

Marcus Vinicius de Freitas

A DESCOBERTA DA FICÇÃO  
a crônica e o Brasil  
no século XVI

Dissertação apresentada ao  
Curso de Pós-Graduação da  
Faculdade de Letras da Universidade  
Federal de Minas Gerais como  
parte dos requisitos para obtenção  
do grau de Mestre.

Orientador: Professor Doutor Lauro  
Belchior Mendes.

Belo Horizonte  
1990

Trabalho apresentado à avaliação da seguinte  
banca examinadora:

Lauro Belchior Mendes

Prof. Dr. Lauro Belchior Mendes,  
Orientador.

Leonor

Wesley Barcellos

Belo Horizonte, 14 de setembro de 1990.

Julio César Machado Pinto

Prof. Dr. Julio César Machado Pinto,  
Coordenador do Colegiado de Pós-Graduação  
da Faculdade de Letras da Universidade  
Federal de Minas Gerais

## AGRADECIMENTOS

Para que um texto, como uma nau, faça sua travessia, muitas mãos colaboram, e quero aqui agradecer a todos que me ajudaram nesse percurso.

Ao Lauro Belchior Mendes, gajeiro-mor, que deu esteio à nau e, do alto da gávea, me orientou, até que houvessemos vista de terra.

Aos meus amigos Italo Mudado e Jacyntho Lins Brandão, capitães-de-longo-curso, que emprestaram livros, idéias e incentivo a este trabalho.

À Maria Cecília Bruzzi Boechat, marinheira, que leu trechos do texto e me ajudou a colocá-lo na rota.

Ao Leonardo Pinho Lara, fotógrafo da expedição.

À minha família, porto de partida.

A todos os amigos e colegas que de alguma maneira colaboraram neste trabalho.

À CAPES e ao CNPq, que financiaram o projeto.

## SUMÁRIO

FIGURAS .....	6
SINOPSE .....	7
INTRODUÇÃO .....	9
CAPÍTULO I: Razão e Loucura no século XVI .....	16
CAPÍTULO II: Ficção e História no século XVI .....	35
CAPÍTULO III: A História de mão em mão .....	69
CAPÍTULO IV: O Inferno fica no Paraíso .....	80
CAPÍTULO V: Similitude e Ficção .....	103
CAPÍTULO VI: Gandavo Narrador .....	116
CONCLUSÃO: A Crônica e o Descobrimento .....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	139
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....	147
RESUMÉ .....	156

## FIGURAS

pág.

1. Hieronymus Bosch - A nau dos loucos (detalhe; 1500.)  
Museu do Louvre, Paris; in: A Grande Arte na Pintura ..... 22
  2. Hieronymus Bosch - Extração da Pedra da Loucura (detalhe; 1475); in: A Grande Arte na Pintura ..... 27
  3. Jacopo da Pontormo - Descida da Cruz (1527). Santa Felicità, Florença; in: A Grande Arte na Pintura ... 29
  4. Michelangelo Buonarrotti - Juízo Final (detalhe, 1541).  
Capela Sistina, Roma; in: Gênios da Pintura..... 31
  5. Francisco Venegas - A Virtude castigando o Vício (1588?). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa; in: SERRÃO, Vitor. O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses .....33
- 
- 
-

## SINOPSE

Este trabalho apresenta uma análise da relação entre os elementos ficcionais e históricos nas crônicas do descobrimento do Brasil, relacionando-as com as crônicas de toda a América, no século XVI.

Através da investigação da mimese, como categoria articuladora dos elementos ficcionais e históricos, busca-se avaliar a funcionalidade dos mitos, da narrativa e da metáfora, como bases do fazer historiográfico, o que possibilita definir, enquanto gênero, a crônica dos descobrimentos.

Era a rota do oiro  
Porém nos grandes mares  
Ou em praias baloiçadas por coqueiros  
O espanto nos guiava —  
Água escorria de todas as imagens

Sophia de Mello Breyner Andresen

## INTRODUÇÃO



Este trabalho nasceu da leitura de um livro de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Na época, meados de 1987, tinha como projeto para dissertação de mestrado, já formalizado e em andamento, a análise de traduções intersemióticas do conto brasileiro contemporâneo. Com a leitura dos Naufraios, mudei radicalmente o projeto. Só não mudei a perspectiva: continuava, e continuo, estudando as relações intersemióticas, mas agora num plano mais amplo, pois me dirigi diretamente ao conceito de ficção e suas relações com a história, esse lugar onde todos os discursos se cruzam. O livro de Cabeza de Vaca era uma crônica e, portanto, para mim até àquela altura, um texto puramente informativo. Sua leitura, contudo, apontava para a presença de uma série de elementos ficcionais, que não se manifestavam apenas na superfície estilística, mas na fundamentação daquele texto enquanto gênero.

A leitura de Gandavo, Caminha, Cardim, Léry, Staden e também Colombo, Vespúcio e Cortez só reforçou essa hipótese. A historiografia literária, entretanto, nada dizia sobre o assunto. Alfredo Bosi, numa linha que vem de José Veríssimo, passando por Alceu Amoroso Lima, considera as crônicas como meramente informativas, e por isso centra sua atenção em Anchieta e seus autos; José Aderaldo Castello e Nelson Werneck Sodré englobam os textos no chamado período colonial, ainda que partindo de perspectivas metodológicas diferentes. Essa é, de maneira geral, a mesma atitude de Silvío Romero e suas preocupações histórico-positivistas. Antônio Cândido, em seu fundamental Formação da Literatura Brasileira, acaba por excluir os cronistas, ao considerar literatura como sistema e situar seu primeiro momento no Arcadismo. Em A Literatura no Brasil, as referências seguem a mesma indiferença dos outros autores citados, baseada numa visão das crônicas como simplesmente informativas, consideradas apenas por apresentarem um incipiente nativismo.

Todos esses autores passaram ao largo daqueles textos por julgá-los assunto de historiadores. Em contrapartida, desde Varnhagem, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia e especialmente a partir dos anos trinta, um grande número de historiadores vai se ocupar desses textos: Bernardino José de Souza, J. F. de Almeida Prado, Afonso Arinos de Melo Franco, Herbert Baldus (por via da etnologia) e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Este último é um caso à parte. A Visão do Paraíso é um livro que coloca o imaginário como centro das crônicas, limitando a sua presença aos

autores espanhóis e justificando sua quase ausência nos portugueses em razão de uma discutível índole prágmatica dos nossos colonizadores. Ao pesquisar detalhadamente a colonização portuguesa no Brasil, Sérgio Buarque de Holanda se ateve mais à temática do maravilhoso e não a uma análise do discurso dos cronistas, que verificasse o funcionamento de sua escrita.

O primeiro passo era então definir um **corpus** coerente e suficientemente amplo para oferecer um grande número de elementos de análise. Escolhi trabalhar mais de perto com a obra de quatro autores: Carta a El-Rei Dom Manuel, de Pero Vaz de Caminha; Tratado da Terra do Brasil e História da Província de Santa Cruz, de Pero de Magalhães Gandavo; Tratados da Terra e Gente do Brasil, do Padre Fernão Cardim; e ainda o Tratado Descritivo do Brasil em 1587, de Gabriel Soares de Sousa.

A escolha desses textos se deveu ao mesmo tempo a critérios sincrônicos e diacrônicos. Por um lado, são todos do primeiro século da colonização. Por outro, trata-se de textos cujos autores se permitem um discurso mais livre em relação à América, por não terem compromissos técnicos muito definidos, como no Diário de Navegação, de Pero Lopes de Sousa; ou compromissos apostólicos tão marcados, que minimizam a importância de outros elementos, como a obra de Manuel da Nóbrega e José de Anchieta. Além disso, penso que não se podem isolar esses quatro cronistas de um contexto maior, que englobe as crônicas de descobrimento de toda a América. Assim, Colombo, Cortez, Las Casas, Vespúcio, ao lado de Staden, Léry, Thevet e outros, serviram de contraponto e complementaridade aos textos centrais.

A investigação dos limites entre a história e a ficção no século XVI sempre foi meu horizonte, que se alargou numa reavaliação, a partir da história, do que se pode entender, hoje, por ciência, bem como sua relação com a arte. A redefinição do estatuto da ciência, e conseqüentemente da arte, parece-me ser o mapa no qual se inserem hoje a maioria dos estudos das áreas humanas.

O passo seguinte foi, então, entender como o século XVI pensava a relação entre esses dois discursos, o que me levou até aos clássicos gregos e sua teoria da mimese, pois se era certo que a cultura clássica havia sido lida, era preciso entender como essa leitura se fez e que transformações os conceitos sofreram a partir dela.

A leitura de Gustav R. Hocke, Luís Filipe Barreto e, especialmente, Mikhail Bakhtin, com sua análise da obra de Rabelais, revelou um século XVI envolvido com uma enorme crise dos gêneros discursivos, das relações entre razão e imaginação. Isso vinha ao encontro da hipótese inicial do trabalho e estabelecia pontes importantes com a crise da cultura grega e com a contemporaneidade, que parece se ver novamente às voltas com a crise da representação, em um possível esfacelamento dos gêneros.

Desse quadro, surgiram conceitos de ficção e de história que buscam dar conta da estrutura das crônicas. Já que os textos têm sido vistos somente como fonte historiográfica, o passo decisivo foi ler nas crônicas a presença estruturadora dos elementos propriamente ficcionais. Três foram privilegiados: a funcionalidade dos mitos, a ficcionalização a

partir da lógica da similitude e, por último, a narrativida-  
de. A teatralidade da linguagem, questões do tempo e do espaço  
na diegese são alguns outros tópicos importantes que fo-  
ram apenas levantados. Desses outros elementos, um dos mais  
instigantes seria abordar o ponto de vista da recepção das  
crônicas, pesquisa que demanda consulta a fontes primárias  
dos séculos XVI e XVII, o que não poderia ser levado a cabo  
no momento, considerando-se as limitações próprias da escri-  
ta de uma dissertação de mestrado. Se, como afirma a tradi-  
ção, todo discurso define um círculo comunicacional, uma ter-  
ritorialidade, que marca no próprio objeto a forma da sua re-  
cepção, faz-se necessário avaliar até que ponto esse objeti-  
vo se cumpre, pois é igualmente necessário considerar os ins-  
trumentos de leitura colocados em jogo pelo leitor.

Em momento algum pretendi categorizar os textos co-  
mo ficção, o que seria restritivo em relação a esse complexo  
objeto, definível exatamente a partir de sua ambigüidade es-  
trutural. Falarei sempre de elementos de ficcionalização. Ca-  
be ressaltar que nunca perdi de vista as motivações econômi-  
cas e políticas da Conquista. A busca de ouro e de poder são  
centrais nas crônicas. Sempre me pareceu, no entanto, que des-  
curar da potência do imaginário como motor das ações humanas  
é uma postura que não leva a nada. Meu objetivo foi investigar,  
na gênese do discurso sobre o Brasil, a relação, que se degra-  
da em separação, entre a história e a ficção e, ainda, enten-  
der como hoje essa separação se desdobra na aceitação de uma  
sociedade ficcionalizada como real. Vive-se no Brasil, desde  
a sua "descoberta", a "ficção" de um país sem luta, de um pa

raíso do futuro. É exatamente a imposição de um estatuto histórico, dado como verdade, sobre os textos e sobre a realidade, o que nos impossibilita enxergar que esse discurso histórico, como essa realidade, são construções.

