

MATRICHÃ DO TELES PIRES, UM ROMANCE HISTÓRICO DE MATO GROSSO

Dante Gatto (UNEMAT)¹

RESUMO: Por meio de uma reflexão da preocupação nacionalista inerente à literatura e à história, este trabalho avança para discernir paradigma e estética do romance histórico, enfocando as transformações pelas quais passou o gênero desde o modelo tradicional, passando pela pressão ideológica do positivismo, até alcançar os novos ingredientes do pós-modernismo, instaurando o que convencionamos chamar de Novo Romance Histórico. Apontaremos como *Matrinchã do Teles Pires* se insere neste processo, apresentando-se como um produto estético próprio de especificidades extremamente particulares da realidade mato-grossense.

PALAVRAS-CHAVE: *Matrinchã do Teles Pires*; Romance Histórico; Novo Romance Histórico; Mato Grosso.

ABSTRACT: This paper aims at discerning paradigm and esthetic in the historical novel through a reflection about the national worry related to literature and history, focusing on the transformation that this genre has been through since the traditional model. It discusses the ideological pressure of the positivism until it reaches the new ingredients of post modernism, installing what we call New Historical Novel. We will point out how the novel *Matrinchã do Teles Pires* is inserted in this process, presenting itself as an esthetic process with its own specificities, which are extremely particular of the mato-grossense reality.

KEYWORDS: *Matrinchã do Teles Pires*; Historical Novel; New Historical Novel; Mato Grosso.

A escrita em geral e a escrita da História em particular constituem-se instrumentos socioculturais dos mais importantes, responsáveis pelo sentimento pessoal e cultural de pertencimento a uma nação.

Só no século XVIII consolidou-se, e rapidamente tomou força, a compreensão de nação ligada à idéia de um Estado politicamente organizado. Quando se processou a separação literatura e história, ou, pelo menos, quando Leopold Ranke inseriu os fundamentos da *história científica*, firmou-se a possibilidade de escrever factualmente sobre a realidade observável. Até então, a literatura e a história cuidavam da formação (*elevação*) humana em seu esforço de subjugar o caos.

A concepção histórica do homem teve lugar no romantismo. O homem foi transferido do espaço abstrato e permanente em que a ordem clássica o situava para um espaço e um tempo concretos e mutáveis. Isto significa dizer que a arte se combinou ao nacionalismo. História e literatura vão se aliar em diferentes momentos e de formas variadas para forjar uma imagem de unidade que se supõe necessária à idéia de nacionalidade. No Brasil, inclusive, independência política e romantismo reforçaram tal combinação. Resulta disto, na literatura, uma condenação tácita a todo tipo de ficção não atrelada ao processo de formação de uma identidade nacional brasileira.

A história e a tradição, após o romantismo, passaram a emprestar matéria não mais para as epopéias e as tragédias, como antes na Antigüidade Clássica, mas para o romance.

¹ Professor da UNEMAT DE Tangará da Serra (MT) e doutorado pela UNESP.

Na epopéia, o herói está mitificado, é um personagem nacional que ocupa o posto central da história. No romance, as circunstâncias importam mais que o herói e se propaga a idéia do *herói passivo* ou *herói médio* que concilia os dois extremos da luta de classes. Lukács, reportando-se a Hegel, estabelece sua teoria segundo a qual o romance cumpre, na moderna sociedade burguesa, o mesmo papel da epopéia no mundo antigo. Neste sentido, o romance histórico viria a ser a *épica moderna*.

Cabe pensar em paradigmas ao romance histórico. Segundo Barbara Foley (1986 apud HUTCHEON, 1991, p.159), as *personagens* configuram-se como representações dos tipos sociais; as *peripécias* abarcam as tendências do desenvolvimento histórico; *personagens reais* ganham espaço fictício legitimando extra-texto a verdade textual e o *desfecho* reafirma a legitimidade de uma norma que transforma o cotidiano social e político num debate moral. Isto corresponde, formalmente, ao modelo implantado pelo escocês Walter Scott.

