10).

Essa é, portanto, a origem e o sentido da palavra *Bíblia* que acabou denominando o livro-base do cristianismo. De acordo com o mesmo autor, é “porque as Escrituras formam uma unidade perfeita, que a palavra *Bíblia*, sendo um plural, passou a ser singular, significando o LIVRO, isto é, o Livro dos livros” (SILVA, 1986, p. 10). Sobre a composição da *Bíblia*, Lima esclarece que “o cânon bíblico é a lista dos livros sagrados que compõe a *Bíblia Cristã*. Esta lista também é chamada de lista canônica ou lista dos livros canônicos (= livros autorizados)” (LIMA, 2007, p. 11). Lima (2007) explica que, “ao contrário do que muitos pensam, a *Bíblia Cristã* organizada como um único livro, não foi assim entregue pelos apóstolos” mas foi uma seleção, ou seja “uma criação humana visando facilitar a localização dos diversos livros existentes nessa ‘biblioteca’ chamada Bíblia” (LIMA, 2007, p. 11). Talvez por esse motivo a inclusão e exclusão dos livros aceitos ou canônicos

geraram e ainda geram muita polêmica, e nem todos são aceitos como efetivamente inspirados por Deus. Vale destacar que o requisito para entrada de um livro no cânone bíblico era a aceitação da Igreja de que este se confirmava como de inspiração divina: “Por esta razão, alguns livros que hoje se encontram na Bíblia, só foram considerados canônicos mais tarde” (LIMA, 2007, p. 12). O motivo pelo qual a Bíblia é considerada pelos crentes como livro sagrado reside justamente no quesito que fez com que os estudiosos apontassem alguns como aptos a entrar no cânone e pelo qual rejeitaram outros. Isto é, para que um escrito fosse aprovado para o cânone ele precisava estar dentro de algumas regras que demonstrassem a sua inspiração divina. Esse é o ponto-chave: a *Bíblia* é considerada sagrada porque os crentes a consideram inteira e absolutamente revelada por Deus. É por essa razão que se convencionou, entre os cristãos, a chamar a *Bíblia* de *Palavra de Deus*. Teólogos afirmam que

a Bíblia é um livro singular, inspirado por Deus. Escribas, camponeses, filósofos, pescadores, estadistas, estudiosos, sacerdotes, reis, profetas e poetas, homens das mais diversas culturas e pertencentes às mais variadas profissões e atividades, viveram e escreveram em continentes, regiões e países distantes uns dos outros e em épocas diversas (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 4. Vol. 1).

No que tange ao como se deu tal inspiração, há várias correntes. Algumas acreditam que a *Bíblia* foi inteiramente ditada, palavra a palavra, pelo *Espírito de Deus* e outras linhas defendem que *Deus* teria dado aos escritores a inspiração dos conceitos e que cada escritor os teria desenvolvido e registrado de acordo com seu próprio estilo e formação. Estudiosos da Bíblia relatam que

ao longo da história, as teorias a respeito da inspiração da Bíblia têm variado segundo as características essenciais de três movimentos teológicos: a ortodoxia, o modernismo e a neo-ortodoxia. [...] Na maior parte dessa história prevaleceu a visão ortodoxa, a saber: a Bíblia é a Palavra de Deus. Com o surgimento do modernismo, muitas pessoas vieram a crer que a Bíblia meramente contém a Palavra de Deus. Mais recentemente, sob a influência do existencialismo contemporâneo, os teólogos neo-ortodoxos têm ensinado que a Bíblia torna-se Palavra de Deus quando a pessoa tem um encontro pessoal com Deus em suas páginas (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 23. Vol. 1).

Dentre as variantes, duas posições antagônicas prevalecem. De um lado, a *Teoria do Ditado Verbal* e de outro o movimento ortodoxo. A primeira defende que a inspiração da Bíblia ocorreu “só quanto às palavras, não deixando lugar para a

atividade e estilo de cada escritor” (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 23, Vol. 1). Porém essa teoria tem sido combatida em vista de muitos estudiosos entenderem que “os escritores não escreveram sem qualquer noção de mente e raciocínio; Deus não usurpa a mente de ninguém. Deus usou as faculdades mentais de cada um” (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 23, Vol. 1). A corrente ortodoxa, por outro lado, entende que

todas as partes da Bíblia são igualmente inspiradas; houve cooperação vital e contínua entre os escritores e o Espírito Santo que os capacitava. Os escritores não funcionaram como máquinas inconscientes; eles a escreveram com palavras de seu vocabulário, porém sob poderosa influência do Espírito Santo (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 23, Vol. 1).

Assim, o fator determinante na canonicidade bíblica, a seleção e o descarte de determinados escritos em detrimento a outros obedecem à teoria da inspiração divina. É a fé nessa inspiração que move as pessoas de várias culturas, idades e nações a aceitar as proposições bíblicas como intocáveis, imutáveis e inerrantes. O conjunto dos argumentos expostos, portanto, é que explica o *status* sagrado conferido à Bíblia. No que tange aos escritores que supostamente obtiveram a inspiração divina para os seus escritos, como já foi exposto, eram de formações, culturas, países e épocas diferentes. Entre os mais ou menos quarenta escritores da Bíblia há variações culturais, geográficas, temporais, profissionais e linguísticas bastante importantes.

No que concerne ao período em que foi escrita, pesquisas apontam que, entre o Antigo e o Novo Testamento, tenha transcorrido um período aproximado de “1.500 anos. Foram mais de 40 escritores que escreveram as páginas na Bíblia[...]. Estes textos foram copiados e recopiados de geração para geração em diversos idiomas como: hebraico, aramaico e grego” (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 4, Vol. 1). O hebraico e aramaico são as línguas originais do Antigo Testamento e o grego é a língua em que foi escrito originalmente o Novo Testamento. Depois ela passou pelo latim e até chegar às traduções em línguas vernáculas, a partir de Lutero. Lutero, como já foi dito, foi um ícone importante na Modernidade pela Reforma Protestante, pela tradução da Bíblia e pela sua difusão através da prensa de Guttenberg. Atualmente, “encontra-se traduzida em mais de 1000 línguas e dialetos, o equivalente a 50% das línguas faladas no mundo. Há uma estimativa que já foi

comercializada no planeta milhões de exemplares entre a versão integral e o Novo Testamento” (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 4, Vol. 1).

Em relação à forma da Bíblia, “em sua forma original é desprovida das divisões em capítulos e versículos [...], a divisão em capítulos foi feita em 1250, pelo cardeal Hugo de Saint Cher, abade dominicano e estudioso das escrituras.” (TEOLOGIA DO ES, 2004, p. 4, Vol. 1). Vale destacar que essa divisão efetuada pelo cardeal diz respeito somente à organização em capítulos da Bíblia, pois “apenas mais tarde foi dividida em versículos. Em 1445 o A.T. (Antigo Testamento), pelo Rabino Nathan e o N.T. (Novo Testamento) em 1551, por Robert Stevens”.

Quanto ao reconhecimento da sua canonicidade, os livros bíblicos foram classificados como protocanônicos e deuterocanônicos:

Os protocanônicos (proto=primeiro, canônicos=autorizados) são aqueles que jamais tiveram sua canonicidade contestada, isto é, são aqueles que sempre foram considerados inspirados por Deus. Os deuterocanônicos (deutero=depois, canônicos=autorizados) são aqueles que foram considerados canônicos mais tarde, pelo fato de ter havido inicialmente alguma dúvida quanto a sua inspiração e conseqüente canonicidade. Há ainda aqueles que inicialmente foram considerados canônicos e posteriormente não, incrementando assim o conjunto dos livros apócrifos² (LIMA, 2007, p. 12).

Embora seja encontrada em diferentes versões, convencionou-se dividir a *Bíblia* em duas partes, que receberam os títulos de *Antigo* e *Novo Testamento*. “A *Bíblia* é composta de 66 livros: sendo 39 no *Antigo Testamento* e 27 no *Novo Testamento*. Os livros que fazem parte do *Antigo Testamento* bíblico são “Gênesis”, “Êxodo”, “Levítico”, “Números” e “Deuteronômio”, conjunto conhecido como *Pentateuco* por serem os cinco livros que abordam a *lei mosaica* e que, provavelmente, tenham sido escritos pelo próprio personagem bíblico chamado Moisés. Seguem-se a esses os livros históricos, isto é, “Josué”, “Juízes”, “Rute 1”, “Rute 2”, “Samuel 1”, “Samuel 2”, “Reis 1”, “Reis 2”, “Crônicas 1”, “Crônicas 2” “Esdras”, “Neemias” e “Ester”. Depois desses, encontram-se os livros poéticos, que são os livros de “Jó”, “Salmos”, “Provérbios”, “Eclesiastes” e “Cantares (Cânticos)”. Em seguida estão os livros proféticos, divididos em profetas maiores e menores, são eles: “Livro de Isaias”, “Jeremias”, “Lamentações”, “Ezequiel” e “Daniel” (maiores) e “Oséias”, “Joel”, “Amós”, “Obadias”, “Jonas”, “Miquéias”, “Naum”, “Habacuque”,

² Apócrifos são livros que não compõem o cânone por sua inspiração ser julgada humana e não divina.

“Sofonias”, “Ageu”, “Zacarias” e “Malaquias” (menores). O *Novo Testamento*, por sua vez, é composto por quatro evangelhos, “Evangelho Segundo Mateus”, “Evangelho Segundo Marcos”, “Evangelho Segundo Lucas” e “Evangelho Segundo João”, o livro dos “Atos dos Apóstolos”, as cartas do apóstolo Paulo aos “Romanos”, “Coríntios”, “Filipenses”, “Gálatas”, “Efésios”, “Colossenses”, “Tessalonicenses”, as cartas individuais do apóstolo Paulo a “Timóteo”, “Filemon”, “Tiago” e “Tito”, a “Carta aos Hebreus”, as “Cartas de Pedro e João”, finalizando com o “Apocalipse de João”.

Vale esclarecer que a utilização predominante da *Bíblia Protestante*, tradução de João Ferreira de Almeida, nessa pesquisa se deve ao fato de esta ser a supostamente utilizada pela personagem Jacobina em *Videiras de Cristal*, já que a seita que esta inaugura é uma dissidência do Protestantismo da época. Não obstante, utilizou-se variações para ampliar-se o leque lexical, bem como para conferir à análise uma objetividade maior. Nesse sentido, as outras consultadas e cotejadas foram a *Bíblia de Jerusalém*, a *Bíblia Católica* e outras versões da *Bíblia* traduzida por Almeida. Cotejo este que visou uma maior compreensão do conteúdo veiculado por este livro e suas variações, o que de certo modo, amplia o entendimento e elucida que versões prevalecem na obra de Assis Brasil. Percebe-se que a utilização da *Bíblia Protestante* ganha proeminência em *Videiras de Cristal*. Não obstante, esse dado não será desenvolvido, pois o foco dessa pesquisa é notar e analisar a imitação de livros bíblicos que tratam especificamente da figura de Jesus Cristo, enfatizando seus feitos e ensinamentos, já que Jacobina se inspira nesta personagem bíblica, bem como os livros que descrevem a figura do Espírito Santo, também referenciado na obra.

4.2.2 Do como e por que a *Bíblia* é revisitada em *Videiras de Cristal*

Já é sabido que a marca mais incisiva de *Videiras de Cristal* de Luiz Antônio de Assis Brasil é a intertextualidade. Em primeiro lugar por esta obra dar continuidade à trilogia inacabada de Josué Guimarães *A ferro e fogo*. Costa (1995, p. 88) chama a atenção para o fato de *Videiras de Cristal* “começar no ponto em que *Tempo de Guerra* termina, com o episódio dos Muckers que seria o alvo do último

tomo de *A ferro e fogo*”, além do “fato de Assis Brasil dedicar o livro à memória do próprio Josué Guimarães” (COSTA, 1995, p. 88).