Este me parece ser, em qualquer tempo, o papel histórico e social da ficção: revelar a diferença, o que possibilita entender a realidade histórica e social das ações humanas como dialética, interminável lugar de transformação. Por isso, meu objetivo com este texto é o de descobrir a ficção, revelar-lhe o perfil onde ele apenas se insinua, para ver aí o seu poder de descoberta.



## RAZÃO E LOUCURA NO SÉCULO XVI

O Renascimento é, sem dúvida, o conceito histórico mais mitológico, todo ele imagens belas e positivas. Tão belas quanto falsas.

Luís Filipe Barreto

Entender a consciência possível, a lógica a partir da qual outros homens pensavam, é talvez o desafio maior de quem se debruça sobre o tempo, sobre um passado sempre dependente do olhar que a ele nós do presente dirigimos. E não parece importar necessariamente a distância que nos separa, pois a história não estabelece uma linha em que a transparência está em nós e a opacidade absoluta nesse Outro, o passado. Ao contrário, há áreas de luz e sombra que se sucedem, se interpenetram, num jogo em que parece ser o nosso olhar a fonte dessa luz. O século XVI é um desses momentos privilegiados, em que o excesso de luz nele projetado, sob a palavra mágica Renascimento, cega tanto quanto ilumina. Daí a especial dificuldade em tratar de textos desse momento histórico:

"Reler esses textos com olhos de 1530 ou de 1540, esses textos escritos por homens de 1530, de 1540, que não escreviam como nós, esses textos pensados por cérebros de 1530, de 1540, que não pensavam



como nós: eis o que é difícil e, para o historia  
dor, importante".<sup>1</sup>

Analisando a questão do método na abordagem da his  
tória, Lucien Febvre mostra que nenhum outro momento da cul-  
tura foi mais alvo da projeção moderna do que o século XVI,  
tempo mitificado do nosso desejo de progresso e razão.

Entender esse século, estabelecendo com ele uma re  
lação de diferença, pode nos dizer muito sobre o que nós so-  
mos, ou pensamos que somos e o que queremos ser. Nesse senti-  
do é que vejo a necessidade de repensar as crônicas do nosso  
Descobrimento, pois me parece estar aí a base da nossa con-  
temporaneidade. Para tanto, faz-se necessário entender, an-  
tes de mais nada, de que solo mental nascem essas crônicas.

A partir de Aristóteles, e durante séculos, o mun-  
do foi pensado segundo a ótica de sua cosmologia: um univer-  
so dividido entre as esferas supralunar e sublunar, em que a  
contemplação das estrelas fixas no firmamento era a certeza  
da obra de Deus. A **phisis**, a "natureza", era para sempre pré  
dada, estabelecida. Da contemplação todavia surge a indaga-  
ção, do espantado olhar diante do mundo nasce o conhecimen-  
to. Se a **phisis** é obra divina, olhar para a terra e perscru-  
tar o sentido das coisas pode ser uma forma de entender os  
desígnios de Deus. Para Aristóteles, a **phisis** é o princípio  
do primeiro movimento imanente em cada um dos seres naturais  
em virtude de sua própria essência e, portanto, os seres se

---

(1) FEBVRE, Lucien. "O Problema e o Método", in: MOTA, Car-  
los Guilherme (org.). Febvre. São Paulo, Ática, 1978,  
p. 32.

definem por si mesmos, opondo-se à possibilidade transformativa dada, por exemplo, pela arte<sup>2</sup>.

A retomada da subjetividade, ao contrário, a partir do século XII, nascida da contemplação desse cosmos aristotélico, vai superar sua rigidez, através da interferência do humano. A redescoberta de Platão, com sua conceituação sempre aberta a significações, em oposição à categorização aristotélica, assim como a bruxaria e todo o esoterismo naturalista, que buscam interferir na ordem divina, têm aí um papel fundamental<sup>3</sup>. Franco Cardini comenta:

"La consideración del lenguaje de los astros y de los acontecimientos meteorológicos a ellos vinculados gestaba la superación del mundo aristotélico; con su tajante división entre el supra y el sublunar: de la contemplación del cosmos se pasaba a la previsión de la peste, de las carestías, de las guerras y de aquí a la manera de afrontar estos males."<sup>4</sup>

A revalorização de textos herméticos, como Os Astrológicos, da autoria de Marcus Manilius<sup>5</sup> e a leitura de Platão, via Plotino, têm na Florença de Marcílio Ficino seu lugar de exercício e difusão. O neoplatonismo florentino busca o novo homem, o mago capaz de somar ética e natureza.

- 
- (2) Cf. FERRATER MORA, Jose. Diccionario de Filosofia. Buenos Aires, Sudamericana, 1951, p. 647-648, verb. "Naturaleza"; além do capítulo II deste trabalho, parte 2.2, onde a questão volta a ser tratada.
- (3) Esse assunto é retomado e aprofundado no item 3 do capítulo II.
- (4) CARDINI, Franco. Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona, Península, 1982, p. 53.
- (5) MANILIUS, Marcus. Os Astrológicos. Trad. Inês Guerreiro. Porto, Arcádia, 1973.

O pensamento esotérico, base do neoplatonismo, se configura a partir de três doutrinas diferentes e complementares: a) a astrologia, doutrina da inserção do homem na totalidade do cosmos, é uma visão esotérica da natureza; b) a alquimia, doutrina da transformação do inferior no superior, é uma "ciência" evolutiva esotérica; c) a magia, como doutrina do emprego e direção das forças que guiam a evolução, é uma ética esotérica.<sup>6</sup> Dessa forma, o esoterismo estabelece uma dialética entre matéria e ética, entre física e metafísica, pela via da transformação alquímica, que se dá no plano do concreto. A difusão e manipulação do baralho do Tarot, que se dá por essa época, exemplificam a prática esotérica. As cartas do baralho são ao mesmo tempo signos e coisas, representam a si mesmas e o cosmos. Sua manipulação busca a relação entre o microcosmos (o sujeito) e o macrocosmos (o mundo).

A partir da presença marcante do esoterismo no século XVI pode-se pensar o seu solo mental e gnoseológico. Se a dimensão da **physis** tem um caráter realista, empírico, a ele subjaz uma estrutura metafísica. Não me parece haver um Renascimento entendido como superação racionalista de outra mentalidade considerada arcaica. O empirismo aqui é mágico; o científico é também esotérico. Ao analisar o mundo do século XVI, comenta Luís Filipe Barreto: "As unidades discursi-

---

(6) Cf. ADLER, Oskar. La Astrologia como Ciencia Oculta. Trad. Carlos F. Grieben. Buenos Aires, Kier, 1975, "segunda conferência", p. 32-48.

vas de Quinhentos exprimem na sua lógica de sentido este paradoxo epocal da conciliação e da confrontação, da permanência e da mudança".<sup>7</sup> Esse paradoxo traduz a própria estrutura epistemológica do século. Entre tradição e ruptura, entre loucura e razão, entre sujeito e objeto, esse momento da história é atravessado por linhas de continuidade e descontinuidade que se apresentam em todas as suas manifestações, seja a arte ou a medicina, a astronomia ou a filosofia, bem como a literatura.

Para avaliar a dimensão desse fato, escolho um objeto que me parece particularmente interessante: a pintura. Por seu imediatismo visual, a pintura, talvez mais do que qualquer outra manifestação, exprime o pensamento de uma época. O século XVI não se mostra diferente. Além disso, estabelecendo uma relação entre a pintura e as crônicas, objeto central deste trabalho, penso estar me aproximando da própria estrutura relacional dos discursos no século XVI e, assim, cumprindo o objetivo de Lucien Febvre, apontado acima, ao deixar falar o objeto e estabelecer com ele um diálogo.

No ano de 1500, Hieronymus Bosch pinta um dos quadros mais representativos de toda a sua obra: A nau dos loucos (fig. I). O tema do quadro retoma o poema de Sebastian Brandt, Das Narrenshiff, publicado em Basiléia em 1492 e que teve rápida e grande difusão. O quadro representa uma cena festiva, mas ao mesmo tempo irônica, em que uma freira e um

---

(7) BARRETO, Luís Filipe. Caminhos do Saber no Renascimento Português. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, p. 31.

frade, rodeados por uma **marginália** de bêbados e ladrões, ten tam comer um pedaço de pão pendurado em uma árvore. Todos can tam e bebem. Alguns já estão embriagados e passam mal; ou tros, dentro d'água, tentam roubar algumas das cerejas que caem da mesa. Um dos comensais fatia um animal assado, pendu rado na árvore que serve de mastro ao barco. Há garrafas emborcadas e um sentido geral de decadência. A nau parece estar errando, pois o timoneiro está mais preocupado com o pão, do que com a condução da barca.

Essa obra tem sido vista como uma alegoria da sociedade de então, especialmente sobre a corrupção na Igreja, ironizada na figura dos religiosos. Sem dúvida alguma, essa é uma das características da obra de Bosch, a sátira, a imensa ironia para com a sociedade. Nesse sentido, o quadro se encaixa no espírito **carnavalesco** das festas medievais, em que os loucos ocupam papel central.<sup>8</sup>

A crítica social não concentra, entretanto, o único sentido da obra. Primeiramente, porque a loucura é recorrente na pintura da época, sendo, portanto, um tema em si mesmo e não apenas um recurso alegórico. Em segundo lugar, porque há no quadro uma figura clássica do Louco, ou do Bobo, que traz para a cena um elemento de esoterismo, também recorrente na obra de Bosch (basta conferir a Carroça de Feno, As Tentações de Santo Antão ou "o Inferno Musical" do Jardim das

---

(8) Sobre o assunto, cf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense, 1981, cap. IV, p. 87-156; A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1987, 421p.



Delícias.

De costas para a cena, aparentemente indiferente, o louco, sentado na árvore, bebe de uma tigela, enquanto segura seu cajado com a mão esquerda. Cobre-lhe a cabeça um capuz ou chapéu guirlandado, com elementos que lembram penas ou chifres. Suas vestes, como seus sapatos, são arlequinais<sup>9</sup>. Trata-se, com certeza, de uma variante da figura do Louco, carta sem número no baralho do Tarot. Veja-se a descrição desta carta:

"... um homem jovem, usando um chapéu de bufão e vestido com roupagens coloridas passeia sem rumo (...) Ele está sozinho e sem oposição. Usa uma gola de pompons, significando frivolidade. Na mão esquerda, e descansando sobre o seu ombro direito, ele carrega uma vara, símbolo de seu desejo e de sua vontade. A vara está ligada a uma trouxa que carrega suas experiências anteriores e que ele guarda, como uma propriedade valiosa, para uso futuro (...) os arbustos da oportunidade brotam diante dele. O Bobo está entrando num mundo novo, de auto-expressão e de possibilidades ilimitadas."<sup>10</sup>

Essa carta significa a aventura, a loucura, a irrelexão; o começo, a desrazão, o salto no escuro. Da mesma forma, o bobo, no quadro de Bosch, traz na ponta da vara não uma trouxa, mas uma máscara de si mesmo, como se suas expe-

---

(9) A figura do Arlequim reúne a loucura e o demoníaco. O cajado e os chifres do Louco se ligam à representação do demônio Herlechinus, legendário homem selvagem da Idade Média. Cf. GINSBURG, Carlo. Os Andarilhos do Bem. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, cap. II, p. 71-72.