O esquema scottiano consiste num *background*, com rigoroso caráter histórico, ocorrido em um passado mais ou menos distante do presente do romancista e com personagens históricos bastante conhecidos e, também, um acontecimento fictício com personagens fictícios. Acontecimento este que bem poderia ter ocorrido realmente. Dentro deste acontecimento fictício, um episódio amoroso. O primeiro plano da narrativa, portanto, é ocupado pelo acontecimento fictício e, conseqüentemente, pelos personagens fictícios. Isto não quer dizer que o fundo histórico seja de importância secundária: nele estão os elementos primordiais que configuram a atmosfera moral do relato. Diante da ausência de fontes, entra a ficção, mas nem sempre de forma pacífica, por mero *embelezamento*. Soma-se a isto, duas orientações: uma *monológica*, nos moldes das ciências naturais, e outra *dialógica*, da tensão interna no campo das ciências sociais em sua interface com a escrita literária. Surgiu daí, de um processo complexo, uma distinção do modo de produção científico e literário, acentuada ideologicamente pela contraposição entre a razão, própria da postura clássica, e a cultura do sentimento, inaugurada com a ruptura romântica. Digase, de passagem: um dos mais fortes relativizadores do tecnicismo foi, e tem sido os postulados românticos quem deitam raízes no pensamento platônico e em tradições arcaicas de origem dionisíaca.

Foi significativa a inserção de personagens fictícios em primeiro plano. A Revolução Francesa e as guerras napoleônicas criaram os primeiros exércitos populares. O povo começou a tomar consciência de sua importância histórica. Reavivou-se o sentimento nacionalista nos territórios submetidos com a conseqüente glorificação do passado nacional e um interesse crescente por temas históricos. Não se trata de reviver pura e simplesmente o passado, mas sim recriar o comportamento dos seres humanos que atuaram nos fatos que configuram esse passado, sem perder de vista o contínuo da história e, portanto, a possível relação que esses comportamentos tenham com o presente. A ênfase nos personagens fictícios, o fato de agirem não de forma excepcional como agiria o herói clássico, dão uma visão mais verdadeira e oportuna desse passado.

O gênero foi cultivado por grandes gênios literários que não se reduziram a meros epígonos do escocês. As primeiras mudanças dar-se-ão no conteúdo. São primordialmente ideológicas, uma vez que implica a interpretação da história que cada romancista aplica a sua obra. Referimo-nos já à inserção do *herói problemático* na nova ordem social. Devemos considerar que a relativa unidade do universal e do individual da Grécia antiga é inalcançável na vida burguesa que impõe a separação entre as funções sociais e as questões privadas. O *páthos* (sofrimento progressivo imposto pelo destino) perde o sentido antigo da

palavra quando deslocado à universalidade abstrata. O nível de complexidade que alcançou as relações humanas através dos tempos acentuou o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. Vamos, rapidamente, examinar o processo de transformações porque passou o romance histórico.

Gustav Flaubert, em *Salammbó* (1862), introduz a exotização do relato. Leon Tolstói, em *Guerra e Paz* (1869), insere um acento polêmico que não poderia ocorrer nos primeiros clássicos do Romance Histórico. Alfred de Vigny, com seu romance *Cinq-Mars* (1826), inverte os termos do esquema scottiano quanto ao plano ocupado pelos personagens: os grandes heróis históricos retomam a ação principal e os inventados ao segundo plano. Desta maneira, se impõe uma concepção da história mais fundamentada na individualidade que no coletivo, respondendo a um critério posto em relevo pelo romantismo decadente. Victor Hugo exalta, como de Vigny, heróis individuais, como também pretende retirar lições morais do passado. O suíço Conrad Ferdinand Meyer aprofunda e avança a corrente iniciada por de Vigny. Nunca antes se exaltou tanto a figura do herói individual.

Foi na hispano-américa que o Romance Histórico alcançou, durante o século XX, sua evolução mais profunda e radical, até o ponto de se obrigar a repensar o problema da definição e conceito do mesmo. O primeiro Romance Histórico que se conhece é *Xicoténcatl*, também de 1826: como *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny, os personagens históricos estão em primeiro plano. Incrível coincidência: não há como um ter conhecido a obra do outro. *Xicoténcatl* foi escrita no México, de autor anônimo, muito provavelmente mexicano. O fictício também está presente de modo suficiente para conferir ao texto valor romanesco e não historiográfico ou cronístico. O dominicano Manuel de Jesús Galván publica, em 1882, o romance *Enriquillo*. O esquema é o mesmo de *Cinq-Mars* e *Xicoténcatl*. Os personagens centrais são todos muito conhecidos e importantes, não somente no seu meio mais em todo o mundo, entre outros, o próprio Colombo. Galván atende primordialmente ao verídico dos fatos narrados e dos lugares descritos concedendo ao inventado nada além do estritamente necessário para dar à obra ares de ficção. Alberto Blest-Gana publica *Martín Rivas*, em 1862. A inovação, aqui, consiste em separar os episódios fictícios dos fatos históricos. Ao final de $\frac{3}{4}$ do romance de pura ficção, há a inserção de um episódio histórico. Portanto, os elementos fictícios e os históricos não se fundem como ocorre nos romances históricos em sua maioria. Tais inovações (*Cinq-Mars*, *Xicoténcatl* e *Martín Rivas*) figuram como exceções (de resto, prevaleceu a fórmula tradicional fixada por Walter Scott) e afetam não só a estrutura e forma do romance, mas, também, sua orientação ideológica. O deslocamento da ação principal do elemento anedótico-fictício ao histórico-real não é uma inovação meramente topográfica, posto que é óbvio que o elemento histórico cobrirá um espaço muito maior. A ficção não desaparece é certo, porém, desencadeado esse processo, os elementos fictícios “serán mas bien observaciones personales del novelista; suposiciones justificadas por el carácter omnisciente del narrador; pequenísimas e intrascendentes alteraciones de elementos de la realidad histórica.” (MÁRQUEZ RODRÍGUES, 1991, p.39). Entre nós, Paulo Setúbal, foi um dos mais evidentes seguidores desta modalidade. Na “Apresentação” de *Maluquices do Imperador* (1927), garante Setúbal (1984, p.5) não ter “inventado a substância de nenhuma das histórias que aí vão”. Resta perguntar: não é verdade que a ficção é a condição inalienável do gênero romance? A própria especificidade do texto literário é posta em questão. Se é impossível captar a totalidade, porque isto dispensaria a criação artística, a autor cuidadosamente seleciona em nome dela, o que resulta naquele conhecimento

específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção.

A automatização progressiva entre as duas formas narrativas concedeu à literatura o paradigma de unidade e beleza e à história, a objetividade e ambição de veracidade na confrontação da teoria com o objeto. O processo de autonomização teve, como forte aliado, o pensamento positivista, para o qual a prova documental fazia-se atestado de cientificidade. Para que a ciência humana se elevasse às exatas era preciso justamente que ela abandonasse o aleatório, a imaginação, que são características essenciais do fenômeno literário. O naturalismo foi justamente o momento em que o positivismo se instalou na literatura. Exigia-se da narrativa uma rigorosa averiguação documental e/ou investigações sociológicas. O romance reduziu-se a demonstrar uma teoria científica e apresentava sinais de tentar superar a cientificidade da história.

A descrição da aparência do fenômeno da realidade objetiva, o imediatamente perceptível, em detrimento da essencialidade, era a proposta do positivismo para a história e para a literatura. Sente-se, pois, o abalo à especificidade do literário. Chegou-se, pois, num limite com perdas para a arte, mas a virada será espetacular.

O argentino Enrique Larreta, com o romance *A glória de Dom Ramiro* (1908), renova estilisticamente incorporando os elementos formais da estética modernista, ao mesmo tempo que se mantém respeitoso ao esquema de Walter Scott e seus seguidores. Em *El caminho de Dorado* (1947), do venezuelano Arturo Uslar Pietri, há uma ruptura total do esquema tradicional: os fatos fictícios estão tão diluídos que passam despercebidos pelos leitores que não tenham um profundo conhecimento histórico. A ação romanesca, portanto, está completamente centrada em fatos reais, relativos à vida do famoso caudilho Lope de Aguirre. *El reino de este mundo* (1949), do cubano Alejo Carpentier, assim como o segundo romance de Uslar, constrói-se em sua totalidade com acontecimentos verazes, que foram objetos de uma minuciosa e criteriosa investigação por parte do escritor. A partir destas inovações (Uslar e Carpentier) começa na literatura hispano-americana um processo de transformação no romance de uma maneira geral e, particularmente, no Romance Histórico. O romancista adquire, agora, uma independência cada vez maior em face dos fatos históricos, no entanto, como pode parecer, não ocorre um descuido pela documentação historiográfica. Pelo contrário, os escritores mergulham numa investigação profunda, rigorosa e detalhada, tanto de caráter arqueológico como histórico. Depois desta paciente investigação, entra em jogo a capacidade criadora do romancista: penetrar profundamente na história para afastar-se dela, subvertê-la, fiel à lei da literatura que consiste na invenção.

Menton (1993, p.39) aponta Carpentier, referindo-se ao seu romance *El reino de este mundo* (1949), como o iniciador do que se convencionou chamar *Novo Romance Histórico*, abarcando todas estas transformações. Em *A harpa e a sombra*, o último romance de Carpentier, o único em que o protagonista é um importante personagem histórico, Colombo, há a inserção de dois elementos poucos usuais, referindo-se à vida de tão renomado personagem: o humorístico e o fantástico, ambos em íntima relação estrutural, formando parte da substância narrativa e não simplesmente como elementos estilísticos. Fica claro, pois, dentro da perspectiva que procuramos salientar, que se reencontrou o romance e não se descartou a história. Com Carlos Fuentes, em *Terra Nostra*, a deformação do fato histórico vai mais além do que a inserção de um personagem ou um episódio fictício na vida real dos personagens históricos, mas é contaminada pelo fantástico: há a fusão de dois personagens históricos, Filipe II e seu Pai Carlos V e a

conversão de Joana, a Louca, numa espécie de mostro, mutiladas de braços e pernas, transportada em um carrinho de mão por uma anã ainda mais monstruosa.