Sobre a presença de outros textos em *Videiras de Cristal*, Kunz (2003) argumenta que

se, como afirma Mikhail Bakhtin, todo texto mantém uma relação dialógica com outro texto, mesmo que esse não exista concretamente, pode-se afirmar que os textos escolhidos, bem como outros não mencionados aqui, dialogam entre si. Ou melhor, percebe-se a possibilidade de leitura de um através do outro, como uma rede intertextual, em que variam as representações de Jacobina, de João Jorge, de seus seguidores e da trama dos fatos. Alguns textos aproximam-se em sua abordagem, apresentando, contudo, nuances inusitadas, revelando uma nova face possível para o ocorrido (KUNZ, 2003, p. 55).

Reitera-se as afirmações de Kunz sobre a intertextualidade materializada na obra em análise, se conhece e se considera a diversidade de versões e bibliografias sobre o episódio do Morro de Ferrabraz, todavia, a ocorrência intertextual que mais inquieta é com a Bíblia. Isso porque no decorrer do romance há um intenso diálogo com essa obra tão difundida no mundo ocidental.

Como se pôde acompanhar, para Genette (2006) imitar um texto é muito mais do que uma mera mecanização ou uma formalidade, pois se faz necessário um domínio ainda que parcial dos traços que se intenciona imitar. No que tange a esse conceito de imitação de Genette (2006), ao verificar os procedimentos imitativos que ocorrem dos textos bíblicos em *Videiras de Cristal*, observa-se que em muitos casos opera-se uma grande transformação do original, no caso a *Bíblia*. A transformação é tamanha que são invertidos conceitos e dogmas importantes e fundamentais do texto original, os quais foram instituídos e têm sido mantidos pelo cristianismo e pela igreja cristã há séculos. Pode-se afirmar que a tônica entre o hipotexto, o texto bíblico, e o seu hipertexto, o romance - para usar conceitos de Genette (2006) - é uma tentativa de atualização que se serve da ironia, da paródia e da polifonia.

Além disso, mesmo que a imitação de determinado texto pretenda negá-lo, é preciso, conforme Genette (2006), que o imitador tenha conhecimentos sobre o texto matriz que deseja transformar. No decorrer da leitura do romance analisado, inúmeras vezes o leitor, mais ou menos conhecedor do texto bíblico, pode reconhecê-lo e lembrá-lo, o que demonstra que a construção desse romance passou por um exaustivo trabalho de pesquisa e estudo, para posteriormente gerar o “texto imitador”, ou seja, o intertexto. Isso porque, efetivamente, o autor apropriou-se

devidamente do texto que escolheu imitar, caso contrário o reconhecimento do texto matriz não seria tão facilmente identificado.

Sobre o caráter paródico de *Videiras de Cristal*, questão a ser abordada nesse item, cabe lembrar a noção geral de texto de segunda mão ou texto derivado de outro texto preexistente, concebida por Genette (2006): a que ele denomina derivação de ordem descritiva e intelectual, em que um “metatexto se refere a outro texto”. A própria palavra *Bíblia* é exemplo contundente disso, já que esta aparece repetidas vezes no texto de Assis Brasil. A primeira alusão do metatexto *Bíblia* ocorre em uma locução do Pastor Boeber, pastor evangélico da localidade chamada “colônia do Padre Eterno, às margens do rio dos Sinos, Província de São Pedro do Rio Grande do Sul” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 19). São estas suas as palavras: “Querem uma explicação para as inquietações da alma? Leiam a Bíblia. Na Bíblia há resposta para tudo.” (ASSIS BRASIL, 1994, p.25). Na página seguinte a palavra Bíblia aparece pela segunda vez, dessa vez no pensamento da mesma personagem, em continuidade do mesmo episódio, pois a narrativa afirma que “interiormente, contudo, vacilou. Se por um lado a Bíblia possui toda a Revelação Divina, por outro lado pode ser fonte de interpretações disparatadas e dissidências dolorosas” (ASSIS BRASIL, 1994, p.26). Após essa reflexão, a mesma personagem, ainda na mesma página afirma: “Mas a Bíblia não deve ser confundida com o ponto de discórdia”. Depois dessas quatro ocorrências, em menos de dez linhas da narrativa, a próxima referência aparece cinco páginas depois: “circulava por lá um certo Hades Fleck, meio pastor e vidente, que ensinara Jacobina a ler as letras da Bíblia” (ASSIS BRASIL, 1994, p.31). Algumas páginas adiante há uma nova menção à Bíblia, dessa vez na fala de Jacó-Mula: “Agora andam lendo a Bíblia, parece que é muito bonito, eu queria ir lá” (ASSIS BRASIL, 1994, p.40). Na sequência, Dr. Fischer usa o termo mais uma vez, numa indagação à Jacó-Mula: “Por que você quer tanto ouvir a Bíblia nos Maurer se você pode ouvi-la do Pastor, na igreja?” (ASSIS BRASIL, 1994, p.40). Quinze páginas à frente, mais uma vez, a Bíblia é mencionada na narrativa: “A Bíblia aberta, o queixo amparado na mão, folheava as páginas com grande velocidade;” (ASSIS BRASIL, 1994, p.55). A partir daí, até aproximadamente a metade do romance, a palavra *Bíblia* é citada mais de quarenta vezes. Geralmente, a ocorrência do vocábulo bíblia vem atrelada à personagem Jacobina ou ao Pastor Boeber, em um claro contrapondo entre as visões bíblicas das duas personagens, e quem elas representam no romance.

Na visão de Boeber, é veiculada a concepção de que a Bíblia é um manual explicativo, visto que essa personagem é enfática ao declarar: “Querem uma explicação para as inquietações da alma? Leiam a Bíblia. Na Bíblia há resposta para tudo.” (ASSIS BRASIL, 1994, p.25), mesmo que ele entenda que “se por um lado a Bíblia possui toda a Revelação Divina, por outro lado pode ser fonte de interpretações disparatadas e dissidências dolorosas” (ASSIS BRASIL, 1994, p.26). Obviamente tem-se aí a visão institucionalizada da igreja tradicional e uma crítica praticamente direta aos procedimentos de Jacobina.

No que se refere às aproximações de Jacobina à palavra *Bíblia*, é importante explicitar que são narrados vários momentos em que a personagem explicava a Bíblia ou a tinha entre as mãos, como se verifica nos exemplos: “viram surgir Frau Maurer (Jacobina) com a Bíblia entre as mãos” (ASSIS BRASIL, 1994, p.82) e “cantavam e rezavam e Jacobina explicava a Bíblia” (ASSIS BRASIL, 1994, p.102). Nota-se uma inspiração bíblica na própria postura de Jacobina em relação a estar sempre com a Bíblia em punho. Isso lembra uma passagem do apóstolo Paulo, em sua carta aos Efésios:

Portanto, tomai toda a armadura de Deus, para que possais resistir no dia mau e, havendo feito tudo, ficar firmes. Estai, pois, firmes, tendo cingidos os vossos lombos com a verdade, e vestida a couraça da justiça; E calçados os pés na preparação do evangelho da paz; Tomando sobretudo o escudo da fé, com o qual podereis apagar todos os dardos inflamados do maligno. Tomai também o capacete da salvação, e a espada do Espírito, que é a palavra de Deus; (Ef 6, 13-17).

Essa referência é de ordem intertextual diferente da anterior, pois acontece de forma bastante sutil, sendo necessário um conhecimento bíblico mais profundo para que relações possam ser estabelecidas. Esse tipo de intertextualidade, na classificação de Genette (2006) é o terceiro tipo, ou seja, o tipo de relação estabelecida depende muito mais da história de leitura do leitor do que do procedimento intertextual propriamente dito. Tal relação só se efetivará se o leitor conhecer o texto anterior e ainda se tal texto, por algum dispositivo, for trazido à memória no ato da leitura.

No caso específico é a expressão “viram surgir Frau Maurer (Jacobina) com a Bíblia entre as mãos”, bem como o fato de toda a argumentação de Jacobina estar calcada no conteúdo bíblico - muitas vezes deturpado - que faz o leitor pensar na *Bíblia* como uma arma. O dispositivo aí acionado no ato da leitura é a postura de

Jacobina em relação ao texto bíblico, seja física ou intelectual. Física pelo hábito de estar com a bíblia nas mãos e intelectual pelo fato do conteúdo bíblico estar sempre no seu pensamento. Isto é, Jacobina usa trechos do texto bíblico em todas as situações, seja para explicar, argumentar ou manipular o grupo e ainda para incitar ao confronto com os contrários a ela e à seita. Infere-se, assim, pela deturpação que Jacobina opera no texto bíblico, que esse livro torna-se uma arma extremamente perigosa e nociva em suas mãos.

Na mesma linha, é perceptível uma inversão interessante da conduta habitual em relação à Bíblia, pois a *armadura de Deus* representa a *palavra de Deus*, ou seja, a *Bíblia*. Já que, como já foi abordado, a *Bíblia* é considerada e conhecida pelos cristãos como a *palavra de Deus*, à medida que eles creem que esta foi inspirada por Deus. Estudos e interpretações bíblicos indicam que a *armadura* é uma simbologia para os modos de usar a Bíblia nos “dias maus”, pois as palavras verdade, justiça, evangelho, fé, salvação, espírito e, sobretudo, paz, associadas a *Deus* remetem a definições bíblicas sobre conceitos intrínsecos à fé cristã. Destaque-se que a paz é um conceito bíblico fundamental e, no romance, a *Bíblia* e a fé não são utilizadas por Jacobina para promover a paz, mas para a desordem que, por sua vez, gerou a guerra. Isso, por si só, é uma grande inversão do que é defendido no fragmento supracitado da Carta do apóstolo Paulo aos Efésios.

As inversões se intensificam na última passagem do romance em que há referência direta à *Bíblia*. Nessa passagem, Pastor Klein, mesmo que um dia tenha se colocado completamente ao lado de Jacobina e até submisso a ela, demonstra sua contrariedade em relação ao rumo que as coisas tomavam:

Klein foi mais veemente do que desejava.

– A questão é que chegamos a um ponto muito extremado. Qualquer ato mais forte pode despertar toda a raiva da colônia.

Jacobina tomou a Bíblia, abriu-a num lugar marcado:

- Quando ouvires falar de guerras e subversões, não vos atemorizeis, pois é preciso que primeiro aconteça isto (ASSIS BRASIL, 1994, p. 257).

Vale observar que a passagem destacada por Jacobina nesse episódio pode ser encontrada no Evangelho segundo S. Lucas, de forma idêntica, mas em um contexto completamente estranho ao usado pela personagem. No texto bíblico, o fragmento faz parte de um sermão de Jesus, em que ele explica a *Grande Tribulação* (evento que para os cristãos identificaria a volta de Jesus para resgatar a

igreja). Em *Videiras de Cristal*, em contrapartida, assume uma conotação de estímulo ao conflito engendrado. Essa descontextualização de um versículo é corrente no discurso da personagem Jacobina, que, por meio dessa prática, subverte o sentido da maioria dos fragmentos textuais bíblicos por ela utilizados. Isso possibilita interpretações equivocadas, já que, como outros textos, o sentido de um fragmento depende, no mínimo, do seu contexto verbal para que se possa atribuir-lhe sentidos. Isto é, faz-se necessário tomar um texto em sua totalidade para que a atribuição de seu sentido seja adequada.