(10) KAPLAN, Stuart R. Tarô Clássico. Trad. Maio Miranda. São Paulo, Pensamento, 1983, p. 83.

riências não fossem mais do que um espelho de sua própria loucura. Sua própria demência se projeta em seu futuro.

Como carta sem número, o Louco é uma síntese de todo o Tarot, cujo significado é o da projeção do universo, do passado para o futuro. Usando dessa figura, Bosch se coloca no centro da discussão entre razão e loucura. Ao mesmo tempo em que afirma o Louco enquanto símbolo carnavalesco da crítica, essa mesma figura é ironizada. O pintor se coloca como um espectador privilegiado de seu tempo, problematizando a crença na descoberta mágica de um sentido do mundo, desejo de todos os naturalistas esotéricos: "... assim como o céu existe de acordo com suas qualidades, por ele e para ele mesmo, assim também o homem aparece em seu interior constelado de astros".<sup>11</sup> Nessa **magia naturalis** Paracelso faz se espelharem o microcosmo (homem) e o macrocosmo (céu).

A loucura no quadro de Bosch se apresenta tanto nos elementos simbólicos quanto na estruturação da cena. A bandeira do barco é um estandarte em forma de fita com o desenho da lua. Símbolo da loucura e do inconsciente, a lua faz a nau flutuar, como a própria fita, sob o signo da melancolia, sentimento tão ligado ao esoterismo, capaz de transportar o homem melancólico ao encontro de Deus e da natureza. A melancolia esotérica transforma em conceito a apreensão mágica do mundo. Por outro lado, pensando a distribuição de seus

---

(11) PARACELSO. "Terceiro Livro Pagão: sobre as entidades mórvidas", in: Paracelso — A Chave da Alquimia. Trad. Antônio Carlos Braga. Rio de Janeiro, Três, 1973, p. 97.

elementos, vemos que o louco, centro mental do quadro, não se coloca no centro físico da tela, mas se desloca, à direita. O equilíbrio racional do "Renascimento" está em xeque nesse deslocamento do centro para a periferia. As fronteiras entre razão e loucura se desvanecem.

Em outro quadro, a mesma problematização concentra a atenção de Bosch. Na Extração da pedra da loucura (fig. 2), obra ainda da fase juvenil do pintor flamengo, um homem se submete a uma operação na cabeça, feita por um médico que usa o funil da sabedoria, de boca para baixo, à guisa de chapéu. Quem é então o louco?

A extrema objetivação convive com a dimensão metafísica: a loucura se condensa em pedra e extirpá-la traduz um problema concreto; no entanto, se o médico não solucionar o caso, o padre ao lado, com os santos óleos, será chamado a interferir. A operação é também extrema-unção, como a vestimenta do médico é igualmente sacerdotal. O paciente louco delega sua salvação à ciência ou à religião. Ambas comerciam com ele e entre si mesmas (sobre isso, é de se notar o detalhe da bolsa do paciente, pendurada na cadeira e atravessada por uma faca). A razão e a loucura não configuram lugares definidos, como também não o fazem a ciência e a religião, a vida e a morte. Diante da operação, Bosch, de certa forma, afirma: se todos são loucos, ninguém pode ser chamado de louco.

Pensando a partir de Bosch ou Paracelso, o diálogo entre a razão e a loucura, entre a ciência e o esoterismo, entre a vida e a morte não é assim tão estranho aos olhos dos



séculos XV e XVI. Tanto Copérnico como Da Vinci, Colombo ou Marcílio Ficino expressam esses diálogos. Para este último, expoente do neoplatonismo florentino, o mago é médico e sacerdote, conhecedor de substâncias físicas, metais, forjador de objetos, artesão e artista. Não por acaso, desse ambiente florentino, fundado em paradoxos, onde se busca o nascimento do homem perfeito, cujos atos mágicos se dão no plano concreto, sairão algumas das mais impressionantes experiências artísticas do século XVI.<sup>12</sup> Jacopo da Pontormo, Rosso Fiorentino e Domenico Beccafumi expressam essa união entre arte e magia, esse mundo labiríntico onde não há mais centro. A Descida da Cruz (fig. 3), de Pontormo, exemplifica essa visão convulsiva do espaço. Um grupo de personagens, sem apoio no solo, circunda um ponto neutro, ocupado por uma toalha. O espaço perdeu sua referência e as pessoas vagam soltas. Os rostos se espelham uns nos outros, sem traços que os distingam. A idéia de circularidade e movimento surpreende, especialmente pelo panejamento das vestimentas e por suas cores metalizadas, que refletem uma luz difusa, vinda de todos os lados. Pontormo, esse homem estranho, neoplatônico, cultivador da magia e tam

---

(12) A bibliografia sobre esse assunto é imensa. Cito aqui apenas alguns títulos. Sobre esoterismo e humanismo: a) CARDINI, Franco. Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval. Barcelona, Península, 1982, cap. IV: "El Humanismo"; b) ADLER, Oskar. La Astrologia como Ciencia Oculta. Buenos Aires, Kier, 1975, primeira à quarta conferência. Sobre maneirismo: a) HOCHE, Gustav R. Maneirismo: o mundo como Labirinto. São Paulo, Perspectiva, 1974, primeira parte; b) SERRÃO, Victor. O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, cap. I.

bém da cópia, do exercício concreto sobre o desenho, nos mostra um mundo sem centro. Em torno desse vazio há um diálogo entre Deus e o homem. A própria palavra desenho (**disegno**) traduz esse diálogo. Desenhar é aproximar-se dos desígnios de Deus, pois **disegno** é di-segn-o (**segn dio**, signo de Deus) e a palavra DIO, segundo a tradição hermética, significa: D: dom, Espírito Santo; I: imagem (filho de Deus); O: onipotência. Portanto, no **disegno** se manifesta a onipotência de Deus pelas mãos do homem.<sup>13</sup>

O diálogo com Deus é também um diálogo com a morte. No Juízo Final, de Michelangelo, há um detalhe especialmente dedicado a esse tema. Entre os seres que ascendem aos céus pelas mãos dos anjos e os que são puxados para baixo pelos demônios, há um que perscruta serenamente a máscara vazia da morte (fig. 4). A indagação aqui não é aflitiva, mas conceitual. A morte é ao mesmo tempo objeto de horror e de curiosidade, de atração e fascínio.

Nenhum outro pintor no século XVI expressou tão bem essa convivência de paradoxos como Michelangelo. Em seu Juízo Final, a dialética entre o baixo e o alto, entre Inferno e Paraíso tem sua expressão mais trabalhada. O espaço perde qualquer referência concreta e se coloca como o próprio cosmos. Entrecruzado de diálogos, o quadro de Michelangelo reflete as pluralidades discursivas do século XVI.

A loucura, o carnaval e a morte: situações limites que põem em relevo a linguagem, enquanto mecanismo que rela-

---

(13) HOCHE, op. cit., "O Concettismo", p. 76-87.

ciona sujeito e mundo. O lugar da linguagem é sempre um vazio, em que o sujeito absorve o mundo e é por ele absorvido.

Uma obra de Francisco Venegas, expressão do maneirismo português, exemplifica a dialética que venho tentando mostrar. O desenho (fig. 5), alegoria da virtude castigando o vício, mostra dois corpos, um masculino e um feminino, que se definem um pelo outro. Os braços se entrelaçam e as linhas dos corpos se envolvem, de forma que a curvatura de um é a do outro. Se um é convexo, o outro é côncavo. Até o peixe tem o mesmo tipo de traço dos corpos, que formam um todo indissolúvel, como se a Virtude não pudesse se separar do Vício, pois perderia sua definição. Podemos até imaginar que, nas costas da cena, o braço do Vício (a mulher) ameaça a Virtude com o mesmo gesto, pois a curvatura do seu corpo, em que não aparece o braço direito, o sugere.

Desde Voltaire, a visão do século XVI foi marcada por uma louvação do lado racional do humanismo, com um simultâneo recalque de todo o seu componente imaginário. Partir para o extremo oposto e ver no século XVI o predomínio do imaginário, é também uma visão simplificadora que não nos levaria a nada. O que me interessa é perceber que a razão e a imaginação não se constituem, naquele momento histórico, como necessariamente excludentes, definindo-se antes como complementares. Entre a ciência e a arte, entre o exotérico e o esotérico há muito mais uma estrutura dialogal do que uma precedência de valores.

Por tudo isso, a Nau dos Loucos, de Bosch, se torna emblema do século em cujo portal ela se encontra. No qua-

dro, como no poema de Sebastian Brandt,

"el tema del loco aparece (...) asociado al de la muerte y no es de extrañar que las extravagancias de los pasajeros de la nave recuerden las Danzas macabras del siglo XV, con su socarroneria y sus muecas".<sup>14</sup>

Signo de um tempo de navegações, de descobertas do sujeito e do mundo, e por isso mesmo descobertas da linguagem; entre a loucura e a razão, entre o pão e o circo, entre a árvore do conhecimento e a nau do reconhecimento, o quadro de Bosch anuncia e sintetiza esse tempo de passagens, e por isso mesmo de contradições, de onde emerge nossa modernidade.

Por seu tema, esse quadro remete diretamente à aventura do mar, atividade econômica e mental que traduz, possivelmente como nenhuma outra, o século XVI. As naus dos descobrimentos carregaram consigo pelo mar a razão tecnológica que possibilitou a travessia e, paralelamente, a loucura de seus navegadores, mergulhando no desconhecido. As crônicas da Conquista se alimentam dessa dialética. Falando de um Novo Mundo, elas encontram o termo que possibilita relacionar o Mesmo e o Outro. Sua estrutura discursiva será marcada por esses descobrimentos. Analisar a Conquista através de suas crônicas é antes de tudo lidar com problemas de linguagem, molduras enunciativas que estabelecem a relação entre o sujeito e o mundo.

---

(14) VALLS, Oliveri Nortes. "Introducción" a ERASMO. Elogio de la Loucura. Barcelona, Bosch, 1976, p. 51.