O Novo Romance Histórico poderia ser equiparado ao que Linda Hutcheon (1991, p.147), chamou de “metaficção historiográfica”: “a ficção pós-moderna sugere representar o passado na ficção e na história e, em ambos os casos, revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”. Conceitos como originalidade e fechamento do texto são contestados em favor de uma reavaliação crítica do passado. A arte, digamos assim, devolve à realidade o que tirou dela, acrescentando-lhe uma indagação crítica.

Os dados empíricos atestam 1979, segundo Menton (1993, p.31), como o ponto de partida para o auge de Novo Romance Histórico. É deste período *A harpa e a sombra* (1979) de Alejo Carpentier, além de outros romances muito expressivos. No entanto outros dois romances históricos foram publicados um pouco antes: *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos e *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. Seja qual for a data (1949, 1974, 1975 ou 1979) o ano oficial do nascimento do Novo Romance Histórico, adverte Menton (1993, p.42), faz-se necessários “los seis rasgos siguientes en cada novela”. Resumi-los-emos aqui: Idéias como a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o seu caráter imprevisível; a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; a ficcionalização de personagens históricos diferentemente da fórmula de Scott; a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; a intertextualidade e os conceitos bakhtinianos: o dialógico, o carnavalesco, a paródia e a heteroglosia.

Em toda a América Latina, conforme observa Abel Posse (1992, p.249), são exceções as obras que não surgem motivada por preocupações vinculadas à história. Posse conclui que ela foi escrita pelos “vencedores”. Os primeiros cronistas foram mesmos os primeiros descobridores. Por exemplo, tem-se o famoso diário de Colombo. Com Cortez, veio Bernal Diaz de Castilho, cronista dos mais importantes, e com os Pizarros, chegou o soldado-cronista Cieza de Leon. Depois vieram os eclesiásticos, os escrivães e funcionários e, por último, os acadêmicos. Um revisionismo histórico sobre a massa de uma historiografia marcada pela subjetividade dos vencedores ocorreu só um século depois do final do colonialismo. No entanto, os acadêmicos do liberalismo do fim do século mantiveram as grandes linhas da história oficial.

Fueron los poetas y novelistas quienes lanzarían sus carabelas de papel para descubrir la versión justa. Empezaron a moverse entre las líneas de la crónica como cazadores furtivos. Esta fue una gran tarea de consecuencias culturales importantes y con repercusiones en lo político. (El universo de raíz anglosajona de nuestro Continente alcanzó a ser un “espacio realizado” y marchó por vías diferentes). (POSSE, 1992, p.253).

Há uma irmandade entre estas duas formas narrativas (literatura e história/ ficção e retórica/ possibilidade e realidade), guardadas as devidas especificidades. Sem perder seu caráter, a literatura adentrou no espaço da realidade, criando isto que chamamos de Romance Histórico. Aliás, por mais que fosse completo e acabado o discurso histórico, a literatura ainda assim teria suas insondáveis razões para aproximação e criação. A pós-modernidade, por fim, insere novos ingredientes, como já comentamos.

Seymour Menton (1993, p.48) aponta as atividades em função do V Centenário do Descobrimento da América como um dos possíveis auges do Novo Romance Histórico,

tendo em vista que este fato possibilitou a reflexão a respeito do descobrimento e da conquista da América, dando lugar, também, à desmistificação de heróis consagrados e a reabilitação ou, simplesmente, a recuperação de personagens esquecidos e censurados como Lope de Aguirre. No mesmo sentido, no caso brasileiro, José Roberto Torero, por exemplo, com seu Romance Histórico *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* desmistifica D. Pedro e resgata o Chalaça. A historiografia, mais ampla, que dava conta de omitir os detalhes (que o Novo Romance Histórico colocou à luz) foi apagada. Há uma explicação histórica para esta última afirmação. Com o fim do aparato colonial, e sem nada que o substituísse, buscou-se desesperadamente a tradição histórica que a América não tinha. No Brasil, o romantismo buscou-a no indianismo. Ora, todo o século XIX significou isto: busca da tradição. Não é à toa que os hinos que se têm são da época da independência. O que restou depois da colônia, além de vestígios da colônia e a luta na tentativa de progresso e civilização contra a barbárie? Era, pois, preciso uma história positivista como nunca houve antes. A historiografia, nesta tentativa de formar nação e tradição, escudada por esta história positiva, limpa a barbárie. Chega-se ao século XX com uma historiografia censurada, com o expurgo dos eventuais Chalaças e dando alguns retoques de civilidade nos heróis que não permitem, em função de sua participação direta, uma radical exclusão como D. Pedro I.