Outrossim, a passagem utilizada constitui-se em um divisor de águas no *Conflito dos Muckers*, porque se até então as soluções para as lutas eram encontradas tão-somente na leitura interpretativa do texto bíblico, a partir desse momento, em que o confronto se intensifica, essa *arma* é substituída por outras. O conflito transcende o discurso de Jacobina, levando o seu grupo à ação. A partir desse momento a luta ultrapassa as ideias e transforma-se em uma sangrenta batalha. É curioso que depois desse episódio, a palavra *Bíblia* cessa de aparecer no romance, ainda assim, outros fragmentos e palavras próprias do texto bíblico continuam a ser apropriadas pelas personagens da obra de Assis Brasil, mesmo que desse momento em diante estejam incorporadas aos discursos das personagens de forma mais velada, sem referências diretas e óbvias como ocorriam até a primeira metade da obra.

Sobre a derivação formal, utilizada por Genette (2006), é importante destacar que a intertextualidade é uma característica da própria estruturação e/ou composição da *Bíblia*. Percebem-se diálogos entre textos especialmente entre os quatro Evangelhos, tanto que são denominados sinópticos. O vocábulo sinóptico é oriundo do grego συν, "syn" (junto) e οψις, "opsis". Textos considerados sinóticos são, portanto, textos aconselháveis de serem vistos juntos, em comparação. Os evangelhos sinópticos são assim denominados pela teologia por conterem uma grande quantidade de textos similares ou até mesmo idênticos. Há um grau elevado de paralelismo no que concerne ao conteúdo, à linguagem e à estrutura das frases, bem como manifestam o mesmo ponto de vista em relação às histórias narradas "Essas semelhanças, que envolvem estrutura, conteúdo e enfoque, são visíveis mesmo ao leitor desatento" (TEOLOGIA DO, 2004, p. 24).

Além dos sinóticos bíblicos, ocorre intertextualidade entre os dois testamentos, o *Antigo* e o *Novo*, em que inúmeras questões e narrativas são

retomadas em entrecruzamento e complementariedade. Um exemplo ilustrativo desse processo pode ser encontrado no “Livro de Isaías” (AT) e de “Atos dos Apóstolos” (NT). No “Livro de Isaías” lê-se: “Assim diz o Senhor: O céu é o meu trono, e a terra o estrado dos meus pés. Que casa me edificareis vós? e qual é o lugar do meu repouso?” (Is. 66, 1). No livro de “Atos” está escrito:

Entretanto não habita o Altíssimo em casas feitas por mãos humanas; como diz o profeta: O Céu é o meu trono, e a terra, o estrado dos meus pés. Que casa me edificareis, diz o Senhor, ou qual o lugar do meu repouso? (At. 7, 48-49).

Destaque-se que o profeta Isaías escreveu nos anos 700 a.C, enquanto o livro de “Atos dos Apóstolos” foi escrito após a morte de Jesus Cristo, em meados do século I d.C. Assim sendo, é perfeitamente visível e óbvio que o texto em “Atos dos Apóstolos”, no *Novo Testamento* atualizou o texto de Isaías. Inclusive o segundo texto faz referência a um profeta, provavelmente o próprio Isaías, possível autor do texto matriz.

A título de curiosidade, outro exemplo de intertextualidade entre o *Novo* e o *Antigo Testamento* bíblicos se dá no relato entre as personagens bíblicas Abraão e Melquisedeque, que ocorre no Livro de “Gênesis” e é retomada na “Carta aos Hebreus”, no *Novo Testamento*. Em tom narrativo-descritivo, lê-se:

E Melquisedeque, rei de Salém, trouxe pão e vinho; e este era sacerdote do Deus Altíssimo. E abençoou e disse: Bendito seja Abrão do Deus Altíssimo, o possuidor dos céus e da terra; e bendito seja o Deus altíssimo, que entregou os teus inimigos nas tuas mãos. E deu-lhe o dízimo de tudo. (Gn. 14, 18-20)

Porque este Melquisedeque, que era rei de Salém e sacerdote do Deus Altíssimo, e que saiu ao encontro de Abraão quando ele regressava da matança dos reis e o abençoou; a quem também Abraão deu o dízimo de tudo, e primeiramente é, por interpretação, rei de justiça e depois rei de paz; sem pai, sem mãe, sem genealogia, não tendo princípio de dias e fim de vida, mas sendo feito semelhante ao Filho de Deus, permanece sacerdote para sempre. (Hb. 7, 1-3)

No cotejo entre esses dois fragmentos, fica claro o aproveitamento praticamente integral do texto matriz (*Livro de Gênesis*) pelo texto imitador (*Carta aos Hebreus*), que oferece uma explicação sobressalente sobre a possível origem da personagem Melquisedeque. São usadas expressões perfeitamente idênticas como *sacerdote do Deus Altíssimo* e *Rei de Salém* (fazendo referência a

Melquisedeque), bem como é citado um *Abraão abençoado*, além de mencionar *um dízimo que foi dado de tudo*. Todas essas expressões paralelas e até mesmo iguais atestam a intertextualidade entre os dois testamentos bíblicos.

Assim, pelo conteúdo que atualiza e as demais influências que o texto bíblico exerce na obra, infere-se que a opção intertextual de Assis Brasil em *Videiras de Cristal*, é imitativa ao modelo intertextual oferecido pelo próprio texto bíblico. Tal influência é reiterada pelo próprio Assis Brasil que assinala a alteração que estilos literários bíblicos proporcionaram em seu próprio estilo, na entrevista que segue:

Eu comecei a escrever *O Pintor de Retratos* no meu estilo de sempre e fiquei muito insatisfeito, achei que estava me repetindo. Até que um dia, pegando a *Canção de Rolando*, me dei conta de como era possível um autor da Idade Média, no primeiro capítulo, dar um panorama em 15 linhas de toda a situação que ele vai tratar na canção. Acho que esse livro foi fundamental para a minha mudança estilística. E depois outros, como a Bíblia. Foi uma mudança muito radical.³

Sabe-se que a aproximação do estilo bíblico em Assis Brasil é intencional à medida que o próprio autor em entrevista verbaliza a sua simpatia e sua inspiração por estilos literários utilizados na narrativa bíblica, o que é reiterado em outra entrevista do mesmo período:

Porque no texto medieval é aquela essencialidade: “Saiu a tantas horas. Encontrou tal grupo. Fez tal coisa”. Quase todos de sentença de natureza gramatical declarativa. “Claro!” E fui olhar a Bíblia. A Bíblia é toda assim, ela é toda essencial. Os textos dos Evangelhos são absolutamente essenciais, não dizem uma palavra a mais do que deve dizer. E esses livros transformam o mundo. O Corão também é absolutamente essencial. E transforma o mundo. Ainda era máquina escrever, peguei de novo o texto e comecei a reescrever: “Disso eu to gostando!”⁴

Ainda ao que tange à intertextualidade formal ou estrutural, merece destaque a ocorrência através das ações de uma personagem em especial: Dr. Fischer. Isso porque a forma narrativa de grande parte das intervenções dessa personagem assume o gênero epistolar. Similarmente, há vários livros bíblicos, em especial no *Novo Testamento*, que se utilizam desse gênero para veicular informações, conselhos e até prestação de contas. Dentre eles estão as cartas do apóstolo Paulo

³ <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2013/04>. Acesso em 16.01.2014.

⁴ <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10477>. Acesso em 13.01.2014.

aos “Romanos”, “Coríntios”, “Gálatas”, “Colossenses”, “Efésios”, “Tito”, “Filipenses”, “Timóteo” e “Tessalonicenses”. Além das cartas pessoais do mesmo apóstolo a “Timóteo”, “Tito” e “Filemom”, da “Carta aos Hebreus” (da qual não se tem convicção da autoria) e as cartas universais de “Tiago”, “Pedro” e “João”, todos esses livros compõem o cânone do *Novo Testamento* bíblico.

Isto é, da mesma forma que o personagem bíblico Paulo escreveu missivas às congregações que dão nome às epístolas e outros escreveram cartas pessoais e universais, Dr. Fisher escreve cartas ao seu tio na Alemanha para lhe contar sobre o que presencia no Brasil, em especial numa localidade do Rio Grande do Sul onde se instalou. Ao imitar um dos gêneros mais utilizados na *Bíblia* a personagem acaba por transmitir os episódios sob a sua ótica. Essa troca de cartas acaba por configurar-se em uma importante voz na narrativa de Assis Brasil a partir da utilização da consciência de duas de suas personagens, Dr. Fischer e seu tio, Hans Willibald.

Um fragmento de carta de Dr. Fisher ao seu tio merece ser retomado por perceber-se nele a preocupação do escritor em apresentar a realidade enfrentada pela população de uma cidade que, visivelmente, se divide em duas classes sociais.:

E assim a colônia apresenta duas faces: de um lado a face boa, isto é, a dos imigrantes que, aqui chegados há quase cinquenta anos, adquiriram fortuna vieram morar em São Leopoldo. Desfrutam de algumas vantagens do mundo civilizado [...] Os alemães constituem, portanto, uma ilha industrial e agrícola no meio desse cenário. E como o dinheiro não pode estar em duas mãos ao mesmo tempo, fica de preferência nas mãos dos que já o têm. Revela-se assim a outra face da colônia: a má, constituída por toda essa gente que se espalha nas duas margens do rio dos Sinos e forma pequenos núcleos de vida apagada: falam apenas alemão, vivem em seus pequenos lotes de terra e tudo o que ganham não conseguem juntar porque estão sempre em débito com o comerciante, esse deus protetor e terrível. (ASSIS BRASIL, 1994, p. 46).

Vê-se que está implícito nas palavras da personagem Fischer um caráter sociológico, um ponto de vista reflexivo sobre a situação vivida pelo povo, com ênfase nas causas e nos efeitos do quadro social apresentado. Em vista disso, esse fragmento possui um tom impessoal, descritivo, embora possam ser notadas as opiniões da personagem, seus conceitos e preconceitos em relação a cada “face” apresentada. Esse padrão se repete até a metade do romance, à medida que o conflito fica mais acirrado, as cartas vão assumindo um tom mais passional. No início da narrativa, as missivas eram bem delimitadas, separadas da narrativa,

depois elas podem ser identificadas somente por linhas pontilhadas, até que finalmente se fundem na narrativa. Acredita-se que um estudo exclusivo sobre o papel e a fusão das cartas de Fischer na narrativa do romance seria bastante frutífero, mas essa abordagem não é o foco principal dessa pesquisa.

Voltando ao cotejo entre as cartas de Fischer e as cartas bíblicas, ressalta-se que, na *Bíblia*, na carta do apóstolo Paulo aos Romanos, por exemplo, nota-se a estrutura explicativa e descritiva de forma similar à utilizada no romance. Embora o autor da “Carta aos Romanos” trate de questões espirituais e não sociais, ele também apresenta duas faces, duas classes de pessoas. Pode-se ler nessa epístola a seguinte explicação:

Porque os que são segundo a carne inclinam-se para as coisas da carne; mas os que são segundo o Espírito para as coisas do Espírito. Porque a inclinação da carne é morte; mas a inclinação do Espírito é vida e paz. Porquanto a inclinação da carne é inimizade contra Deus, pois não é sujeita à lei de Deus, nem em verdade, o pode ser. Portanto, os que estão na carne não podem agradar a Deus (Rm 8, 5-8).