FICÇÃO E HISTÓRIA NO SÉCULO XVI

Você diz a verdade

A verdade é seu dom de iludir

Caetano Veloso

---

---

---

## 1 - A busca da verdade

A primeira das marcas discursivas, que salta aos olhos mesmo numa leitura despreziosa e que pode tornar as crônicas do século XVI um **corpus** coeso do ponto de vista analítico, é a busca incessante, por parte dos narradores, de um estatuto de verdade. Dentro do "círculo comunicacional" das crônicas, essa talvez seja a mais importante demarcação de "territorialidade".<sup>1</sup>

Hernando Colón, na Historia del Almirante, diz que decidiu, em 1537, escrever a história de seu pai, Cristovão Colombo, para não "... dejar sepultada la verdad de lo que

---

(1) Cf. COSTA LIMA, Luiz. "Debate em torno do livro Sociedade e discurso ficcional de \_\_\_\_\_", in: SOUZA, Eneida Maria de e PINTO, Júlio César Machado (org.). Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada. Belo Horizonte, Curso de Pós-Graduação em Letras/UFMG, 1988, p. 485-486.



pertenece a varón tan ilustre"<sup>2</sup> e por julgar que os outros historiadores que empreenderam tal tarefa não a levaram a cabo por não se aterem à verdade:

"puedo consolarme con que si en esta obra mia se hallare algun defecto, no será el que padecen la mayor parte de los historiadores, que es la poca e incierta verdad de lo que escriben. Por lo cual, solamente de los escritos y cartas que quedaron del mismo Almirante, y de lo que yo vi, estando presente, recogeré lo que pertenece a su vida e historia."<sup>3</sup>

Se para Hernando Colón, a pertinência das fontes e sua condição de testemunha ocular são invocadas como garantia da verdade discursiva, para Hans Staden, na dedicatória das Duas Viagens ao Brasil, endereçada ao Príncipe Felipe de Hédia, o "passaporte" de suas palavras é o seu temor e obediência a Deus, o que o impossibilita de pecar pela falsidade:

"A fim, porém, de que não duvide Vossa Serena Alteza da verdade de minhas palavras, junto a esta narração o meu passaporte. A Deus somente toda a honra!".<sup>4</sup>

Jean de Léry mistura o apelo moral de Staden com a justificativa testemunhal e das fontes, típica de Hernando Colón, num argumento que convoca a racionalidade dos leito-

---

(2) COLÓN, Hernando. "Proemio del autor", in: \_\_\_\_\_ . Historia del Almirante. Madrid, Historia 16, 1984, p. 45 (grifo meu).

(3) Idem, op. cit., p. 46.

(4) STADEN, Hans. Duas Viagens ao Brasil. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1974, p. 26.

res, construindo uma retórica de convencimento em que a "inteligência" do público é a demarcação territorial do texto:

"assegurando aos que preferem a verdade dita simplesmente à mentira bem vestida que aqui encontrarão não só fatos verdadeiros mas ainda dignos, muitos deles de admiração, pedirei ao Senhor, autor e conservador de todo o universo, que faça com que esta pequena obra alcance bom êxito para a glória de seu Santo Nome. Amém."<sup>5</sup>

O argumento de Léry demonstra que o autor reconhece uma opacidade nos discursos, ou seja: a uma verdade simples contrapõe-se não apenas a mentira também simples, mas uma "mentira bem vestida". Léry reconhece, já, que a escrita demanda uma organização interna, o que pode abalar as fronteiras entre a verdade e a mentira, ou ainda, que a mentira, se bem vestida, pode passar por verdade. Diante dessa possibilidade, trabalha para separá-las. O autor pressente que, se a mentira pode estar vestida, a verdade, por ele desejada sempre em sua transparente simplicidade, pode ser confundida indevidamente com uma máscara textual, o que seria inaceitável.

O reconhecimento assustador dessa subjetividade, capaz de interferir na transparência da relação língua/mundo e ao mesmo tempo situá-la nos limites da historicidade, centraliza talvez a problemática textual no século XVI.

Os argumentos que estamos vendo, não por acaso, fazem parte sempre dos prólogos, introduções ou dedicatórias

---

(5) LÉRY, Jean de. Viagem à Terra do Brasil. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1980, p. 52.



dos textos, reservados à criação de um pacto de leitura capaz de dirigir as expectativas dos leitores. A relevância de tal fato se manifesta quando vemos que, na maioria absoluta dos textos, existe um destinatário definido, o rei, o mecenas ou o superior religioso, e que, pelos lugares que ocupam, essas personagens são não apenas definidos, mas definidores de um modo de recepção. Assim, D. Manuel, na Carta de Pero Vaz de Caminha, não é apenas o rei, mas o reino, com toda sua mitologia, sua história e sua política, a olhar para a nova terra através do cronista. Deduz-se que a verdade do texto está atrelada às verdades de um discurso maior, que engloba o próprio texto e as expectativas de sua recepção, o que, por sua vez, faz parte do seu processo construtivo. Por isso entendo as justificativas como complementares, sejam elas morais ou religiosas, como em Hans Staden; argumentos de autoridade, como em Hernando Colón; ou razão de leitura, como em Léry.

Ao lado desses, dois outros argumentos embasam a busca do estatuto de verdade. O primeiro é a "recusa da estilística", de Pero Vaz de Caminha: "... tome vossa alteza minha ignorância por boa vontade, a qual, bem certo, creia que por afremosentar nem afear haja aqui de pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu".<sup>6</sup> Analisando esse trecho, Luís Filipe Barreto observa que "a exclusão da literalidade e de toda e qualquer estilística constrói o objetivo da escrita enquanto tradução imitativa da empiria visual".<sup>7</sup> Dois fatos devem

(6) CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El Rei D. Manuel. Edição M. Viegas Guerreiro. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1974, p. 31.

(7) BARRETO, Luís Filipe. "O Nascimento da Imagem do Brasil e do Índio", in: Descobrimientos e Renascimento. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, p. 172 (grifo meu).

ser apontados: a) a recusa estilística, ou seja, o controle da própria subjetividade, é um projeto, um objetivo — o que se deve investigar é até onde ele tem consecução; b) tal objetivo empurra a construção textual para uma mimese entendida simplesmente como imitação de uma realidade apriorística. Portanto, entender o conceito de mimese no século XVI significa o primeiro passo para a compreensão da relação entre a história e a ficção nas crônicas do Descobrimento. Percebe-se que o conceito de mimese não é apenas cognitivo mas também moral, textual e político. Ou seja, que a tradução imitativa abarca padrões comportamentais, práticas sócio-políticas e religiosas. Caminha, ao imitar a realidade do Novo Mundo, está também falando do seu lugar epistêmico, como mostra Barreto:

"A Carta é (...) descritiva duma nova realidade humana e física pautada por todo um léxico da semelhança e diferença, qual fotografia em espelho cujo negativo é mais a interioridade do fotógrafo que a paisagem do fotografado, mais NOESE 'o que vivencia' que NOEMA 'o que é vivenciado'. Dialética antropológica em que o poroso território do Outro e do Mesmo se abraçam num discurso de efeito e espelho em que o mundo social berço marca profundamente a imagem do mundo social desconhecido."<sup>8</sup>.

O último argumento da busca à verdade se traduz pela complexa defesa da memória social, empreendida por Pero de Magalhães Gandavo no "Prologo ao Lector" de História da Província de Santa Cruz. Segundo o autor, há na nova terra coisas tão notáveis e dignas de admiração que

---

(8) BARRETO, op. cit., p. 171.

"parecêra descuido e pouca curiosidade nossa, nam fazer mençam dellas em algum discurso, e da-las à perpetua memoria como costumavam os antigos: aos quaes nam escapava cousa alguma que por extenso nam reduzissem a história, e fizessem mençam em suas escrituras de cousas menores que estas, as quaes hoje em dia vivem entre nós como sabemos, e viverão eternamente. E se os antigos portuguezes, e ainda os modernos nam foram tam pouco affeiçoados à escriptura como sam; nam se perderão tantas antigüidades entre nós, de que agora carecemos, nem houvera tam profundo esquecimento de muitas cousas, em cujo estudo têm muitos homens doutos cansado, e revolvido grande cópia de livros sem as poderem descobrir nem recuperar da maneira que passarão. Daqui vinha aos Gregos e Romanos haverem todas as outras nações por bárbaras, e na verdade com razão lhes podião dar este nome, pois eram tão pouco solícitos, cubiçosos de honra que por sua mesma culpa deixavão morrer aquellas cousas que lhes podiam dar nome, e faze-los inmortaes. Como pois a escriptura seja vida da memoria, e a memoria huma semelhança da imortalidade a que todos devemos aspirar, pela parte que della nos cabe, quiz movido destas razões, fazer esta breve história, pera cujo ornamento nam busquei epitetos exquisitos, nem outra fermosura de vocabulos de que os eloquentes Oradores costumam usar pera com artificio de palavras engrandecerem suas obras"<sup>9</sup>.

Ao lado da recusa à oratória, associando verdade e clareza de estilo, Gandavo propõe o valor social da história: saber a verdade do passado não só esclarece o presente como

---

(9) GANDAVO, Pero de Magalhães. Tratado da Terra do Brasil. História da Província de Santa Cruz. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp. 1980, p. 76-77.

demarca o espaço civilizacional entre cultura e barbárie. A afeição à "escritura", enquanto guardiã da memória, torna os homens imortais, pois a memória é a semelhança da imortalidade. Gandavo atribui à prática da mimese um valor de transcendência: a escrita como vida da memória. O recurso aos clássicos busca estabelecer uma linha de continuidade. Os Gregos e Romanos imitaram (mimetizaram) a imortalidade através de seus textos, logo, para não ser bárbaro, há que se trilhar o mesmo caminho. Buscar a verdade do passado, e do presente, vinculando escrita e imitação, garante uma existência cultural. Nessa prática mimética, construída como espelho, é que se dará a representação social na qual o sujeito se vê, e a partir da qual ele moldura o mundo. Essa concepção tradicional da mimese,<sup>10</sup> que traduz o conceito grego por *imitatio*, constitui, no entender de Luiz Costa Lima,<sup>11</sup> um "erro" de implicações amplas na epistemologia do século XVI. Segundo o autor, a compreensão da mimese como imitação, conforme o texto de Gandavo, não é grega, mas uma interpretação posterior que, mais ou menos inconscientemente, perdeu o significado grego do termo. Cabe-me então acompanhar o percurso da mimese antes de entrarmos nas implicações dessa prática nas crônicas do Descobrimento.

---

(10) A bibliografia sobre o termo mistura ambas as grafias, *mimesis* e *mimese*. Neste trabalho opto sempre pela segunda, mantendo a forma *mimesis* apenas quando ela aparecer no corpo das citações.

(11) COSTA LIMA, Luiz. "Representação Social e Mimesis", in: Dispersa Demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, p. 226.

## 2 - Mimese: imitação ou ficção?

Por ser um conceito que não se prende ao campo restrito da teoria da arte, mas ainda uma prática social a partir da qual o sujeito se reconhece e demarca sua identidade e sua diferença, a mimese me parece fundamental na compreensão das relações entre a arte e outras modalidades discursivas como a história, a psicanálise ou a filosofia.<sup>12</sup> Sua recusa, praticada pelo Romantismo, se ligava a um entendimento do termo a partir de sua tradução latina por *imitatio* e "sua identificação como correspondência a um modelo".<sup>13</sup> Tal tradução, levada a cabo pelas poéticas dos séculos XVI e XVII, "a pretexto de reiterar a lição aristotélica (...) promoveu sua involuntária paródia".<sup>14</sup> Assim, a discussão deve começar pela problematização da mimese entre os gregos.