O Mato Grosso não ficou fora do surto de romances históricos latino-americanos. Sente-se, por toda parte, esta vontade de revisar a historiografia censurada. Vamos, pois, examinar um romance histórico de Mato Grosso *Matrinchã do Teles Pires* de Luiz Renato de Souza Pinto.

Luiz Renato de Souza Pinto, paranaense de Maringá, além deste livro, *Matrinchã do Teles Pires*, de estréia em prosa, possui sete livretos de poesia já editados e tem poemas publicados em vários jornais e revistas de todo o Brasil.

Em favor da pesquisa que deu origem à narrativa, ele viajou por várias cidades da região sul e centro-oeste do Brasil. É prática largamente adotada pelos romancistas históricos examinar arquivos e documentos, para se partir de fatos realmente ocorridos, mesmo quando a prerrogativa, como a dos novos romances históricos, seja a subversão, a paródia da História Oficial. Não há nenhuma incoerência nisto, como pode parecer em princípio.

A trajetória de dois sulistas (Eleutério, o andarilho e Getúlio, o caminhoneiro) por terras mato-grossenses suscita quase toda ação do romance. Como observa Costa (2001, p. 6), seus perfis psicológicos possuem mais de influências do panorama histórico do Brasil e do sul, desde o início do séc. XX, do que de caracteres de personalidade mais comuns, como desejos, frustrações e objetivos. São personagens, por assim dizer, historiográficas em que *o ser humano* e visto a partir do *ser político*.

A priori, o local físico tem uma referência geográfica precisa: as margens do Rio Teles Pires, entre as cidades de Sinop e Sorriso. Referência real, mas a cidade é fictícia. “Município recém-criado e localizado nas proximidades de Sinop, às margens do Teles Pires. O nome da cidade veio de um peixe, abundante na região”. (LUIZ RENATO, 1998, p.11). Os personagens revelam em suas memórias eventos similares de um passado político e histórico do país, mostrando o avanço da colonização do norte de Mato Grosso e as conseqüências sociais, e ecológicas: pavorosas injustiças e a devastação do meio ambiente pelo mercúrio e agrotóxicos. Uma destruição inexorável da exploração não planejada, favorecendo interesses de poucos à custa da miséria de muitos. Eleutério, um dos protagonistas, um gaúcho que após acumular conhecimentos a respeito da história e da

literatura, descaracteriza-se e resolve viver como um andarilho. Durante as suas viagens, avança para dentro de si e se transforma, digamos assim, no monge João Maria, manifestando uma dupla personalidade. O monge de fato existiu, ligado à guerra do Contestado (1912-1916).

Da trajetória e da lembrança das personagens nasce uma série de reflexões, costuradas e concluídas por um narrador heterodiegético. Ora, narrativa implica pretérito, uma anterioridade da história em relação à narração. Segundo a abordagem e terminologia de Norman Friedman, trata-se do *autor onisciente intruso*, um narrador não personagem que se aproxima do autor implícito (instância narrativa que representa o elo entre o autor *real* e o mundo ficcional). Genette chamou este esquema de *focalização zero*, que se configura no narrador onisciente que conta *mais* do que sabe a personagem. Trata-se da visão *por trás* de que fala Jean Pouillon. No entanto, esse narrador onisciente, de *trás*, avança para a *onisciência seletiva* (*entra* na personagem), privilegiando a personagem da vez e acaba falando *com* ela, ou, em nome da coerência interna, afasta-se dela, exibindo sua consciência crítica.

– Não tomei ainda [refere-se à vacina contra a febre amarela]. – A bela menina, loura, esticou seu braço alvo a esperar a fígada. Pensava em algo doce que sentiu uma nesga, seguida de leve dor. Avivou-se em sua memória o dia em que foi picada por um marimbondo no indicador, distraída que estava, levou à boca o inchaço, misturando ao vermelho do batom. A boca jovem mastigava um gosto de fel. O sofrimento pungente lhe fez dona de retrátil servidão. Após um espasmo de agonia, voltou a ter o brilho sereno a sombrear-lhe os lábios de mel. Ao redor, sem medir palavras, as paredes da estação davam uma lição de sujeira e miséria ao calor de quarenta graus. (LUIZ RENATO, 1998, p.28).