No fragmento acima, observa-se uma semelhança na estrutura textual de comparação, em que são caracterizadas duas classes de seres humanos, uma considerada boa e outra considerada má. Enquanto o romance aborda essas duas categorias em nível social, a caracterização apresentada pelo autor bíblico revela um cunho moral na sua descrição. Ainda assim, verifica-se a mesma intenção distintiva entre uma e outra faceta, vista no fragmento citado. Nas cartas de Dr. Fischer ao seu tio há também, além do perceptível teor sociológico, uma caracterização de outras personagens. Um exemplo claro está no fragmento que segue:

O correspondente local de *A Reforma* é um certo advogado de nome Epifânio Orlando de Paula Fogaça (os nomes são enormes – deve ser a influência da selva tropical) e que se tornou meu amigo. O homem é redondo *como* biscoito, calvo *como* um joelho e demagogo *como* Danton. [...] Ele me enumera os grandes males que afligem o Brasil: a nefasta influência da igreja católica, a má distribuição das fortunas, e principalmente, os conservadores. Pretende uma sociedade igualitária e justa, onde eles serão banidos (ASSIS BRASIL, 1994, p. 52).

É observável nesse fragmento o procedimento comparativo através da conjunção *como*. Na “Carta aos Hebreus” (em trecho já citado), de igual modo,

observa-se a caracterização de uma personagem e seu comparativo com outras. Isto é, o autor dessa missiva propõe-se a explicar ao seu leitor quem é Melquisedeque, bem como estabelece a comparação deste com outras personagens bíblicas, tais como Abraão e Jesus Cristo.

Além dessa aproximação ao estilo literário adotado por ambos os textos, em que há ênfase à caracterização de personagens através da sua comparação com outras, outro aspecto chama a atenção em relação ao estilo narrativo. Em *Videiras de Cristal*, quando a personagem João Jorge, marido de Jacobina, é introduzida na narrativa lê-se: “No princípio era apenas o Doutor Maravilhoso. - Der Wunderdoktor!” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 18). A expressão *no princípio* remete ao Evangelho segundo João, onde está escrito: “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (Jo 1,1). Assim, o modelo estrutural bíblico imitado no romance não se limita às cartas, mas se estende a outros livros, principalmente aos evangelhos.

Após as questões apresentadas, de cunho mais geral, esse estudo se foca nas personagens, fenômenos e episódios narrados na *Bíblia* que são revisitados em *Videiras de Cristal*. Dentre eles estão o *Juízo Final*, o *Pentecostes*, bem como as ações e características de Jesus Cristo; os quais serão vistos com mais cuidado a partir de agora.

4.2.2.1 A Paródia do *Juízo Final*

Em relação ao *Juízo Final* vale destacar um fragmento em que Jacobina fala com seus fiéis sobre essa questão. Jacobina profetiza que “os ímpios tramam, com toda sua malícia, com toda sua ferocidade. Mal sabem eles que logo se aproxima o Dia do Juízo, quando tremerão de pavor” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 311). O referido *Dia do Juízo* aparece na *Bíblia*, com mais ênfase no livro de *Apocalipse* (*Novo Testamento*), livro escrito pelo apóstolo S. João e que pode ser traduzido por “revelação”. Não obstante o “Livro de Isaías”, no *Antigo Testamento*, já faz alusão sobre quais pessoas “arderão no fogo do inferno” e quais contemplarão a face de Deus:

Quem dentre nós habitará com o fogo consumidor? Quem dentre nós habitará com as labaredas eternas? O que anda em justiça, e o que fala com retidão; o que rejeita o ganho da opressão, o que sacode das suas mãos todo o presente; o que tapa os seus ouvidos para não ouvir falar de derramamento de sangue e fecha os seus olhos para não ver o mal. Este habitará nas alturas; as fortalezas das rochas serão o seu alto refúgio, o seu pão lhe será dado, as suas águas serão certas. Os teus olhos verão o rei na sua formosura, e verão a terra que está longe. O teu coração considerará o assombro dizendo: Onde está o escrivão? Onde está o que pesou o tributo? Onde está o que conta as torres? Não verás mais aquele povo atrevido, povo de fala obscura, que não se pode compreender e de língua tão estranha que não se pode entender (Is. 33, 14-19).

Fica claro nesse fragmento qual é a seleção feita pela narrativa bíblica ao que tange à vida eterna, com Deus, bem como quem serão os excluídos, isto é, a quem será reservada uma eternidade de sofrimento. Há uma afirmação categórica sobre os que receberão a vida eterna: “O que anda em justiça, e o que fala com retidão; o que rejeita o ganho da opressão, [...] o que tapa os seus ouvidos para não ouvir falar de derramamento de sangue e fecha os seus olhos para não ver o mal” (Is. 33,15). Conforme a narrativa bíblica, são estes os que habitarão nas alturas. Em contrapartida, no capítulo seguinte do “Livro de Isaías”, é descrito como o Deus bíblico executará o juízo com os que não andaram conforme os preceitos apresentados e defendidos na *Bíblia*: “Porque a minha espada se embriagou nos céus; eis que sobre Edom descera, e sobre o povo do meu anátema para exercer juízo.” (Is. 34,5). A expressão-chave nesse versículo é *povo do meu anátema*. Entende-se por anátema, segundo os escritos do apóstolo Paulo em suas cartas aos “Romanos”, “Coríntios” e “Gálatas” (textos bíblicos), alguém amaldiçoado, separado de Jesus. Em dicionário bíblico encontra-se, para anátema, o sentido de adjetivação de “alguma coisa ou alguém dedicado à destruição e sob uma maldição divina” (Dicionário Bíblico WYCLIFFE, 2006, p. 100). São esses, conforme a narrativa bíblica encontrada em “Isaías”, que herdarão a separação eterna de Deus, ou seja, o inferno.

Estudos escatológicos (do fim dos tempos) encetados pela Teologia revelam que o juízo será geral, que os mortos ressuscitarão para então serem julgados de acordo com as ações que praticaram enquanto viviam no plano terrestre. Existe até uma doutrina sobre o *Juízo Final* e esta doutrina faz parte do conteúdo da *Bíblia Sagrada*: “Donde virá para julgar os vivos e os mortos” (Tm. 4,1). De acordo com Berkhof (2013)

Desde os mais primitivos tempos da era cristã, a doutrina de um juízo geral e final esteve ligada à da ressurreição dos mortos. De modo geral, os chamados pais primitivos da igreja não especulavam muito acerca da natureza do juízo final, embora Tertuliano constitua uma exceção. Agostinho procurou interpretar algumas das declarações figuradas da Escritura a respeito do juízo. Na Idade Média, os escolásticos discutiram o assunto com maiores minúcias. Eles também acreditavam que a ressurreição dos mortos seria seguida imediatamente pelo juízo geral, e que este marcaria o fim dos tempos para o homem. O juízo será geral no sentido de que todas as criaturas racionais comparecerão nele, e de que trará uma revelação geral dos feitos de cada um, tanto dos bons como dos maus. Cristo será o Juiz, embora outros estejam associados a Ele no julgamento. (BERKHOF, 2007, p. 734)

Jacobina também faz previsões proféticas em relação ao Céu e aos que serão salvos. Na sua concepção, o lugar sagrado é o próprio morro do Ferrabrás e serão salvos ela juntamente os seus seguidores. Na seleção dos “seus eleitos”, ela afirma, contundentemente, que

só nós brilharemos e cantaremos hinos de louvor ao Altíssimo, aqui ao pé do nosso Morro Sagrado, onde os pássaros entoarão conosco a vinda de um novo tempo, sem miséria, sem ódios, sem guerras. Será um tempo em que os rios se transformarão em torrentes de leite e das árvores nascerá o pão para nosso sustento (ASSIS BRASIL, 1994, p. 311).

Sobre essa afirmação, chama atenção a pretensa exclusividade de salvação defendida por Jacobina, uma vez que ela diz que “só nós brilharemos e cantaremos hinos de louvor ao Altíssimo, aqui ao pé do nosso Morro Sagrado”. Tal declaração mostra que ela crê que somente ela e seus adeptos conhecerão o *Reino dos Céus*. Essa exclusividade de salvação é um ponto a ser considerado em relação à seita de Jacobina, pois, um dos pontos que asseguram a caracterização de uma seita, teologicamente falando, é justamente essa visão exclusivista da salvação. Cabral (2000) aponta que uma das particularidades das seitas religiosas é o exclusivismo e que os adeptos de uma seita vislumbram na figura de

seu fundador um tipo de pessoa carismática que recebeu uma revelação especial de Deus e assim tornou-se o porta-voz exclusivo dessa vontade divina para os homens. Nenhuma pessoa, até a chegada desse líder, conseguiu interpretar a Bíblia de modo correto. É uma visão nova desconhecida de todos e recebida diretamente de Deus (J.CABRAL, 2000 p. 18).

Jacobina enquadra-se nos adjetivos carismática e exclusivista, o que reitera a caracterização de seita ao grupo. Além disso, o conceito de seita está intimamente ligado ao de heresia, visto que, segundo dicionários e enciclopédias,

heresia deriva da palavra grega háiresis e significa: escolha, seleção, preferência. Daí surgiu a palavra seita (latim secta, doutrina ou sistema que diverge da opinião geral e é seguido por muitos), por efeito de semântica. Do ponto de vista Cristão, heresia é um ato de um indivíduo ou de um grupo afastar-se do ensino da palavra de Deus e adotar e divulgar suas próprias ideias, ou as ideias de outrem, em matéria de religião (BARSA INTERNACIONAL, 2005).

Levando-se em conta os conceitos de seita e heresia expostos acima, a seita de Jacobina pode ser entendida sobre esse viés, já que se afasta do cristianismo original, criando os seus próprios conceitos e rede de crenças. Julga-se que esse aspecto herético da seita favoreceu a criação da paródia bíblica de Assis Brasil, já que o movimento paródico vem ao encontro dessa concepção inovadora e inversa do texto matriz. Vale destacar que de acordo com a Enciclopédia Barsa Internacional (2005) a heresia ocorre quando há um afastamento do ensino dos preceitos bíblicos, além da adoção e divulgação de ideias próprias, ou as ideias de outrem, em matéria de religião, ou seja, a propagação de um ideário diferente do veiculado pela *Bíblia*. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma aproximação entre as intencionalidades da heresia e da paródia, uma vez que ambas se dedicam a modificar e até mesmo inverter conceitos e ideias aceitas pelo senso comum e muitas vezes tidas como inquestionáveis.

Ainda no que tange ao *Juízo final* e o prêmio aos salvos, ou seja, a *eternidade com Deus*, a obra literária fala de um novo tempo, “a vinda de um novo tempo, sem miséria, sem ódios, sem guerras.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 311). Essa alusão feita a um novo tempo após o Juízo Final é contemplada na Bíblia, onde há a descrição da nova terra e do novo céu, o pode ser conferido no livro de *Apocalipse*. Assim, identifica-se a matriz da descrição feita em *Videiras de Cristal*, pois no livro bíblico intitulado *Apocalipse* lê-se que “Deus limpará de seus olhos toda a lágrima; e não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor; porque já as primeiras coisas são passadas. E o que estava assentado sobre o trono disse: Eis que faço novas todas as coisas.” (Ap. 21, 4-5).”, o que é imitado em *Videiras de Cristal* no enunciado “a vinda de um novo tempo, sem miséria, sem ódios, sem guerras.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 311). Nota-se portanto nessa imitação a manutenção do sentido do texto-

matriz. Não ocorre distanciamento ou inversão do texto original, constituindo-se em uma paráfrase.