---

(12) Sobre o assunto é de fundamental importância o conjunto de obras de Luiz Costa Lima que, a partir de 1980, iniciou longa discussão sobre a mimese. Além dos artigos já citados, cf. COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e Modernidade. Rio de Janeiro, Graal, 1980, 287p.; \_\_\_\_\_. O Controle do Imaginário. São Paulo, Brasiliense, 1984, 266p.; \_\_\_\_\_. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, 436p.; \_\_\_\_\_. O Fingidor e o Censor. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988, 383p.. Especialmente sobre a mimese entre os gregos, cf. IÑIGO, Emilio Lledó. El concepto "poiesis" en la filosofía griega. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, 158p.

(13) COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e Modernidade. Rio de Janeiro, Graal, 1980, p. 58.

(14) Idem. "Epílogo" de O Fingidor e o Censor. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988, p. 358.



## 2.1 - Mito, tragédia e história

A relação que Gandavo constrói entre memória e verdade encontra-se já na Grécia arcaica. Hesíodo, ao invocar as Musas, na Teogonia, fornece elementos a partir dos quais podemos pensar a relação entre memória, criação poética e verdade.

As Musas, filhas de Zeus e Memória, nascem para cantar a glória do Deus e do Olimpo, ou seja, têm a mesma função do próprio texto de Hesíodo. Neste sentido, pode-se perceber uma metapoética na sua invocação. Seu canto constitui a própria epifania dos deuses. Cabe observar que, nas culturas orais, como a da Grécia arcaica, a palavra é sempre ontofânica: pela voz das Musas, pelo canto do poeta, se instaura o mundo. O louvor da palavra é luz e memória, traz à luz a verdade, **alétheia**. A inspiração que o poeta pede às Musas garante que o poema dirá a verdade. As Musas, enquanto filhas de Memória, têm o poder de dizer verdades ou de dizer mentiras como verossímeis: "... sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos/ e sabemos se queremos, dar a ouvir revelações".<sup>15</sup> A palavra revelação significa **alétheia** (verdade), contrária a **léthe** (esquecimento). Dessa maneira, a relação das Musas com a palavra faz-se dupla: **léthe** e **alétheia**. Lembremos que cada entidade explicita o poder de seus pais, logo as Musas, enquanto filhas da Memória, podem tanto fazer lembrar como esquecer. Nascem da luz "para obliúvio dos males".<sup>16</sup>

(15) HESÍODO. Teogonia. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Roswitha Kempf, 1984, p. 130, Versos 27-28.

(16) Idem, op. cit., p. 130, v. 55.

Nascem da luz (verdade, louvor, palavra, presença, ser, **alétheia**) para o esquecimento (censura, silêncio, obscuridade, ausência, não-ser, **léthe**).<sup>17</sup>

O poeta, guardião da memória, é um personagem poderoso: "... sozinho, concede ou nega a memória. Em sua palavra os homens se reconhecem..."<sup>18</sup>. A palavra do poeta não admite contestação. Sua verdade não se opõe à mentira, por ser epifânica. A oposição se constrói então entre **alétheia** e **léthe**, faces da mesma moeda, dom de vidência, o que faz do poeta um mestre da verdade.

Como não falar em problematização da mimese se a palavra parece dupla? Simplesmente porque sua lógica se apresenta como um jogo de contrários. Numa sociedade em que a palavra poética é mágico-religiosa, a moldura a partir da qual os homens se reconhecem, e é, ainda, o louvor da soberania, não há espaço para tal problematização. O que não quer dizer que aí não estejam os elementos a partir dos quais tal reflexão nascerá. Apenas as condições sociais devem ser outras.

Alguns fatos são marcantes na passagem para novas condições: a crise da soberania micênica e o aparecimento da cidade, antes de mais nada. Lefebvre afirma que "La ciudad política acompaña o sigue inmediatamente la instauración de una vida social organizada de la agricultura y de la aldea".<sup>19</sup>

---

(17) Cf. o quadro comparativo de DETIENNE, Marcel. Os Mestres da Verdade. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, s/d.

(18) DETIENNE, op. cit., p. 23.

(19) LEFEBVRE, Henri. La Revolución Urbana. Trad. Mario Nolla, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 14.

A organização da aldeia em torno do palácio vai gerar a cidade e desagregar a própria fortaleza. O palácio do rei transforma-se em templo público, o culto ao rei cede lugar ao culto dos deuses da cidade. Aquele lugar central de um continua central, mas passa a ser ocupado pelo múltiplo vazio da **ágora**, lugar da discussão política. O aparecimento da **pólis** dá origem à problematização da palavra, quanto mais se lembrarmos que a escrita se associa a esse quadro de referências: "La ciudad política no se concibe sin la escritura: documentos, órdenes, inventários, percepción de impuestos".<sup>20</sup> A passagem da oralidade à escrita e a configuração da **ágora** como espaço de problematização possibilitam à palavra

"desenvolver sua ambigüidade como atualização do contraditório, deixando de aparecer como palavra una e se mostrando biface, palavra em dobra. A dobra da palavra significa sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou para aquele rumo".<sup>21</sup>

A palavra já não é assertiva, ao demandar persuasão. Se à palavra uma correspondia a justiça do herói, que leva sua ação às últimas conseqüências e se caracteriza mais pela desmedida do que pela reflexão (basta lembrar o tema da Iliada, a cólera de Aquiles), à palavra em dobra corresponde a contraposição de duas justiças na tragédia, lugar de expres

---

(20) LEFEBVRE, Henri. op. cit. p. 14.

(21) COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e Modernidade. Rio de Janeiro, Graal, 1980, p. 21. Para uma análise pormenorizada das mudanças acarretadas pelo aparecimento da pólis e da escrita na Grécia, cf. VERNANT, Jean-Pierre. As Origens do Pensamento Grego. Trad. Isis Borges B. da Fonseca, São Paulo, Difel, 1986.



são do diálogo característico da **pólis**. Pode-se falar de uma imitação do processo judiciário pela tragédia. Imitação apenas da forma, pois não importa na tragédia a sentença, e sim a investigação do conflito:

"O produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana. Nele, o que mais importa não é a declaração de quais os vencidos e quais os vencedores, mas o entendimento interno do que leva à porfia e à tensão."<sup>22</sup>

A primeira constatação que se pode fazer é que **mímeisthai**, representar, não significa a reverência a um modelo. Ao contrário, representar potencializa as contradições para que o sujeito se reconheça a partir da produção da diferença, e não apenas da semelhança.

Ao lado da tragédia, a história, com Heródoto, busca superar a forma mítica, heróica, até então presente. A partir da mesma palavra em dobra a história vai buscar vias de explicação para fatos e processos. Com Heródoto tematiza-se a dialética entre o velho e o novo, entre o estrangeiro e o próprio. A história é o reverso da moeda da democracia, naquilo que ela tem de político, sempre contraditório e persuasivo.

Analizando a relação entre a tragédia e a história, comenta Costa Lima:

"O desenvolvimento das formas jurídicas, a preocupação com a causalidade histórica, com o papel dos deuses e do próprio homem na configuração do seu

---

(22) COSTA LIMA, op. cit. p. 23.

destino, todos eles dependentes da capacidade de discussão, implicavam, por frentes diversas, o conhecimento da palavra e a exploração de sua potência".<sup>23</sup>

Na verdade não há contradição entre as duas vias: a da tragédia (mimética), que visualiza o universo do homem com suas contradições; a da história (causativa), que igualmente busca superar a unidade da palavra mítica.

## 2.2 - Mimese e Filosofia

Acompanhar a evolução de um conceito comprova, através da história de suas interpretações, que a significação é um processo sempre aberto. Na cultura grega, a passagem do mito à poesia, e posteriormente à filosofia, se revela nas transformações da língua, na crescente riqueza de substantivos que falam da abstração cada vez maior do pensamento filosófico. Enquanto os verbos caracterizam um processo que aponta para o concreto, os substantivos são cristalizações temporárias, momentos fixos do processo e, portanto, uma abstração em relação a ele. Analisando esse fato, comenta Emilio Iñigo: "De esta manera el idioma, como expresión del pensamiento, indicó en Grécia una separación de lo puramente visual o inmediato hacia lo intelectual".<sup>24</sup> O fazer da filosofia grega não se separa da filologia e da poesia. A criação dos conceitos revela, antes de tudo, um trabalho de linguagem.

---

(23) COSTA LIMA, op. cit., p. 27.

(24) IÑIGO, Emilio Lledó, op. cit., p. 35.

Mimese e **mimetés** (imitador) devem ser pensados nes se contexto, enquanto deverbais de **mímeisthai**. O uso mais an tigo desse verbo estava ligado à prática da música e da dan- ça nos rituais dionísios. A prática mimética se baseava no **enthousiasmós**, a possessão pelo deus. Através da máscara e da dança, os celebrantes do culto tornavam-se o próprio deus, encenavam esse Outro que Dioniso representa e buscavam a in tegração na ordem do universo, pela via da catarse aliviado- ra das tensões.

Górgias, o sofista, desloca a questão da represen- tação, do **enthousiasmós** para o **lógos**: levar a alma à alegria ou à tristeza não se prende à questão do arrebatamento dioni síaco ou da inspiração das Musas, mas a um poder próprio da razão, poder humano inscrito no uso das palavras. Para Gór- gias, o **lógos** age diretamente sobre a alma, conduzindo-a ao engano (**apáte**) ou ao erro (**pseûdos**). Se se condena o erro pe la ética, o engano se justifica pela estética, pois a ele se liga o prazer da persuasão (**peithó**). No Elogio de Helena, o sofista parte da distinção entre erro e engano. Para Górgias, os fatores que poderiam ter levado a mulher a trair Menelau são: por desígnio dos deuses, pela força ou por amor, todos esses argumentos aceitáveis, pois estariam acima das forças de Helena. Há, no entanto, um argumento ainda mais forte: por força da persuasão, contra a qual não há resistência. A per- suasão liga-se ao engano e não ao erro. Se o engano persuade, ele não é falso. O engano pertence à ordem do intelec- tual, enquanto o erro pertence à ordem do ético. Por isso Górgias "absolve" Helena.

Os erros da alma são negativos, os enganos da opinião, ao contrário, introduzem a idéia de prazer, pois a palavra que encanta não parece falsa ao encantado. Não há um critério ontológico e sim a encenação de uma alteridade. Se a mimese é engano, e não erro, ela se afasta dos critérios essencialistas do Ser (verdade/falsidade), como entrevê Costa Lima:

"Se suspendemos a idéia de que o não-ser é o portador do falso e então afirmamos que ao não-ser, enquanto o Outro do ser, não cabem os juízos reservados ao campo do ser — juízos sobre a sua veracidade/falsidade — encontraremos no postulado de que a **mimesis** se alimenta do não-ser a via capital para o conhecimento da **mimesis** como ficção."<sup>25</sup>

Platão, em oposição à sofística, condena os "enganos". Sua discussão em torno da mimese se faz por uma ótica essencialista e ética, visando a uma finalidade política. O comentado passo da República em que Platão expulsa o poeta da sua cidade ideal<sup>26</sup> tem sido visto de maneira precipitada, deslocado de seu contexto. Platão, antes de mais nada, é também um poeta, um sofista na sua comparação entre o artesão e o pintor. Ele expulsa a poesia da república não por sua inutilidade, mas exatamente porque reconhece sua enorme capacidade de influenciar as pessoas. O fato de a poesia estar afastada da essência da verdade motiva sua condenação, que se explica por um motivo ainda mais forte:

(25) COSTA LIMA. Op. cit., p. 43-44.