Como a jovem loura, acima, muitos personagens surgem para lembrar alguma coisa e desaparecem sem outra participação na trama. Personagens rasas, *planas* se quiserem. Há personagens bastante estereotipados: *tipos*, quase *caricaturas*, como Pedro (professor marxista), Schmidt (madeireiro capitalista) ou o tosco Seu Manoel, marido de Joana que, por sua vez, fará as vezes da mulher negligenciada que arrastará sonhos inconfessáveis pelo andarilho. É verdade que, por vezes, a voz do narrador e a dos protagonistas, principalmente Eleutério, se confundem. Isto resulta num intercalar constante do discurso direto e do indireto livre. De qualquer forma, sente-se a presença forte do narrador em discurso avaliativo e figurado.

O livro é separado em capítulos, titulados, em que, na maioria dos casos, imergimos diretamente na cena, por vezes rapidíssimos sumários. A ordem temporal da narrativa invadida a todo o momento pelas lembranças das personagens compromete os títulos dos capítulos. A narrativa primária (segundo Genette [s.d., p.47] é o que define as anacronias) é marcada pelo atoleiro no natal de 1979 e vai até as eleições de 1998. Há uma longa elipse antes do *desfecho* que se dá com a morte de Eleutério, em data não precisada. Devemos considerar que, numa obra fechada e com unidade de ação, o título da obra suscita o núcleo conflitivo e estabelece a narrativa primária. O desfecho, enfocando Matrinchã, a cidade, termina na página 111, mas o romance terminará definitivamente na página 115, para dar conta do destino de Eleutério. Da mesma forma, a história começa por meio de Getúlio, a caminho de Matrinchã que acabará por selar o seu destino.

A linha cronológica, portanto, é atravessada de longos blocos psicológicos: são analepses exteriores, *flashbacks* fora da narrativa primária, que entram no desenrolar dos acontecimentos. No espaço psicológico, portanto, é que serão *revisados* eventos importantes da história do País que resulta na ação dramática, na cidade hipotética. Por exemplo, no primeiro capítulo, o gaúcho Getúlio e a prostituta goiana, que ele chama de gazela, mantêm relação sexual na boleia do caminhão: ela se lembra de ter sido desvirginada por um marinheiro; ele lembra da professora do ginásio. Tais recordações o narrador amarra ao orgasmo, quase numa relação de causa e efeito. Quadros similares se repetirão continuamente, notadamente sob influência das contradições do passado. Matrinchã, pois, espelhará, na ação narrativa, a história do Brasil, principalmente do Sul. Corrobora tal idéia o protagonista caminhoneiro que de uma certa forma traz o Brasil para Matrinchã e o protagonista andarilho e monge que repete o mito do Contestado em terras mato-grossenses.

Matrinchã, afinal, constitui-se no espaço *atópico* (Bachelard). O tratamento à espacialidade, envolvida pelas reminiscências, sugere a prioridade pelo inconsciente coletivo. Isto corresponde dizer que a grande personagem do livro é a cidade que, neste sentido, coerentemente, titula a obra. Os narradores-protagonistas combinam-se a tal situação pela condição do nomadismo.

No capítulo “Quadrado burro”, a ação narrativa é praticamente suspensa para dar lugar às digressões do narrador sobre o avanço do progresso. O tom didático é acompanhado de muita ironia:

O que chamamos de progresso estava chegando. Trazia máquinas, dragas e insumos. O país, gigante pela própria natureza, já estava para o *ranking* dos maiores consumidores de agrotóxicos, entre os quais se destacava o grupo de herbicidas. O desfolhante agente laranja, grande estrela vietnamita, encabeçava a lista dos mais vendidos. O próprio BASA – Banco da Amazônia – financiava cinquenta mil litros semanais para jorralos via aérea e terrestre na Amazônia Legal e cerrados do Planalto Central. (LUIZ RENATO, 1998, p.74).

Tais comentários intercalam-se à narração da história. A questão do progresso, estendida acima, nasceu de uma revolta de caminhoneiros pelas condições da estrada, da qual Getúlio participa. Neste caso, a ligação entre história e ficção é tênue. Imediatamente após a citação acima, ele insere alguns comentários: “Brigador, o gaúcho não se conformava com o descaso das autoridades”. (LUIZ RENATO, 1998, p.74). E avança com as intrusões, e, como comentamos, didático e irônico:

O que é bom para os Estados Unidos é mesmo bom para o Brasil? Em se tratando de desfolhante, não creio. Trinta milhões de litros do agente colorido fartavam depósitos americanos. Era preciso despachar essa carga para algum lugar. Idéias geniais que povoavam *the american way of life* induziram o Terceiro Mundo o direito de receber o material, comprado a peso de ouro e destinado à ação agrícola. (LUIZ RENATO, 1998, p.74).