A paródia se dá em relação aos que entrarão no Reino dos Céus, pois na *Bíblia* está escrito “quanto aos tímidos, e aos incrédulos, e aos abomináveis, e aos homicidas, e aos que se prostituem, e aos feiticeiros, e aos idólatras e a todos os mentirosos, a sua parte será no lago que arde com fogo e enxofre; o que é a segunda morte.” (Ap 21,8). E, como já foi visto, em *Videiras de Cristal* Jacobina defende que “só nós brilharemos e cantaremos hinos de louvor ao Altíssimo, aqui ao pé do nosso Morro Sagrado”. Isto é, na visão dessa personagem somente aos adeptos da sua seita seria concedida a vida eterna. Entretanto, isso não coaduna com a carta do apóstolo Paulo aos Romanos, na *Bíblia Sagrada*, onde se lê:

Mas a justiça que é pela fé diz assim: Não digas em teu coração: Quem subirá ao céu? (isto é, a trazer do alto a Cristo.) Ou: Quem descerá ao abismo? (isto é, a tornar a trazer dentre os mortos a Cristo.) Mas que diz? A palavra está junto de ti, na tua boca e no teu coração; esta é a palavra da fé, que pregamos, A saber: Se com a tua boca confessares ao Senhor Jesus, e em teu coração creres que Deus o ressuscitou dentre os mortos, serás salvo. Visto que com o coração se crê para a justiça, e com a boca se faz confissão para a salvação” (Rm 10, 6-10).

Em vista disso, nesse aspecto *Videiras de Cristal* também se difere da narrativa bíblica, visto que estas afirmam que os que morrerão, serão os tímidos, incrédulos, abomináveis, homicidas, prostitutos, feiticeiros, mentirosos e idólatras. Isso leva a inferir, conforme a *Bíblia*, que todos os outros herdarão o *Reino dos Céus*, basta que se arrependam e aceitem Jesus como o seu Senhor e Salvador. Na verdade, conclui-se que a personagem Jacobina e o apóstolo Paulo fazem uma seleção diferente de quem entrará no céu, levantando critérios um pouco distintos sobre o que é necessário ou não para sentar-se ao lado de Deus.

Isso ocorre porque os interesses de um e outro diferem. Enquanto o apóstolo intenciona alcançar a todos, a quem ele chama “gentios”, sem distinção, em uma postura inclusiva, Jacobina tem uma postura inversa de exclusividade e exclusão. A personagem Jacobina produz esse argumento em um esforço de convencimento e manipulação, para valorizar a seita e até forçar à comunidade a aceitar e a participar dela.

Ainda sobre o caráter paródico do romance nota-se a inversão de um elemento central na Igreja de Cristo, em especial para as igrejas evangélicas mais

recentes (também conhecidas por pentecostais): a figura do Espírito Santo. Essas igrejas são conhecidas por pentecostais porque enfatizam a ação do Espírito Santo, colocando essa figura no mesmo patamar de Jesus e Deus-pai, completando assim a trindade divina. Segundo a *Bíblia Sagrada*, foi justamente por ocasião do Pentecostes que Deus enviou o Espírito Santo, também intitulado o Consolador. O título de Consolador atribuído ao Espírito Santo pode ser verificado no Evangelho segundo João: “E eu rogarei ao Pai, e ele vos dará outro Consolador, para que fique convosco para sempre, o Espírito da verdade, que o mundo não pode receber, porque não o vê, nem o conhece” (Jo. 14,16-17) e ainda “mas aquele Consolador, o Espírito Santo, que o Pai enviará em meu nome, vos ensinará todas as coisas e vos fará lembrar de tudo quanto vos tenho dito” (Jo 14, 26). Na obra em análise, observam-se muitas referências a figura do *Espírito Santo* bíblico, todavia completamente recriado, até mesmo em relação à expressão *espírito santo* e esse é o ponto seguinte a ser discorrido.

4.2.2.2 A paródia do Pentecostes e do Espírito Santo

Jacobina, em suas previsões apocalípticas, recomenda aos fiéis que esperem pelo *Pentecostes*. Em *Videiras de Cristal*, a comemoração de *Pentecostes* acontece sem a presença de Jacobina que se encontra em Porto Alegre, sendo interrogada e submetida à avaliação médica. A obra relata esse episódio nos seguintes termos:

Enquanto cantavam e oravam durante a reunião em comemoração a Pentecostes, é Jacó-Mula que percebe bem no meio da sala, quase ao teto, uma esfera de intensa luz vermelha, que pouco iniciou a girar, aumentando a velocidade a cada instante, avermelhando mais, começando a soltar faíscas iguais a estrelas cadentes. [...] Como obedecendo a uma determinação superior, vieram uma a uma descer com suavidade sobre as cabeças de todos os que estavam ali, coroando-os de um brilho pleno de maravilhas... não estavam sós, era Jacobina quem mandava aquelas línguas de fogo... (ASSIS BRASIL, 1994, p.231, 232).

Em contrapartida, o texto-matriz encontrado no livro bíblico de “Atos dos Apóstolos”, relata o dia de Pentecostes, da seguinte forma:

Cumprindo-se o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar, e de repente veio do céu um som, como de um vento veemente e impetuoso, e encheu toda a casa em que estavam assentados. E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, as quais pousaram sobre cada um deles. E todos foram cheios do Espírito Santo, e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito lhes concedia que falassem (At. 2, 1-4).

Como pode ser observado no fragmento acima, na *Bíblia* está escrito: "ao cumprir-se o dia de Pentecostes...". O nome "Pentecoste" (derivado da palavra grega "cinquenta") era dado a uma festa religiosa do *Antigo Testamento*. A festa era assim denominada por ser realizada 50 dias após a Páscoa (conforme Lv. 23, 15-21). *Pentecoste* é considerada também a evidência da glorificação de Cristo, pois a descida do *Espírito* é tida pelos cristãos como o sinal da chegada de Cristo ao céu. Conforme a *Bíblia*, no dia de *Pentecoste*, o *Espírito Santo* veio habitar na Igreja, a fim de administrar, dali, os assuntos de Cristo.

Eis aí outro caso de paródia, pois no texto matriz, a *Bíblia*, a manifestação do *Espírito Santo* no dia de *Pentecostes* é descrito como algo repentino, ruidoso e vigoroso, visto que uma das expressões utilizadas é "como um vento veemente e impetuoso". Não obstante, na narrativa de Assis Brasil, relata-se uma reedição do dia de Pentecostes, pois, conforme fragmento da obra, estão comemorando essa data. Todavia a manifestação em tal comemoração é bastante diversa da exposta em "Atos dos Apóstolos", já que são inseridos elementos novos tais como a esfera vermelha e a comparação com estrelas cadentes. Além disso, a origem do fenômeno também sofre alteração, pois o texto original afirma que a manifestação é oriunda do céu e que os presentes foram cheios do *Espírito Santo*. Por outro lado, em *Videiras de Cristal*, a autoria do fenômeno é dada à Jacobina (era Jacobina quem mandava aquelas línguas de fogo) e a designação *Espírito Santo* é simplesmente abolida no romance, sendo substituída pela expressão *Espírito Natural*, todavia com atributos muito semelhantes e por vezes idênticos aos do *Espírito Santo* bíblico.

Nesse sentido, o romance declara que Jacobina era revestida pelo *Espírito Natural*, numa nítida inversão ao paradigma bíblico, já que o *Espírito Natural* é considerado pela *Bíblia* justamente o oposto ao *Santo*. Há várias passagens que ilustram esse diálogo entre os textos. A primeira a ser cotejada está no evangelho de João, em que Jesus diz aos seus discípulos: "O Espírito da verdade, ele vos guiará a toda a verdade; porque não falará por si mesmo, mas dirá tudo o que tiver ouvido e

vos anunciará as coisas que hão de vir” (Jo 16, 13). No romance, por sua vez, uma personagem relata: “Eu próprio estive lá e o Espírito Natural que falou pela boca da Jacobina Maurer me indicou uma receita muito boa para o reumatismo” (ASSIS BRASIL, 1994, p.116).

É importante explicitar que o Espírito da verdade, no texto bíblico, diz respeito ao *Espírito Santo*. Assim, o romance parodia o versículo do Evangelho de João à medida que é o Espírito Natural que fala pela boca de Jacobina. A própria personagem declara isso, ao dizer ao seu marido que “o Espírito Natural pode te orientar. Ele fala pela minha boca” (ASSIS BRASIL, 1994, p.55). A associação implícita ao *Espírito Santo* mostra o tipo de lógica argumentativa utilizada por tal personagem, pois se o *Espírito Santo* é a voz da verdade que não fala por si, mas como porta-voz de uma entidade superior, a versão do romance, Espírito Natural, cunhada pela própria personagem Jacobina, é possuidora as mesmas propriedades. Jacobina transforma-se a partir disso no “legítimo” porta-voz divino, todavia com uma característica essencialmente humana, natural do homem, o que se intensifica quando a personagem anuncia o fim dos tempos, profecia também sustentada pelo poder do Espírito Natural pelo qual esta se considera revestida.

Em *Videiras de Cristal*, é narrada uma experiência praticamente sobrenatural da personagem que presenciou tal fenômeno, Jacó-Mula.

Com um arrepio, Jacó-Mula *percebeu* que a mulher não pousava mais no piso, alçava-se num movimento suave e contínuo em direção ao teto estranhamente aberto, revelando o céu naquele final de tarde onde as nuvens douradas davam lugar a grandes claros de azul. E ela sorria, desejosa de abandonar este mundo pecador e perverso. Os braços estiraram se em todo o comprimento e o corpo alongava-se como uma seta apontando para o alto. Entre as nuvens então soou a voz grave e antiga do Senhor, vinda desde a eternidade das eras: ESTA É MINHA FILHA MUITO AMADA NELA EU PUS TODA MINHA BENEVOLÊNCIA (ASSIS BRASIL, 1994, p. 157).

Considerando as substituições dos fonemas, “o” por “a” em “filha amada”, do bíblico “filho amado” e “e” por “a” em “nele/nela”, no fragmento selecionado, vê-se uma reutilização de versículos bíblicos que se referem ao batismo de Cristo. Isto é, nota-se que no romance o locutor é, supostamente, Deus referindo-se à Jacobina. Na *Bíblia*, mais precisamente nos Evangelhos, trata-se da voz de Deus falando de Jesus Cristo. A intertextualidade ocorre, portanto, na apresentação “esta é minha filha amada”, e esta expressão utilizada no texto bíblico para referir-se a Jesus.

Nesse sentido, no Evangelho de Marcos, pode-se acompanhar o relato do Batismo de Jesus Cristo:

E aconteceu naqueles dias que veio Jesus de Nazaré da Galiléia, e foi batizado por João no Jordão. E logo, quando saía da água, viu os céus se abrirem, e o Espírito, qual pomba, a descer sobre ele; e ouviu-se dos céus esta voz: Tu és meu Filho amado; em ti me comprazo (Mc. 1, 9-11).

Similarmente, no Evangelho segundo Lucas, lê-se que:

Quando todo o povo fora batizado, tendo sido Jesus também batizado, e estando ele a orar, o céu se abriu; e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como uma pomba; e ouviu-se do céu esta voz: Tu és o meu Filho amado; em ti me comprazo. Ora, Jesus, ao começar o seu ministério, tinha cerca de trinta anos; sendo (como se cuidava) filho de José, filho de Eli (Lc. 3, 21-23).

O recebimento do Espírito Natural por Jacobina é similar ao recebimento do Espírito Santo por Cristo na oportunidade em que foi batizado por João Batista. É preciso salientar que para os cristãos o momento em que João Batista batiza Jesus corresponde ao momento em que o *Espírito Santo* é definitivamente recebido pelo filho de Deus, por isso a possibilidade de atuar no mundo com autoridade de filho de Deus, o que possivelmente possui como base o Evangelho segundo Lucas, no qual é afirmado que é esse o momento em que se inaugura o seu *ministério*. Entre os cristãos, o natural se contrapõe ao espiritual, a natureza humana pecadora está de um lado e a santidade espiritual, fornecida por Deus, do outro. Isso ratifica a paródia das proposições bíblicas no romance, pois com já foi mencionado, as características do divino são atribuídas ao natural. Nesse procedimento há uma nítida inversão, crucial, pois altera completamente o sentido dado no texto-base, a *Bíblia*.