(26) PLATÃO. República. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983; X, 605b, p. 472.

"Não é essa a maior acusação que fazemos à poesia: mas o dano que ela pode causar até às pessoas honestas, com excepção de um escassíssimo número, isso é que é o grande perigo."<sup>27</sup>

Há em Platão um projeto político. Sua condenação da poesia faz, na verdade, o seu elogio, ainda que às avessas. O **mimetés** (imitador), esse "criador de fantasmas",<sup>28</sup> pode ser reconduzido à cidade se sua imitação se restringir a cantar "hinos aos deuses".<sup>29</sup> O **mimetés** é perigoso exatamente por ser criador, por não se ater a imitar o real. Há em Platão uma distinção entre o "imitador da realidade", o artífice (**demiourgós**), e o "imitador da aparência" (**mimetés**).<sup>30</sup> Ambos se distinguem da divindade, **phytourgós**, verdadeira criadora da natureza. O imitador da aparência está, no entanto, muito afastado da divindade e este fato marca sua prática, como comenta Iñigo: "Esta distancia de la idea originaria es lo que define al **mimetés**".<sup>31</sup> Não importa então na mimese a produção de uma realidade conforme outra. Ela não se define por uma relação de dependência entre entes ou realidades, mas exatamente ao contrário. Por isso Platão a condena. O critério platônico se baseia puramente no funcional. Do ponto de vista de uma definição do produto mimético não há distinção fundamental em relação a Górgias. Esse aparente paradoxo só vem na verdade reafirmar que a leitura da obra de Platão tem desconhecido o fa

---

(27) PLATÃO, op. cit.; X, 605c, p. 472.

(28) Idem, X, 601b, p. 464.

(29) Idem, X, 607e, p. 475.

(30) Idem, X, 598b, p. 457.

(31) IÑIGO, op. cit., p. 100.



to de ele ser também um criador de argumentos, um poeta, um filósofo que recorre ao mito como estrutura argumentativa e, sobretudo, faz filosofia a partir das palavras. A idéia do simulacro como potência criadora já está no poeta Platão.

Aristóteles dedica todo um tratado inteiramente à poesia: "Propomo-nos tratar da produção poética em si mesma e de seus diversos gêneros...".<sup>32</sup> Por esse modo, o filósofo inicia seu texto, que considera todas as formas da poesia, e também da música e da dança, como artes de imitação, mimese. Imitar, no entanto, se define por um limite: "Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia".<sup>33</sup> A natureza, a **physis**, é o limite da mimese.

Ao contrário de Platão, Aristóteles concebe o Ser a partir da natureza material. Da mesma forma, a mimese se realiza concretamente no **mímema**, seu produto. Mimese define assim um "campo fantasmal"<sup>34</sup>, ou ainda, uma potência (**enérgeia**) que se atualiza em um determinado produto (**érgon**). Ela não pode ser entendida como imitação, pois não tem referente, sendo ao contrário uma potência significante em busca de significados. A idéia de uma cópia servil da realidade, da natureza ou das ações dos homens não está de forma alguma na exposição aristotélica da mimese: "... é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o

---

(32) ARISTÓTELES. "Arte Poética", in: Arte Retórica e Arte Poética. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d, p. 293.

(33) Idem, op. cit., p. 300.

(34) COSTA LIMA, Luiz, op. cit. p. 47.



que poderia ter acontecido...".<sup>35</sup> Embora calcados no real e no cotidiano, os critérios da poesia possuem autonomia e Aristóteles os analisa e define. No entanto, se a realidade existe antes da mimese, eis aí o seu limite e a possibilidade de reduzi-la à **imitatio**.

Esse breve roteiro mostra que o conceito de mimese liga-se a muitas outras práticas além da imitação. Nos rituais dionisiacos, a mimese expressa a idéia de possessão, de encenação do Outro, que se desdobra no representar do teatro ou na sedução do **lógos**, palavra persuasiva, como mostra Górgias. Platão entende a mimese e o **mimetés** como criadores. Aristóteles reconhece sua autonomia, seu caráter de potência que demanda reatualização.

A cultura latina, traduzindo o conceito por **imitatio**, irá se prender ao aspecto formal da análise aristotélica. Mimese se reduz ao metro e ao ritmo do poema. Esse fato, associado à noção aristotélica de **physis** como pré-dada, como limite de todas as coisas, vai possibilitar ao pensamento dos séculos XV e XVI, e daí em diante, a restrição do conceito a simples imitação. Lendo a mimese como **imitatio**, esse pensamento trabalhou para limitar o alcance do conceito grego, sob o pretexto de reiterar a lição de Aristóteles. Isso se deveu a condições sócio-religiosas específicas. Quando esse pensamento se problematiza, a partir da Baixa Idade Média, a garantia da **imitatio** tem implicações fundamentais, como veremos adiante.

---

(35) ARISTÓTELES, op. cit., p. 312.

### 3 - Implicações Sociais, Políticas e Religiosas da *Imitatio*

O século XVI se caracteriza por uma luta entre a afirmação da individualidade e a manutenção de uma mentalidade que inscreve os homens e as suas palavras na ordem direta das coisas.

Na Alta Idade Média, a rigidez da estrutura social e a imobilidade das relações econômicas se traduzem numa espacialização do tempo, em que não há passado ou futuro. Tal rigidez unifica a interpretação das experiências, a partir de uma cosmologia cristã que controla, ou tenta controlar, os outros discursos.

A partir do século XII, inúmeros fatores apontam para uma retomada da subjetividade. O aparecimento da cidade comercial revela-se como um desses dados sintomáticos. A invasão das ruas por artesãos, produtores e comerciantes modifica a relação cidade/campo e, por consequência, a visão do mundo. A cidade deixa de ser um paradoxo monstruoso nos horizontes do campo: este se torna cercania daquela. A gente da cidade concretiza a função da troca, ou seja, a rua problematiza os lugares fixos, como bem aponta Lefebvre:

"En la encena espontánea de la calle yo soy a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también, actor. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin los que no se da vida humana, sino separación y segregación, estipuladas e inmóviles".<sup>36</sup>

---

(36) LEFEBVRE, Henri. La Revolución Urbana. Trad. Mário Nollá, Madrid, Alianza, 1983, p. 25.

O homem da cidade começa a se ver como agente das experiências, como ator no teatro do mundo.

Um segundo dado paradigmático é o que Jacques Le Goff chama de "nascimento do purgatório". Desde as origens do cristianismo, o ato de rezar pela alma dos mortos manifesta a convicção nos fiéis da possibilidade de uma remissão dos pecados após a morte. Durante séculos essa possibilidade permanece vagamente determinada, no tempo, no espaço ou na forma. No final do século XII, a mudança de mentalidade cria um novo lugar na "geografia do Além", o purgatório, espaço de mediação que depende das orações dos vivos. O sujeito passa a interferir no destino e a questionar a idéia de uma verdade inscrita no mundo e nas coisas. No purgatório o homem não está à mercê do Diabo:

"o homem tem de deixar de ser um gesticulado do demônio para tornar-se ou vir a ser de novo um gesticulante humano que saberá orientar o seu próprio gesticular na tríplice boa direção do alto, do interior e do moderado".<sup>37</sup>

Dessa forma, a subjetividade vai adquirindo um carácter de suplementação da ordem cósmica, que não se justifica mais apenas na formulação teológica, mas sobretudo se apóia na razão orientadora do sujeito individual.<sup>38</sup> Há uma enorme variedade de manifestações, além das já vistas, reveladoras do reconhecimento da subjetividade: os escritos dos reforma-

---

(37) LE GOFF, Jacques. "Os Gestos do Purgatório", in: O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval. Trad. José Antônio Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1985, p. 72.

(38) Cf. COSTA LIMA, Luiz. O Controle do Imaginário, cap. I. São Paulo, Brasiliense, 1984.

dores monásticos, o interesse pelas cartas, confissões, autobiografias e hagiografias; a revitalização dos clássicos; a personalização da arte dos retratos e da escultura; o aparecimento dos heróis individuais nas gestas e um progressivo preenchimento referencial do eu-lírico, que evolui de uma forma fixa vazia para uma circunstancialização.

A consciência dessa subjetividade avassaladora ameaçava virar o mundo de cabeça para baixo. Portanto fazia-se necessária uma forma de adequar a individualidade à cristandade. Aqui se revela o valor da **imitatio**. Desprezando a potência (**enérgeia**) da mimese aristotélica em detrimento do seu produto acabado (**érgon**), a mentalidade do fim da Idade Média circunscreve a subjetividade ao reconhecimento de uma **physis** pré-dada. A noção de **imitatio** se vincula à onipresença de um modelo que controla o eu, obrigando-o a respeitar as hierarquias do cosmos. Paradoxalmente, Aristóteles, a mais alta e marcante **auctoritas** da Baixa Idade Média, é afirmado e negado ao mesmo tempo. Afirmado na sua noção de **physis** como limite, e negado na sua visão da mimese como potência que se reatualiza constantemente.

A dialética presente no pensamento aristotélico, que entende a mimese como transfiguração, dependente tanto do objeto imitado como do sujeito imitador, se congela numa gnoseologia empirista que se constrói com base na similitude e na repetição das coisas pelas palavras, como aponta Luís Filipe Barreto: "Ao colocar-se como imitação empírica da visibilidade qualitativa, o todo textual afirma-se como olhar da realidade que decalca na exatidão o referente extra-ver-

bal".<sup>39</sup> Essa posição gnoseológica dá margem ao aparecimento de um realismo ingênuo que luta desesperadamente por esconder o lugar de formulação do discurso, sem o conseguir, no entanto.

O recurso à *imitatio*, como controladora da subjetividade, representa uma solução possível e precária para aquela crise epistemológica. A descoberta de um Novo Mundo, com a conseqüente revelação da diferença cultural e seu corolário, a derrocada da universalidade européia, aguça profundamente o apelo à retórica da *imitatio*. Nas crônicas dos descobrimentos a "tradução imitativa da empiria visual"<sup>40</sup> é levada às últimas conseqüências, pois aceitar a existência de um outro depende da afirmação de um eu. A *imitatio* busca sublimar essa dialética porque, escondendo o lugar de produção do discurso, transformando o notado em simples anotado ela pode ainda intentar a universalização de um discurso que, como qualquer outro, não é transistórico.

Assim, o Relato de Álvaro Velho do Barreiro, por exemplo, que descreve a viagem de Vasco da Gama às Índias, enxerga "a palavra como pictorial armazém das coisas"<sup>41</sup>, facto já observado em alguns outros cronistas como Gandavo e Caminha.

A essa função de garantia epistemológica desempenhada pela *imitatio*, juntam-se outras de carácter não só reli

---

(39) BARRETO, Luís Filipe. "O Nascimento da Imagem do Oriente", in: Descobrimientos e Renascimento. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, p. 129.

(40) Idem, p. 172.