No mais das vezes, o autor implícito trabalha a ação narrativa para suscitar os comentários do narrador ou articula os diálogos com a intenção dos comentários históricos:

Com o cair da tarde, o bolicho recebe mais compradores.

– O senhor me vê um quilo de café e um de açúcar? – A ingenuidade da menina marcava os traços da inocência, ainda impúbere.

Quando o processo industrializante adentrou a década, a Aliança Liberal, ajuntamento casuístico por excelência, deu sustentáculo à aplicação de recursos da agricultura no setor industrial e financeiro, fato que perdurou até os anos cinquenta.

Neste período, os cafés efervesciam e o Estado Novo esparramava seu nacionalismo, desde a mais tenra idade. Finda a política café-com-leite, o desenvolvimento parecia espalhar-se. Falava-se de integração nacional.

– Não se esqueça do açúcar. – Lembra a menina linda, corpo coberto e torneado por tecidos leves com fazenda de viúva. (LUIZ RENATO, 1998, p.47).

O discurso do narrador pode assumir outras funções, além de contar a história. Segundo os diversos aspectos da narrativa, Genette (s.d., p.253-257) estabelece as correspondentes funções. Quando o aspecto é a *história*, tem-se a *função narrativa*. Esta é imprescindível. O segundo aspecto é o *texto*. Neste caso “o narrador pode referir-se por um discurso metanarrativo para marcar as suas articulações, as conexões, as inter-relações, em suma, a organização interna”. Podemos chamar esta modalidade de *função de regência*. O terceiro aspecto é a própria situação narrativa que se faz com o narrador e o narratário (presente, ausente ou virtual). Nesta orientação para o narratário temos a *função de comunicação*. Quando o aspecto é o próprio narrador, Jakobson chama de função emotiva, mas Genette prefere *testemunhal* ou de *atestação*. Por fim, quando ocorrem intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história, tomando a forma didática de um comentário autorizado da ação, temos então a *função ideológica* do narrador. Balzac desenvolveu essa forma de discurso explicativo e justificativo com motivação realista, como tantos outros. Nenhuma destas cinco funções, é claro, representam categorias puras. A *função narrativa* é a única indispensável e nenhuma outra é inteiramente evitável. Tudo é uma questão de acento e peso relativo. Genette adverte que a única função extranarrativa que não cabe ao narrador é a ideológica. Os grandes romancistas (Dostoievski, Tolstoi, Thomas Mann, Broch, Malraux) deixaram aos personagens este discurso didático, transformando certas cenas em verdadeiros colóquios teóricos. Genette finaliza: “a importância quantitativa e qualitativa desse discurso psicológico, histórico, estético, metafísico é tal, apesar das denegações, que se lhe pode sem dúvida atribuir a responsabilidade – e, num sentido, o mérito – do mais forte dos abalos nesta obra [*Recherche du temps perdu*], dados ao equilíbrio tradicional da forma romanesca”, inaugurando, com algumas outras obras, “o espaço sem limite e como indeterminado da literatura moderna”. Trata-se de um movimento irresistível e involuntário “essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso”. Bem, tudo isto vale para *Matrinchã do Teles Pires*. A função ideológica fica evidente dentro das contingências da opção discursiva privilegiada. Enquanto narrativa histórica, por fim, podemos aproximá-lo às histórias romanceadas do começo do século passado?

Reduzimos, pois, a nossa abordagem estética, didaticamente, a três momentos de encontros e, principalmente, confrontos entre literatura e história: *romance histórico tradicional*; *história romanceada* e *novo romance histórico*. Não queremos ver vitória nesse jogo, por mais que nosso ponto de vista seja parcial. Queremos apenas recursos para enfocar nosso objeto de estudo.