Apesar de não ser necessariamente um argumento aceitável pela razão, aos olhos da população do Ferrabrás e arredores, é através do *Espírito Santo* que a personagem Jacobina age. Isto é, tanto a leitura e interpretação da Bíblia, quanto as revelações proféticas ou as curas a ela atribuídas, seriam possibilitadas pelo *Espírito Santo*, que lhe concederia sabedoria, discernimento e poder, o que já é veiculado pela *Bíblia*, portanto ocorre nesse ponto mais um diálogo com esta narrativa. Pode-se ler, por exemplo, em “Isaías”: “repousará sobre ele o Espírito do Senhor, o Espírito de sabedoria e de entendimento, o Espírito de conselho e de fortaleza, o Espírito de conhecimento e de temor a Deus” (Is. 11, 2). Esse trecho

bíblico refere-se à vinda do Messias, sobre o qual o *Espírito Santo* agiria, bem como guiaria as suas ações. Também é verificável no Evangelho de Lucas que Jesus sentenciou: “o Espírito do Senhor está sobre mim, pelo que me ungiu para evangelizar os pobres, enviou-me para proclamar libertação aos cativos e restauração da vista aos cegos, para pôr em liberdade os oprimidos” (Lc. 4, 18). São notáveis os mesmos atributos de Jesus Cristo expostos nesse evangelho na personagem Jacobina, uma vez que o narrador afirma, a partir do ponto de vista da própria Jacobina, que “o Senhor falava a Jacobina e Jacobina falava a Ele em perfeita conexão com Deus” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 98).

Esse ponto de vista é o da própria personagem, porque o narrador, nesse momento, está reproduzindo o discurso de Jacobina durante um sermão aos seus fiéis. O narrador, ou a própria personagem, chama a essa suposta relação de Jacobina com o Senhor de “uma comunhão perfeita entre o Espírito e a Carne, entre a Divindade e o Homem” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 98). Duas questões merecem destaque nesse fragmento. A primeira diz respeito à presença das vozes e pontos de vista das personagens na obra, de forma relativamente democrática, demonstrando o seu caráter polifônico, levando-se aqui em conta as teses bakhtinianas, lembradas do decorrer desse estudo. Em segundo lugar, não menos relevante, verifica-se aí um desvio do texto matriz, já que na *Bíblia* há alusões sobre a morte da carne e prevalência do Espírito e não a convivência destes.

Um exemplo sobre como a *Bíblia* trata do antagonismo conhecido no cristianismo como carne x Espírito está na “Epístola de Paulo aos Gálatas”, onde está escrito:

Porque a carne luta contra o Espírito, e o Espírito contra a carne; e estes se opõem um ao outro, para que não façais o que quereis. Mas, se sois guiados pelo Espírito, não estais debaixo da lei. Ora, as obras da carne são manifestas, as quais são: a prostituição, a impureza, a lascívia, a idolatria, a feitiçaria, as inimizades, as contendas, os ciúmes, as iras, as facções, as dissensões, os partidos, as invejas, as bebedices, as orgias, e coisas semelhantes a estas, contra as quais vos previno, como já antes vos preveni, que os que tais coisas praticam não herdarão o reino de Deus. Mas o fruto do Espírito é: o amor, o gozo, a paz, a longanimidade, a benignidade, a bondade, a fidelidade, a mansidão, o domínio próprio; contra estas coisas não há lei. E os que são de Cristo Jesus crucificaram a carne com as suas paixões e concupiscências (Gl 5, 17-24).

Existem outros textos bíblicos que abordam o mesmo tema, todavia a orientação bíblica mais completa sobre esse assunto está no excerto acima. Como

se pode notar, várias manifestações de Jacobina e seu grupo estariam reprovadas nesse texto bíblico, já que contradizem o texto original e a postura ética de Cristo diante das situações. Assim, mais uma vez, Jacobina de Assis Brasil configura-se em uma clara inversão do caráter de Cristo, apresentado na *Bíblia*.

4.2.2.3 Jacobina – Jesus revisitado

Jacobina é nitidamente uma personagem que se apropria do título de Cristo-mulher, mas também se percebe que não é a sexualidade que se inverte, mas há uma transformação das características, valores éticos e ensinamentos de Jesus. Esta se evidencia de forma marcante quando é narrada a primeira ameaça de conflito entre os *Muckers* e o restante da comunidade. Nesse contexto, Jacobina ressalta: “não temos nenhuma intenção de guerra, mas já passou o tempo em que sempre oferecíamos a outra face para que nos batessem.” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 152). Em contrapartida, no que concerne ao sentimento de vingança, no Evangelho segundo Mateus, Jesus Cristo aconselha: “Eu, porém, vos digo que não resistais ao homem mau; mas a qualquer que te bater na face direita, oferece-lhe também a outra” (Mt. 5, 39). Nesse exemplo há uma clara inversão dos valores pregados por Cristo, que era adverso a qualquer sentimento ou ação de vingança. Esse fragmento é um grande exemplo de imitação transformadora, conforme Genette (2006), já que modifica totalmente um dogma fundamental para os cristãos, o amor perdoador. Além disso, o amor perdoador pregado por Jesus Cristo, conforme os evangelhos, é ratificado na passagem: “Eu, porém, vos digo: amai o vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem” (Mt. 5,44). A paródia se intensifica à medida que é justamente essa manifestação de Jacobina “já passou o tempo em que sempre oferecíamos a outra face para que nos batessem”, que estimula um dos seus “fiéis” a afirmar “Jacobina, você é Jesus Cristo” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 152). Ou seja, um preceito que identifica o Jesus bíblico é invertido e essa inversão é exatamente a que garante o título de Jesus Cristo à Jacobina.

Especificamente sobre a titulação de Cristo à Jacobina, Barbosa (1984) oferece outra versão, relatando que isto teria ocorrido no *Pentecostes*, quando tiveram a impressão de que Jacobina fora abduzida e retornara, com vestes

brancas. João Jorge Klein “rompendo entre o grupo, adianta-se, e vai cair de joelhos diante da profetisa, e exclama: Sim, eu creio. Creio que tu és o Cristo. – Sim – responde Jacobina – é verdade. É como dizes, eu sou o Cristo.” (BARBOSA, 1984, p. 16). Pentecostes aparece no romance, envolto em uma perspectiva de mistério, até que as autoridades perguntam no inquérito, o que afinal aconteceria no Pentecostes. Ao inquirir o cunhado de Jacobina, o Chefe de Polícia

submetido a uma curiosidade irrefreável, perguntou: - E Pentecostes? O que vai acontecer no Pentecostes? Ao que o inquirido respondeu diante de uma plateia emudecida: Se dizem que vai acontecer alguma coisa, então é porque vai mesmo (ASSIS BRASIL, 1994, p. 198).

Antes disso, a Jacobina do romance já enfatizara que seus fiéis deviam aguardar o Pentecostes: “- Aguardem o Pentecostes – foram as últimas palavras que Jacó-Mula ouviu da boca da Mutter antes que ela submergisse no sono onde pertencia a Deus” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 190). A pergunta retorna e o mistério relativamente se dissipa quando o Chefe de Polícia interroga o marido de Jacobina: “A autoridade suspirou e indagou a Maurer se era verdade o que diziam a respeito do fim do mundo marcado para Pentecostes” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 19).

Ainda sobre as associações de Jacobina com Cristo, no Evangelho segundo Marcos, observa-se a transcrição de uma declaração de João Batista: “E pregava, dizendo: Após mim vem aquele que é mais poderoso do que eu, de quem não sou digno de, curvando-me, desatar as correias das sandálias.” (Mc. 1,7). É significativo notar-se que essa afirmação de João Batista sobre Jesus Cristo é de certa forma retomada por Jorge Maurer, marido de Jacobina, ao referir-se a ela: “Ela é que sabe tudo, ela cura depois da morte, ela é poderosa e superior a mim” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 176). Vale lembrar que no caso de Jorge e Jacobina ele também aparece primeiro, isto é, antes de Jacobina se intitular profeta quem tinha fama na região e era procurado pelos habitantes mais carentes da localidade era o *Wunderdokter*, ou seja, Maurer.

Outro exemplo de associação à figura de Cristo no romance se dá quando o Dr. Hildebrand pergunta à Jacobina se ela está se sentindo bem, pois o Chefe de polícia deseja interrogá-la. Desta vez a própria Jacobina estabelece a comparação através da conjunção “assim”. Note-se como Jacobina se expressa: “Jacobina ausentou o olhar. – Assim como Jesus Cristo debaixo da vergonha foi levado a um

estrangeiro para ser interrogado e não se opôs, assim também eu devo seguir o mesmo destino. Estou pronta” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 204).

Ilustra também a intertextualidade entre o romance e a *Bíblia* o momento em que Jacobina recolhe-se em um lugar para meditar que ela denomina “meu Horto das Oliveiras”, onde podiam encontrá-la “sentada numa pedra, os braços caídos sobre os joelhos” (ASSIS BRASIL, 1994, p. 153). O texto matriz pode ser conferido no Evangelho segundo Mateus, que relata Jesus no *Monte das Oliveiras*, lugar para onde se retirava para ter um encontro mais íntimo com Deus. “E estando ele sentado no Monte das Oliveiras, chegaram-se a ele os seus discípulos em particular, dizendo: Declara-nos quando serão essas coisas, e que sinal haverá da tua vinda e do fim do mundo” (Mt. 24, 3).

É necessário chamar a atenção para a questão de que o vocábulo horto pode sugerir um rebaixamento, portanto, confirma o caráter paródico da imitação. Isso faz sentido à medida que monte e horto são semanticamente distintos, já que horto está mais ligado a um jardim ou uma horta, enquanto o vocábulo monte sugere uma elevação. Algumas ocasiões os dois termos são utilizados como sinônimos, no Evangelho segundo João está escrito que “tendo Jesus dito isso, saiu com os seus discípulos para além do ribeiro Cedrom, onde havia um horto, no qual ele entrou com seus discípulos” (Jo, 18, 1). Entretanto, descobre-se que na *Bíblia* isso é uma referência ao *Getsêmani*, jardim no qual, segundo o relato bíblico, Jesus teria passado suas últimas horas antes de ser traído por seu discípulo Judas Iscariotes. Tal jardim, de acordo com estudos da geografia bíblica ficava ao pé do chamado Monte das Oliveiras, portanto, não se trata do mesmo lugar. Tognini (2009) dá a localização precisa do referido jardim aludindo-o como um ponto de referência na área terrestre conhecida como *Terra Santa*: “Na encosta do monte das Oliveiras, no Getsêmani, a estrada que vem de Jerusalém bifurca-se: uma vai para o sul até Jericó, passando por Betânia” (TOGNINI, 2009, p. 130)

Outro intertexto que merece atenção em *Videiras de Cristal* está no relato em que Jacobina escolhe os seus apóstolos, retomando uma atitude de Cristo contida no Evangelho segundo S. Lucas, em uma de suas idas ao monte acima referido:

Naqueles dias retirou-se para o monte a fim de orar; e passou a noite toda em oração a Deus. Depois do amanhecer, chamou seus discípulos, e escolheu doze dentre eles, aos quais deu também o nome de apóstolos: Simão, ao qual também chamou Pedro, e André, seu irmão; Tiago e João; Filipe e Bartolomeu; Mateus e Tomé; Tiago, filho de Alfeu, e Simão,

chamado Zelote; Judas, filho de Tiago; e Judas Iscariotes, que veio a ser o traidor. (Lc. 6, 12-16)

É interessante chamar a atenção para o fato de que Jesus retirou-se para o monte para orar, para falar com Deus, na presença de quem passou toda uma noite, sendo que tão logo desceu do monte procedeu a escolha dos seus doze discípulos. No romance, Jacobina escolhe os seus apóstolos utilizando inclusive os mesmos nomes dos apóstolos bíblicos e, embora Jacobina se retirasse ao Horto das Oliveiras como Jesus fez horas imediatamente antes de escolher os doze apóstolos, não há uma correspondência disso no romance, pois Jacobina escolhe os seus discípulos de dentro do seu quarto, onde permanecia por longos períodos.