(41) Idem, p. 129.



gioso como político-social. No que concerne à cultura ibérica, e especialmente à portuguesa, vale acompanhar, com Fernão Lopes, essa busca da verdade como tradução imitativa do real e ver as implicações que aparecem com tal escolha. Acima de tudo, porque este cronista de D. João I funda no século XV as bases do fazer historiográfico.

D. João I, fundador da dinastia de Avis, sobe ao trono em 1385 à frente de uma rebelião popular que não aceitava o legítimo herdeiro, D. João de Castela, genro do falecido D. Fernando, por não se tratar de um natural de Portugal. Fernão Lopes, cronista da corte de D. João I e de seus filhos, tem como missão principal justificar a legitimidade do novo reinado. Marca toda a sua escrita o desejo de naturalizar a ascensão da Casa de Avis. O direito de D. João de Castela baseava-se na dinastia, consagrada nos livros de linhagens e na camaradagem nobre, desenvolvida nas lutas contra os mouros, que igualava toda a Península. Já o direito de D. João I fundava-se no sentimento das populações locais, expresso num "amor à terra", como diz Fernão Lopes. A um direito tradicional se opõe um direito natural, que se amplia à categoria de direito nacional.

Diz Fernão Lopes, no prólogo à Crônica de D. João I: "nosso desejo foi nesta obra escrever verdade, sem outra mistura, deixando nos bons sucessos todo o fingido louvor, e nuamente mostrar ao povo quaisquer coisas em contrário, da maneira que sucederam".<sup>42</sup> Não é bem isso o que acontece. Na

---

(42) LOPES, Fernão, apud SARAIVA, Antônio José. O Crepúsculo da Idade Média em Portugal. Lisboa, Gradiva, 1988, p. 175.



defesa do Mestre de Avis, Fernão Lopes afirma seu compromisso com a verdade unicamente a fim de ganhar a causa da qual era advogado. Pode-se perceber que a causa política se justifica pela naturalidade de D. João I. Outro argumento, também fundamentado na mesma naturalidade, é o da diferença "bioló-gica" entre portugueses e castelhanos, que Fernão Lopes constrói a partir de São Paulo, na Epístola II aos Romanos, em que uma oliveira apresenta ramos naturais e enxertados, sendo estes piores do que aqueles:

"... mas aquelas vergôntees direitas, cuja nascen-ça trouve seu antigo começo da boa e mansa olivei-ra portuguesa, esforçaram-se de cortar a árvore que os criou e mudar seu doce fruto em amargoso licor, isto é de doer e para chorar".<sup>43</sup>

A natureza limita e separa os dois povos.

Um terceiro argumento de Fernão Lopes mistura a defesa do Reino com a defesa da causa religiosa. Segundo o cronista, como o filho de Deus mandou seus apóstolos ao mundo, assim D. João I mandou Nun'Álvares Pereira espalhar pelo rei-no o "Evangelho Português". Defender Portugal significava defender o papa romano contra o papa de Avignon, ligado a Cas-tela. Assim, a guerra contra os castelhanos é santa, como foi aquela contra os mouros.

A retórica dos símiles e o naturalismo das justificativas procuram encobrir o lugar de produção do discurso. Por isso toda a historiografia de Fernão Lopes quer apagar o sujeito e fazer brilhar a naturalidade dos fatos e das fon-

---

(43) LOPES, apud SARAIVA, op. cit., p. 173.

tes. Embora reconheça a própria historicidade, quando afirma que "... nós non somos nados a nós próprios porque uma parte de nós tem a terra e outra os parentes",<sup>44</sup> mesmo aí Fernão Lopes atrela a subjetividade ao limite da **physis**, pelo determinismo a que se sujeita.

Na retórica de Fernão Lopes, o historiador confere a verdade dos fatos, confere verdade aos fatos, certificando a, imprimindo à prática historiográfica a sua condição de guarda-mor da Torre do Tombo. Ele se reveste de "... uma autoridade de magistrado da verdade",<sup>45</sup> ainda que seu critério seja apenas a maior ou menor verossimilhança das fontes. A universalização de seu **naturalismo** recusa quaisquer refutações: "condenamos e reprovamos e havemos por nulas quaisquer crônicas, livros e tratados que com este volume não concordem".<sup>46</sup>

No entanto, esse homem que se justifica na **imitatio**, enquanto categoria gnoseológica, é um criador de caracteres e um dramaturgo em potencial. A vivacidade das suas descrições, a sua noção de corte, que visa trazer simultaneidade à cena, e a inserção do eu narrador com nítidos tons de oralidade carregam seu texto com possibilidades que ele luta, no plano do enunciado, por expurgar. Dessa contradição — básica — irão se alimentar todas as crônicas dos descobrimentos.

Assim, a redução da mimese à **imitatio** se liga, no plano manifesto, a todo um espectro epistemológico que visa

---

(44) LOPES, apud SARAIVA, op. cit., p. 174.

(45) SARAIVA, op. cit., p. 175.

(46) LOPES, apud SARAIVA, op. cit., p. 177.

controlar a subjetividade. Nem aí, entretanto, no plano das intenções declaradas, tal objetivo se cumpre. As implicações sócio-políticas e religiosas revelam o porquê daquela operação redutora. Há ainda um último argumento que me parece, talvez, o mais importante e que deve ser visto com mais vagar: a potência ficcionalizante da mimese precisa ser controlada porque ela desvela a questão da alteridade. Nesse ponto está, para mim, o cerne da problemática das crônicas no século XVI.

#### 4 - A Descoberta da Ficção

Depois desse percurso, podemos afirmar que a mimese não se reduz à continuidade entre o elemento representado e o seu representante. Seja na vertente naturalista, que entende mimese como imitação de um modelo, o inteligível ou o concreto; seja na sua negação, praticada pelo Romantismo, que centra na expressão da individualidade todo o fenômeno da representação. Diferente de ambas as visões, a mimese pressupõe a distância do sujeito em relação a si mesmo. Por outros termos, a mimese "... é a prática pela qual nos aproximamos do que não somos; i.e., do que não internalizamos como nosso eu..."<sup>47</sup>. Essa prática permite ao sujeito se expor como um outro, a partir da diferença. Nesse sentido, a mimese tem sua realização privilegiada no campo da ficção, pois aí não há

---

(47) COSTA LIMA, Luiz. O Controle do Imaginário. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 179.

nem a separação absoluta entre o autor e a obra, nem um contínuo que os indiferencie. A ficção é a encenação da experiência imaginável, da realidade possível, que tanto afasta quanto aproxima os sujeitos e objetos através da linguagem. A ficção convoca o imaginário para o jogo que estabelece tanto a adesão da semelhança quanto a separação da diferença. A produção do **mímema**, como a sua recepção, invocam o desdobramento do eu. Na verdade, o processo mimético faz do leitor também um autor, e vice-versa, pois atua na linguagem, essa fenda onde os vazios e cheios estão em contínua permuta.<sup>48</sup>

Para o autor ou o leitor, assim como para o ator ou o celebrante religioso, mimetizar é encenar uma alteridade. Vimos anteriormente que um dos usos primitivos do verbo **mí-meisthai** estava ligado às práticas de encenação nos cultos dionisiacos. No entanto, a mimese se relaciona não somente a Dioniso, mas a todos os deuses mascarados, deuses em cujos cultos se usam máscaras e que dizem respeito à questão da alteridade.

Estes três poderes falam da experiência que os gregos tiveram do Outro: Gorgó (a górgona Medusa), Dioniso e Ártemis. Todos ligados à prática da mimese, pois aparecem sob a forma de máscara, ou em seus cultos usam-se máscaras.

A Gorgó, que não é um rosto e sim uma máscara monstruo-

---

(48) No poema "Os Tempos", Fernando Pessoa, o poeta do fingimento, ao dizer da incompletude humana, sintetiza, a meu ver, a mimese: "é a busca de quem somos, na distância/de nós//". O autor condensa nesse verso toda a contradição necessária ao processo da ficção. Cf. PESSOA, Fernando. Fernando Pessoa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1976; v. I, p. 51.

sa, traduz a alteridade absoluta, o temor apavorante diante do indizível, do impensável. Essa máscara produz o seu efeito não pelo uso, quando o seu portador imitaria o deus, mas simplesmente ao ser mirada, ao olhar em nossos olhos:

"Como se esta máscara só tivesse deixado nosso rosto, só se tivesse separado de nós para se fixar à nossa frente, como nossa sombra ou nosso reflexo, sem que nos possamos livrar dela. É nosso olhar que se encontra preso à máscara. A face de Gorgó é o Outro, nosso duplo, o Estranho...".<sup>49</sup>

Esse reflexo nos devolve mais que nosso próprio rosto, devolve, através de sua deformação, o horror da alteridade que se apossa de nós, e com o qual nos identificamos, transformando nos em pedra.

As danças miméticas, capazes de transportar os celebrantes de Ártemis ao seu encontro, têm, como um de seus instrumentos, máscaras com a face de Gorgó, o que a aproxima daquela deusa. Ártemis, deusa das margens, dos locais onde a água se mistura à terra, em que as fronteiras estão perigosamente indefinidas, se associa à relação entre o Mesmo e o Outro, entre a cultura e a selvageria. Ártemis também conduz os jovens à idade adulta. É a urso, a sanguinária, a estrangeira, e ao mesmo tempo a donzela, a adolescente caçadora. Encarna os limites da diferença para conduzir da barbárie à cultura, da juventude à cidadania. Note-se que o termo concretizador da função iniciática, **agogé** (transporte, condu-

---

(49) VERNANT, Jean-Pierre. A Morte nos Olhos - figuração do Outro na Grécia Antiga. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, p. 104/105.



ção), tem a mesma raiz que explica a instrução cívica, o instrutor: **agogós**. Sua função, portanto, se manifesta no controle, na mediação e na recondução da alteridade.

Terceira dessas potências do Além, Dioniso representa o aparecimento súbito de algo que nos afasta do cotidiano e de nós mesmos: o disfarce, a mascarada, a embriaguez, a representação, o teatro, o transe, o delírio. Dioniso ensina a ser outro, obriga a ser outro. Quando o ator usa a máscara ele, ao mesmo tempo, é e não é Dioniso. O deus não está na máscara nem no ator, está antes nessa fenda imperceptível, que possibilita ao ator ajustar seu rosto à máscara. Dioniso é a própria fenda, como a linguagem, que, ao buscar a construção do sentido, o faz pela via da interpretação, da metáfora. O sentido é um lugar vazio, em torno do qual a linguagem circula, sem nunca apreendê-lo em sua totalidade. A linguagem mascara, ao desvelar. Ao usar da máscara, mimetizar, ficcionalizar, deixamos de ser o que somos e encarnamos o Outro que se apossa de nós:

"Atena inventou a arte da flauta para 'simular' os sons penetrantes e agudos que ouvira na boca das Górgonas e de suas serpentes (...) mas de tanto bancar a górgona estridente corre-se o risco de virar uma delas — tanto mais que esta **mimesis** não é simples imitação, mas um autêntico 'mimetismo', uma forma de entrar na pele do personagem que se simula, de assumir sua máscara".<sup>50</sup>

O estrangeiro, a margem ou a morte: a diferença sem

---

(50) VERNANT, Jean-Pierre. Op. cit., p. 72.



pre vista pela máscara, pela mimese, porque essas experiências do limite jamais podem aparecer claramente aos nossos olhos, sob o risco de virarmos pedra ou ficarmos cegos pelo brilho epifânico do deus. A alteridade se esconde sob a sua própria revelação, pois vem disfarçada, dissimulada. Dessa maneira se explica o fato de Penteu, o rei, nas Bacantes,<sup>51</sup> de Eurípedes, não reconhecer Dioniso no estrangeiro que o convida a ver o culto dionisíaco nas montanhas. A maquiagem, os trejeitos, as roupas compõem uma **persona** que mostra tanto quanto dissimula.