Matrinchã diferencia-se do modelo romântico de Walter Scott em inúmeros aspectos. Para nosso interesse, aqui, basta lembrar apenas um: as personagens históricas importantes, notadamente Getúlio Vargas, são apenas lembranças, apesar de que, como já comentamos, tais lembranças interferem diretamente na trama, conforme arranjos psicológicos implícitos numa relação de causa e efeito. Por outro lado, podemos aproximar o romance de Luiz Renato, por força do narrador com função ideológica, às histórias romanceadas. Cabe, como síntese estética e estilística, lembrar as aproximações à pós-modernidade, ao novo romance histórico, como o demorado fluxo de consciência, nascido do delírio do protagonista Eleutério, diante da morte de Getulio Vargas. São *flashes* de décadas de história. Citamos, abaixo, um pequeno trecho que, na narrativa, estende-se por duas páginas:

Os jornais empastelados. Edifícios públicos sendo tomados pelo povo, ao som da São Paulo Jazz Band. Gaúchos amarrando seus cavalos no obelisco. O artigo que alcançara São Paulo ao comando da economia solidifica sua posição. Prospera a indústria brasileira com a primeira guerra. O Brasil vende matérias-primas e alimentos. Lutas operárias, anarcosindicalismo e greves. Não estamos sós, temos a Companhia Belgo-mineira. Miséria, miséria. Direitos do trabalhador via rádio. Arthur Bernardes vence, hoje é nome de refinaria. PCB, sublevação do forte. Surdos, baixos, Arthur e Hermes, o tenentismo. Revolta corporativista dos brios feridos. A insatisfação urbana e o espaço do exército na Primeira República. (LUIZ RENATO, 1998, p.106).

Há, ainda, a inserção de quatro páginas de um tablóide, parodiando os jornais da época, em que tudo é ficção e ironia ao espírito do Brasil, sob a euforia da ditadura militar dos anos 70. A paródia, em certo sentido, é uma perfeita forma pós-moderna: paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Como já comentamos, idéias de *origem e originalidade*, próprias ao humanismo liberal, também são reconsideradas no âmbito pós-moderno.

Sabemos do papel predominante da *ironia* na literatura pós-moderna. Pois bem, em *Matrinchã*, por conta desse narrador com função ideológica, com suas digressões com ares de verdade, e o tom de bravata pela forte preocupação com a conscientização da realidade sócio-política, do *aqui e agora*, a ironia ficou um tanto quanto prejudicada. Bastante distante daquele humor de Carpentier, em *A harpa e a sombra*, que transforma Colombo em um fantasma da Capela Sistina.

A literatura a serviço da nacionalidade, cabe acrescentar, funciona, também, como multiplicadora das fronteiras culturais, alimentando o corpo político, gerando locais de significação e nomeando antagonismo, cujo resultado são significações incompletas que funcionam como entre-lugares de negociação de autoridade cultural e política. *Matrinchã*, pensamos assim, é um produto estético próprio de especificidades extremamente particulares da realidade mato-grossense e se situa na linha de resistência, sugerida por Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), que podemos associar a nossa condição periférica enquanto mato-grossenses, de dilaceramento, entre a identificação com o universal e nacional e a afirmação do particular, da *diferença*. Situação semelhante, consideradas as devidas proporções e antagonismos, àquela que Antônio Cândido, em *Literatura e sociedade* (1960, p.132), identificou, pensando o Brasil frente aos “velhos países de composição étnica estabilizada”.

Cabe lembrar de que Mato Grosso estamos falando aqui. A história regional indica uma totalidade extremamente complexa. Resumindo a questão, são dois os movimentos de ocupação de Mato Grosso: o primeiro ocorreu no período da colonização portuguesa, até o século XIX, e estabeleceu uma cultura típica, a *cuiabania* (baixada cuiabana e pantanais), forjada no bojo da miscigenação (europeu, negro e índio), resultando numa sociedade fortemente estamentada e anacrônica, com modelos primitivos e impenetráveis; o segundo fluxo migratório se deu já no século XX, com a subida dos brasileiros do Sul do país, ocupando as porções mais ao norte da serra de Tapirapuã. No caso, é deste último Mato Grosso, em primeiro plano, que se ocupa Luiz Renato em *Matrinchã*. Inclusive as personagens principais, como vimos, tratadas horizontal e verticalmente, corroboram isto.

Referências

- CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1960.
- COSTA, E. V. *Matrinchã no contexto de Mato Grosso*. 2001. Monografia (Especialização em Língua e Literatura) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Instituto de Linguagem, Departamento de Letras, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. Evolucion y alcances del concepto de novela histórica. In: *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991, p.15-54.
- MENTON, S. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993, p.29-66.
- LUIZ RENATO. *Matrinchã do Teles Pires*. Cuiabá: Entrelinhas, 1998.
- POSSE, A. La novela como nueva crónica de América. Historia y mito. In: KOHUT K. *De conquistadores y conquistados*. Frankfurt: Varvuert Verlag, 1992, p.249-255.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SETÚBAL, P. *As maluquices do Imperador*. 13. ed. São Paulo: Companhia editora nacional, 1984.