O correspondente histórico, por sua vez é ainda diferente, pois, segundo Barbosa (1984), a atitude da escolha dos doze não corresponde a uma ação da Jacobina real, que, de acordo com esse autor, chamava seus auxiliares de íntimos e não de apóstolos. Mas como Jacobina dizia-se Cristo,

seus adversários acharam que ela também deveria formar sua equipe de apóstolos. Parece que ela não chamou de apóstolos os seus auxiliares, mas íntimos. Os debochadores, por sua conta e risco, teriam inventado essa história de apóstolos (BARBOSA, 1984, p. 14).

Similarmente ao que os adversários da Jacobina real conjecturaram, o romance imita de uma ação importante de Jesus, na qual ele passa a escolher aqueles que o acompanhariam em todas as suas peregrinações. Na narrativa de Assis Brasil, por sua vez, Jacobina declara a sua empregada, Ana Maria, referindo-se ao seu marido João Jorge Maurer: “É meu apóstolo João”. E depois segue nomeando seus outros apóstolos:

No outro dia, de coração leve, Jacobina chamava seu cunhado Carlos Einsfeldt de Judas Iscariotes, pelo seu grande apego ao dinheiro. [...] E foi assim que o irmão mais velho, Francisco Mentz, recebeu, por sua idade, o apelido de apóstolo Pedro (ASSIS BRASIL, 1994, p. 132).

Poderiam levantar-se indagações sobre o tipo de intertextualidade que ocorre nos fragmentos acima discutidos. Seriam referências, citações típicas, paráfrases ou paródias? Entende-se que a intertextualidade está mais próxima da paráfrase, embora estilizada, do que do desvio exigido pela paródia, já que a ação de Jacobina no seu horto é similar à de Cristo no Monte das Oliveiras. Além disso, ela escolhe os

seus doze, conforme o romance, em consonância às características dos discípulos de Jesus. Isso pode ser comprovado no fragmento supracitado, uma vez que Jacobina passou a chamar o seu cunhado Carlos Einsfeldt de Judas Iscariotes, pelo seu grande apego ao dinheiro e seu irmão mais velho, Francisco Mentz, por sua idade, passou a ser chamado de apóstolo Pedro.

Sobre Judas Iscariotes e seu amor ao dinheiro as passagens bíblicas mais pertinentes estão nos Evangelhos. Dentre elas, destaque-se uma que relata como ele chegou a trair o seu mestre, em razão de sua cobiça: “Então um dos doze, chamado Judas Iscariotes, foi ter com os príncipes dos sacerdotes, e disse: Que me quereis dar, e eu vo-lo entregarei? E eles lhe pesaram trinta moedas de prata. E, desde então, buscava ele oportunidade para o entregar” (Mt. 26, 14-16). Dessa forma, vê-se que se o cunhado de Jacobina recebeu essa alcunha em virtude de seu amor ao dinheiro, o que é perfeitamente compatível com a descrição deste discípulo na *Bíblia*. Portanto, nesse caso não ocorre uma paródia, mas uma imitação parafrásica.

Outrossim, no que tange ao título de apóstolo João ao marido de Jacobina, é pertinente lembrar que João era o apóstolo mais íntimo de Jesus: “Ora, achava-se reclinado sobre o peito de Jesus um de seus discípulos, aquele a quem Jesus amava” (Jo 13-23). Entre tantas outras demonstrações de confiança e intimidade entre Jesus e João vale lembrar que *no calvário* foi a ele que Cristo pediu que cuidasse de Maria, sua mãe: “Ora, Jesus, vendo ali sua mãe, e ao lado dela o discípulo a quem ele amava, disse a sua mãe: Mulher, eis aí o teu filho” (Jo. 19, 26). Esses casos de imitação evidenciam o que Bakhtin (1981) denomina estilização, em que há um caráter conciliador entre o modelo e o intertexto, pois a estilização explora o modelo estilisticamente sem alterar o seu ponto de vista.

Vale destacar, pelos exemplos e argumentos arrolados, que a derivação proposta por Genette (2007), em que o segundo texto não fale nada do primeiro, no entanto não poderia existir daquela forma sem o primeiro, (o que ele chama de transformação) é notável na obra. Primeiramente porque ela, como já foi ressaltado, é totalmente impregnada de vocabulário bíblico e cristão. Do início ao fim da narrativa, palavras como pecado, ímpio, evangelho, pentecostes, juízo final, salvação e tantas outras estão abundantemente presentes. Em segundo lugar pela clara imitação a várias narrativas bíblicas e em terceiro pela imitação de expressões e estilos peculiares à Bíblia. Tudo isso que leva à afirmação categórica de que

Videiras de Cristal não poderia ter existido sem que existisse a Bíblia, bem como a personagem Jacobina não poderia acontecer, sem que antes existisse Jesus.

Sobre a complementariedade da paródia e polifonia na construção do romance, esta parece ancorar-se na concepção bakhtiniana que associa a paródia aos gêneros cômico-sério, (ou sério-cômico) à comunicação dialógica e à polifonia, chama a atenção para o discurso bivocal em que ela se configura, sentenciando que “na paródia, o autor fala a linguagem do outro, porém [...] reveste essa linguagem de orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia (BAKHTIN, 1981, p. 168).

Eis que *Videiras de Cristal* para além do conteúdo que expressa um campo de batalhas sangrentas por ideais e posturas ético-religiosas, configura-se em um palco de luta de vozes que se contrapõe. Compõe-se um cenário narrativo dialético em que forma e conteúdo dialogam entre si e fortalecem a ótica de contraposição na obra. Ou seja, a forma narrativa polifônica contribui para a veiculação de um conteúdo que visa atualizar um conflito. Ao ceder a voz para tantas personagens, a polifonia possibilita uma visão crítica e irônica sobre os fatos narrados. A paródia, por sua vez é uma forma de ampliar o entendimento histórico de um passado mal contado, ampliando-se assim também a visão dos episódios ocorridos.

A paródia da Bíblia na obra também é de suma importância, pois pode-se considerar a Bíblia um bem cultural de alcance mundial. Ao revisitá-la a narrativa de Assis Brasil atinge uma dimensão universal, mesmo que trate de um conflito geográfica e temporalmente determinados. Através da abordagem que faz da Bíblia *Videiras de Cristal*, um romance moderno, valoriza o fato histórico, que ganha proporções que a narrativa real jamais alcançaria. Isto é, pode se afirmar que a utilização do texto Bíblico em *Videiras de Cristal* da forma que é abordada e explorada valoriza e atualiza o fato ocorrido no interior do estado do Rio Grande do Sul, dando-lhe uma visibilidade infinitamente maior do qualquer texto histórico poderia almejar. Isso engrandece esse acontecimento e o reatualiza no presente.

É preciso lembrar que a revolução dos Mucker figura entre os conflitos sociais do Brasil, embora seja um dos mais desconhecidos. Sob esse viés Amado (1978) pergunta-se “por que um movimento que, com intervalos, durou trinta anos e

provocou verdadeira guerra no Rio Grande do Sul nunca mereceu atenção dos estudiosos?” (AMADO, 1978, p. 15). *Videiras de Cristal*, nesse contexto, vem como uma resposta para Amado (1978), se a história não deu o relevo que essa historiadora julga que o movimento suscitava, certamente a ficção de Assis Brasil preenche essa lacuna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Videiras de Cristal*, através dos recursos da intertextualidade e da ironia, muitos fatos históricos e proposições bíblicas são contestados e reinventados de tal forma que adquirem no conjunto da obra um caráter totalmente novo, o que se concretiza através de recontextualizações narrativas. Em especial, o modo como o texto bíblico é tratado na obra gera um espírito de criticidade e atualização da Bíblia. Nota-se, por exemplo, na construção do romance, o movimento irônico explicitado por Lukacs (2007), que se pela forma como ocorre o diálogo com as narrativas bíblicas e na caracterização das personagens.

Na Idade Média, a literatura, em especial o gênero teatral, já utilizava amplamente a *Bíblia* e seus relatos, divulgava-os em forma de peças teatrais e imitava sua forma e conteúdo. Porém, tratava-se de uma espécie de evangelização, pois o conteúdo bíblico não era distorcido nem questionado. As ações eram inseridas sem que se questionassem as narrativas bíblicas. Auerbach (2007, p. 137) esclarece que “cada peça do teatro medieval surgido da liturgia é parte de um contexto e, mais propriamente do mesmo contexto: parte de um drama único e imenso, cujo começo é a criação do mundo e o pecado original”. Esse autor destaca a culminância das tramas do teatro medieval: “a encarnação e a Paixão, e cujo final, ainda futuro e esperado é o retorno de Cristo” (AUERBACH, 2007, p. 137) e o fim dos tempos, com o dia do Juízo. É interessante salientar que a trama de *Videiras de Cristal* em certa medida também se concentra a partir da encarnação, trazendo elementos da Paixão, sugerindo um retorno, em que Jesus muda de sexo (agora é Jacobina), bem como preparando para o Juízo Final. Não obstante, o conjunto de textos basilares para a paródia construída por Assis Brasil são os Evangelhos.

Auerbach (2007) afirma que “a verdadeira e peculiar grandeza das Sagradas Escrituras” está no “fato de terem criado uma espécie totalmente nova do sublime, da qual nem o cotidiano nem o humilde ficavam excluídos” (AUERBACH, 2007, p. 137). Dessa forma, o estilo da Bíblia, bem como o conteúdo que veicula combina de forma imediata o “mais baixo com o mais elevado” (AUERBACH, 2007, p. 134). Na mesma linha, Eliade (2001) defende que

seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. [...] até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo (ELIADE, 2001, p. 27).

Em vista das afirmações de Auerbach (2004) e Eliade (2001), pode-se afirmar que, embora a literatura, em especial *Videiras de Cristal*, de Assis Brasil, reinvente o texto bíblico de forma crítica e inovadora, subvertendo-o, o fato de referir-se a ele de forma tão contundente, mesmo que muitas vezes negativamente, demonstra como esse texto, milenar, ainda importa e influencia (n)a vida do homem, assim como à medida que este é revisado, acaba sendo valorizado. Isto porque enquanto o texto bíblico continua retomado ele continua vivo. Esse processo paradoxal é paródico, pois os intertextos com o texto bíblico são ambivalentemente abordados, com rebaixamento e elevação, mas nunca ignorância, já que se entende que ignorá-lo completamente seria relegá-los ao esquecimento. Evidentemente, não é isso que ocorre.

O conteúdo e lugar social do texto bíblico envolvem crenças e fundamentos não somente de pessoas do Rio Grande do Sul ou do Brasil. Pela sua abrangência, a Bíblia constitui-se em um bem cultural para muitas pessoas e povos espalhados por todo o mundo. Sendo assim, a obra de Assis Brasil atinge uma dimensão universal, mesmo que trate a princípio de um conflito geográfica e temporalmente localizados, atingindo proporções que a narrativa real jamais alcançaria. Isto é, pode-se afirmar que a forma de abordagem, exploração e utilização do texto bíblico em *Videiras de Cristal* valoriza e atualiza o fato ocorrido no interior do estado do Rio Grande do Sul, dando-lhe uma visibilidade infinitamente maior do qualquer texto histórico poderia almejar.

No romance, a ironia se manifesta em diálogos das representações do poder oficial da igreja e do Estado em contraposição aos sentidos e sentimentos de Jacobina e dos seus. De um lado, aparece o mundo organizado conforme uma ordem e de outro, a sua negação - o questionamento dessa ordem e a sua ridicularização -. Sob essa ótica, a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal são destronadas e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que se abrem a novas possibilidades, a novas e diferentes formas de conceber o mundo e às novas perspectivas das relações de poder existentes nas sociedades.

Outrossim, há crítica ao teor das narrativas bíblicas através do humor, do sarcasmo, da mistura de elementos e episódios, enfim através da intertextualidade e ironia. Não obstante, a atitude de abordar a Bíblia, mesmo que de forma deturpada, acaba por valorizá-la, como já foi dito. O resultado da leitura de *Videiras de Cristal*, portanto, pode manter a intenção do autor que, ao rebaixar as verdades bíblicas, também as eleva, gerando ambivalência.

Em outras palavras, a ironia age com intensa força crítica e desmistificadora, operando uma notável profanação no dogmático e oficial, em que se percebe um forte questionamento religioso e uma irreverência à história oficial, ambas, religião e história, apesar de conhecidas profundamente são jogadas e redimensionadas criativamente pelo autor, sendo por ele efetivamente destronadas. Vale lembrar que essa é uma característica da Modernidade. Na mesma direção o diálogo com o texto bíblico no romance simboliza também a transição de um mundo pré-moderno para o moderno. Vários exemplos apontam para uma discussão ente o pensamento humanista e o mundo mítico em que estava ainda mergulhada a Idade Média.

Sob esse viés as vozes de Jacó e Dr. Fischer também são fundamentais, uma vez que as percepções do bobo causam no leitor o estranhamento vital à ficcionalidade da obra e a ótica do médico confere à obra uma paradoxal seriedade. Duvida-se da voz do bobo, mas se tende a acreditar na voz do médico. Essa ambivalência da obra, entre real/ficcional e razão/irracionalidade, surte um efeito bastante peculiar, pois estão presentes na obra óticas aparentemente opostas, a de um médico e a de um bobo, mas acabam se harmonizando em vários aspectos. Isso é bem representado no final do romance quando Jacó (o bobo) indaga Fischer (o médico) e recebe respostas tão dúbias quanto as que ele mesmo havia dado ao médico no início da obra. Os papéis se invertem e a confusão de Jacó acaba afetando o seu Doutor Essa ocorrência revela e representa o conflito entre a visão humanista e cristã que perpassa toda a obra, o que se explicita não só pelos processos intertextuais, mas pela presença da ironia em tais processos.

Por conseguinte a natureza intertextual no texto em análise (com repetidas intervenções de outras vozes no discurso) instaura um jogo entre identificação e estranhamento. Isto é, o texto possibilita reconhecimento da história narrada, mas os deslocamentos que este propõe relativizam essa identificação. Sob essa perspectiva a possibilidade do leitor acompanhar a narrativa através de pontos de vista tão distintos, que dialogam entre si e com o leitor, amplia a atribuição de

sentidos por parte do leitor. Isto é, a obra abre um leque de possibilidades de reflexão, questionamento e crítica sobre os fatos, em especial a partir da intertextualidade com narrações bíblicas construídas ao longo da narrativa de Assis Brasil.

Nota-se que a ironia na obra é uma forma de resistência aos mitos, às paixões e outras emoções que se desenvolvem na dramaticidade da narrativa, o que é possibilitado pelo distanciamento da ironia. Isto é, ocorre pela ironia um afastamento do objeto, garantindo ao irônico uma maior consciência, uma visão mais ampliada e objetiva, resultando em um olhar mais crítico e adequado do objeto observado. Além disso, se o termo *muckers* em alemão significa hipócrita e santarrões, a recriação do episódio em *Videiras de Cristal*, em todos os seus aspectos, é efetivamente uma ironia, uma brincadeira, um jogo com todos os conceitos, dogmas e verdades instituídas. Sob essa ótica constitui-se em objeto artístico à medida que finge, recria e inverte a realidade, não como ela foi ou é, mas como poderia ser. Isto é, apesar da base histórica do romance, é a ficção que se impõe, é ela que dá o tom da narrativa. Mas a ficção não aqui não é vista como contrária a realidade, mas pela sua recriação atualizadora, como parte da realidade.

Nesse sentido, o posicionamento de Kosik (2010, p.145) vem ao encontro do esclarecimento dessa argumentação, pois ele entende que a realidade humana não é apenas produção do novo, mas também reprodução (crítica e dialética) do passado. A realidade humana não é uma substância imutável, anterior ou superior à história, ela se cria na história. Na sua reflexão acerca da arte, o homem (e a sua criação - práxis humana) é retomado como sujeito, como ser que cria a realidade social. E, no trabalho, como criação que se distingue o homem dos outros animais, os produtos indicam o seu criador e dão testemunhos da capacidade criativa do homem. Assim, pode-se estender esse argumento da realidade enquanto produção do homem à arte e, mais especificamente à literatura, entendendo que enquanto produção humana a literatura não só recria a realidade, mas é parte dela. O passado trazido à tona em *Videiras de Cristal* é criticado enquanto é reproduzido, e essa crítica acaba tornando-se a própria realidade.

Para terminar, volte-se ao começo: merece destaque o título original, bem como o novo título dado à obra em questão. Isto é, a partir das considerações aqui tecidas em relação às intermináveis associações de Jacobina ao verdadeiro Cristo, inferimos que talvez o título dado ao romance *a posteriori*, isto é, *A Paixão de*

Jacobina, não seja tão significativo quanto o é *Videiras de Cristal*. Apesar das repetidas e insistentes associações da protagonista com a imagem de Cristo, algumas das quais foram levantadas no decorrer deste estudo, a título de ilustração, justificarem o título modificado, no que concerne à associação bíblica e à Cristo a forma de composição da obra a expressão *videiras de cristal* é mais adequada e rica. Em primeiro lugar, porque no texto parodiado, isto é, a Bíblia, Jesus é videira viva, verdadeira, como se pode conferir no versículo do Novo Testamento, João 15:1 Jesus declara “Eu sou a videira verdadeira”. Sob essa mesma ótica infere-se que videiras de cristal dizem respeito à imitação da videira verdadeira que, pode significar todo o conjunto da *Bíblia* como pode demonstrar a figura de Jacobina. Dessa forma a paródia do original, *Videiras de Cristal* é forjado, de certa forma artificial, o melhor, artístico. Jacobina, por sua vez é uma inversão da figura de Cristo, pelo espírito que a rege e pela sua condição feminina.

Ao encerrar-se essa pesquisa, é preciso expressar que há a consciência de que essa pesquisa não dá conta de todos os aspectos e ocorrências de intertextualidade e ironia na obra de Assis Brasil que constituiu o *corpus* desse trabalho. Parafraseando Umberto Eco, o trabalho de análise em *Videiras de Cristal* não se esgota e não se encerra neste “primeiro passeio”. Não se buscou esgotar a análise de todas as interfaces da obra ou de todos os textos nela entretidos, tanto pelo contrário: aqui está apenas um ponto de partida. A partir do qual, espera-se que outros possam aventurar-se a fazer mergulhos mais profundos, já que muitas ainda são as estradas a percorrer, os aspectos a esmiuçar, esclarecer e fundamentar teoricamente.

REFERÊNCIAS

AMADO, Janaína. *Conflito Social no Brasil – A revolta dos ‘Mucker’*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1978.

ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. In: *Novos Estudos*. CEABRAP. São Paulo, nr. 14, fev. 1986.

ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ARISTÓTELES. A Poética. In: *Ética a Nicômano: Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Videiras de Cristal*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. Debate. Maria Amélia Dickie e Fábio Barreto sobre os Mucker. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 6, n. 14, p. 261-300, nov. 2000.

ATOS DOS APÓSTOLOS. In: *Bíblia do Obreiro*: tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

APOCALIPSE DO APÓSTOLO S. JOÃO. In: *Bíblia do Obreiro*: tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Viera. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance*. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3ª ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARBOSA, Fidélis Dalcin. *Os Fanáticos de Jacobina*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1984.

BARTHES, Roland. *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997 (Coleção Signos).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.1)

BERKHOF, Louis. *Teologia Sistemática*. São Paulo: Cultura Cristã, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BESSIÈRE, Jean. Literatura e Representação. In: ANGENOT, Marc (Org.). *Teoria Literária*. Tradução Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 378-396.

BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. São Paulo, Editora Ática, 3ª ed.,. 1989.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Gênese e estrutura no campo literário. SPO: Cia das Letras, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo Martins Fonte, s.d.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

Enciclopédia Barsa Planeta Internacional Ltda, 2005.

EPÍSTOLA DO APÓSTOLO S. PAULO AOS GÁLATAS. In: *Bíblia do Obreiro*: tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

EPÍSTOLA AOS HEBREUS. In: *Bíblia do Obreiro*: tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

EPÍSTOLA DO APÓSTOLO S. PAULO AOS ROMANOS. In: *Bíblia do Obreiro*: tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

EPÍSTOLA DO APÓSTOLO S. PAULO A TIMÔTEO. In: *Bíblia do Obreiro*: tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e libertação. In: _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 61-82.

GÊNESIS. In: *A Bíblia Sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GEVEHR, Daniel Luciano. *Pelos Caminhos de Jacobina*: memórias e sentimentos (res)significados [manuscrito] São Leopoldo: 2007. 286 p.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade: doze lições*. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ISAIAS. In: *A Bíblia Sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

JAMESON, Fredric. O Romance Histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos*. CEBRAP, 2007.

J. Cabral. *Religiões, Seitas e Heresias*. Universal Produções-Indústrias e Comércio, 3. ed., 2000.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro. Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. NEVES, Célia; TORÍBIO, Alderico. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

KOTHE, Flávio R. Paródia & Cia. In: *Sobre a Paródia – Tempo Brasileiro 62*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNZ, Marinês Andréa. Jacobina Mentz Maurer: a representação de uma líder. In: *Protestantismo em Revista*. Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisa do Protestantismo (NEPP) da Escola Superior de Teologia. Volume 02, jan.-dez. de 2003.

LEVÍTICO. In: *Bíblia do Obreiro*: tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

LUCAS. In: *A Bíblia Sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1983.

MARCOS. In: *A Bíblia Sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

MASINA, Léa. O códice e o cinzel. In: *Luiz Antonio de Assis Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/ULBRA/AGE, 1995, p. 20 (coleção Autores Gaúchos, v. 18)

MATEUS. In: *A Bíblia Sagrada*. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: Poesia e Historia*. Obras Completas. Mexico City: Fondo de Cultura Económica/Circulo de Lectores, 1994.

_____. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Tradução Olga Savary.

_____. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PETRY, Leopoldo. *O episódio do Ferrabraz*. 2. ed. Os Mucker. São Leopoldo, 1966.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto & Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SOUZA, Roberto Acizelo. *Formação da Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: UFF/EDUFF, 1987.

TEOLOGIA DO ES, *Escola de Bibliologia: Visão Panorâmica e aspectos da formação da Bíblia*. Espírito Santo: ESUTES, 2004. Vol 1.

TOGNINI, Enéas. *Geografia da Terra Santa e das terras bíblicas*. São Paulo: Hagnos, 2009.

http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/evangelicos/em_resumo.html#2 acesso 30.08.2011