A mimese, seja através da máscara, do disfarce ou da dança iniciática, aponta sempre, em sua dualidade, para a questão do Outro.

Se a mimese é o Outro e a ficção é mimese, torna-se possível deduzir que a ficção é o Outro. E porque a descoberta do Novo Mundo traz à cena a questão da alteridade, podemos entender essa descoberta como ficcional. Não se discute a importância das motivações econômicas da Conquista (basta lembrar que a expedição de Cabral foi financiada por banqueiros italianos que vieram junto para avaliar **in loco** o "contrato de risco"). O que pretendo é colocar em relevo a enorme importância da moldura ficcional, na compreensão da nova terra. O valor social da mimese se encontra sem dúvida na constituição dessa moldura, a partir da qual a sociedade se representa para si mesma. A mimese configura o centro da relação entre o europeu e a América. Tal relação se constrói

---

(51) EURÍPEDES. Alceste. Andrômaca. Ion. As Bacantes. Lisboa/São Paulo, Verbo, 1973, p. 225-293.

em texto, em narratividade e em consciência de encenação.

Por essas razões torna-se clara a ênfase na tradução da mimese por **imitatio**, no século XVI. Controlar a potência ficcionalizante da mimese demarca o Outro que se revela nos descobrimentos. O aparecimento de culturas e terras novas se reveste de uma alteridade tão radical que sua compreensão demanda a máscara das molduras ficcionais. Os conquistadores se esforçam então por domesticar as diferenças e circunscrevê-las ao espaço da mesmidade.

Ao lado da "naturalização" da verdade, outros elementos se constituem em preocupações centrais nos textos das crônicas: a atenção aos rituais e sua teatralidade, a preocupação com a narratividade, e o recurso à analogia com os mitos seculares da Europa, entre outros.

A questão do Outro se revela na Conquista através de três formas básicas<sup>52</sup>: se o conquistador, como Hernán Cortez, percebe a alteridade, ele a reduz ao binômio superioridade/inferioridade, onde, obviamente, o inferior é o diferente. Ao contrário, a exemplo de Bartolomé de Las Casas, o colonizador reconhece o outro como igual, mas reduz a igualdade à identidade, apagando qualquer forma da alteridade. Para Las Casas, os índios são a infância cultural dos europeus, bastando portanto guiá-los pelo bom caminho, para que não percam o Paraíso em que se encontram. Ambos os casos, o reconhecimento ou a assimilação, sempre degradam o Outro. ~~A tercei-~~

---

(52) TÓDOROV, Tzvetan. A Conquista da América - A questão do Outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1983, cap. IV.

ra forma corresponde uma "relação de comunicação", em que o Mesmo reconhece a igualdade na diferença do Outro. Como exemplo, Todorov cita Cabeza de Vaca que, após um naufrágio na costa da Flórida, vive dez anos entre os índios: "sem tornar-se índio, Cabeza de Vaca já não era totalmente espanhol".<sup>53</sup> Diferentemente de Cortez e Las Casas, aquele faz dialeticamente a ligação entre o Mesmo e o Outro.

O Outro — o estrangeiro, a morte ou a margem — pode ser visto como o próprio Inconsciente. Diria que atravessar as linhas imaginárias da longitude representa a travessia da linha do Imaginário. Os monstros no fim do mar, como Gorgós, revelam para o sujeito a alteridade em si mesmo. Por isso Colombo confessa mentir aos marinheiros sobre as distâncias percorridas: "... porque siempre fingia a la gente que hacia poco camino, porque no les pareçiese largo, por manera que escrivió por dos caminos aquel viaje: el menor fue el fingido y el mayor el verdadero".<sup>54</sup> O controle do imaginário faz-se necessário à consecução do seu projeto. Só esse controle pode aplacar o terror que o desconhecido suscita. Colombo, um mestre nesse aspecto, narra segundo as conveniências, jogando com a verdade e a falsidade. Além do mais, escreve o texto em terceira e primeira pessoas, num jogo escritural que aponta para uma consciência narrativa capaz de in-

---

(53) TODOROV, op. cit., p. 245. Para um estudo pormenorizado do cronista, cf. CABEZA DE VACA, Alvar Núñez. Naufrágios. Edición de Trinidad Barrera. Madrid, Alianza, 1985.

(54) COLÓN, Cristóbal. "Diário del Primer Viaje (1492)", in: Textos y Documentos Completos. Prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid, Alianza, 1984.

tentar o controle do narrado.<sup>55</sup>

Interessa-me então des-cobrir a ficção que se insinua nesses textos, e também entender como essa ficção desco-bre a América, e com ela, o Brasil, através dos cronistas. Cabe mais uma vez reiterar que não pretendo ver as crônicas exclusivamente como textos ficcionais. O importante parece-me o redimensionamento da relação entre o elemento ficcional e o histórico e a compreensão do valor estruturante de ambos.

Se a busca de um estatuto de verdade vincula os textos a uma "racionalidade" histórica, contrariamente, sob a própria face dessa busca aparece a ficção, mantenedora da ambigüidade dos textos. Talvez somente uma análise da recepção das crônicas, como de qualquer texto historiográfico, em cada época, pudesse fundamentar com a devida suficiência a compreensão do seu estatuto. Neste trabalho, apenas acompanho marcas discursivas de ficcionalidade, procuro desvelar a falsa naturalização da busca à verdade, e entender as suas fun-ções, resguardando a especificidade do termo ficção que, se aplicado indiscriminadamente, se tornaria uma categoria inú-til, do ponto de vista analítico.

---

(55) Há controvérsias sobre a presença desse ele, que poderia vir das compilações de Las Casas ou de Diego Colón, filho do Almirante, o que não invalida o argumento, pois é assim que o texto nos aparece.

A HISTÓRIA DE MÃO EM MÃO

A história é uma Musa.

Paul Veyne

A história não é o fato. Ela está, antes de tudo, no texto que constrói o fato, e na própria história da produção e da recepção desse texto. No fim da década de sessenta do século XVI, Luís Colón, sobrinho e herdeiro de D. Hernando Colón, cede o manuscrito original da Historia del Almirante, em espanhol, ao nobre genovês Baliano de Fornari, que se compromete a editá-lo em espanhol, italiano e latim. Para tanto, Fornari entrega o texto ao veneziano Juan Bautista Marino que, por sua vez, delega o serviço a Jose Moletto. Esse último contrata Alfonso Ulloa, que traduz o manuscrito para o italiano. A edição, somente nessa língua, sai em abril de 1571. Apenas em 1749 aparece uma edição em espanhol, pelas mãos de A. Gonzalez Barcia que traduziu o texto do italiano, pois, a essa altura, o manuscrito já estava para sempre desaparecido. As edições de Ulloa e Barcia constituem, en



tão, as referências básicas dos editores modernos.

Nessa história atraí-me, sobretudo, o fato de ela concretizar um processo ficcional: a verdade não passa de um manuscrito que anda de mão em mão. Cabe lembrar que o manuscrito de Hernando Colón não está sozinho nesse percurso. Os Tratados da Terra e Gente do Brasil, da autoria de Fernão Car<sup>u</sup>dim, foram roubados em pleno mar pelo pirata Francis Cook,<sup>1</sup> editados em inglês por Samuel Purchas em 1629, atribuídos ao Irmão Manuel Tristão e só vindo à luz em português em 1881, pelas mãos de Capistrano de Abreu.

O destino dos manuscritos me faz pensar na etimologia dessa palavra: escrito pelas mãos, de mão em mão, por várias mãos. Isso me leva a crer que o componente ficcional é inerente à "verdade" dos textos. Luiz Costa Lima aponta que a "historiografia se encara a si própria como ciência, surgindo sob sua auto-imagem, a face escarninha, debochada, inescrupulosa da arte".<sup>2</sup>

- 
- (1) A pirataria de informação é um dos elementos mais interessantes dos Descobrimentos. A preocupação com os segredos náuticos, das caravelas aos roteiros, das cartas aos regimentos e coordenadas, passando pelas terras e seus recursos, ganha a dimensão de uma política de segredos, que vem desde os tempos do Infante D. Henrique, e é responsável por um jogo intrincado de contra-informações, criador de lendas, manipulador do imaginário coletivo, o que supera, e muito, o âmbito estrito dos interesses econômicos. Sobre esse assunto, cf. CORTE-SÃO, Jaime. A Política de Sigilo nos Descobrimentos. Lisboa, Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960.
- (2) COSTA LIMA, Luiz. "A Ascensão do discurso histórico e suas relações com a literatura", in: O Controle do Imaginário. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 123.

Penso que a questão vai além disso: o componente ficcional não se restringe apenas a uma "permanência perversa" (sic) sob as malhas da história. Ao contrário, tal componente condiciona a própria verdade da história que só entendendo como rede, manu-fatura, processo de ficcionalização.<sup>3</sup>

O primeiro capítulo da Historia del Almirante, "De la patria, origen y nombre de Almirante Cristóbal Colón", exemplifica esse fato. Hernando Colón abre seu livro com uma explicação sobre o nome de Cristovão Colombo. Primeiramente, aponta D. Hernando, seu pai não descende do romano Colón, citado por Cornélio Tácito. O editor Luis Arranz, em nota de rodapé, mostra os erros (sic) de D. Hernando, ao confundir Junius Cílón com Colón, chegando a atribuir o erro ao tradutor italiano, Ulloa. Arranz não percebe que isso faz parte de um jogo de enunciação capaz de levar o nome à etimologia que interessa: Colombo é Cristóvão (de Cristo), portanto, filho "de

---

(3) Venho usando expressões como "componente ficcional" ou "elementos de ficcionalidade", ou ainda, "processo de ficcionalização" para caracterizar o fazer do texto, no qual se inscreve o imaginário do autor e de sua cultura. Em nenhum momento pretendo caracterizar as crônicas como ficção, mas apenas mostrar o valor potencial da mimese naqueles textos. Entender o lugar de nascimento da ficção moderna, a partir de elementos dispersos nas crônicas do século XVI, é meu horizonte e limite. O ficcional, em sentido estrito, demanda uma consciência crítica diante do narrado que o distingue do meramente fictício, imaginação controlada pela imitatio, tanto quanto da realidade, dada como intocável. A consciência do ficcional é posterior ao momento que estamos vendo, o que não nos impede de ver ali um dos seus nascedouros, dado o estatuto flutuante das crônicas. Sobre a distinção entre ficcional e fictício, cf. COSTA LIMA, Luiz. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, Cap. I-5, "Cervantes: a separação entre o fictício e o ficcional", p. 54-63.

la sangre Real de Jerasulan",<sup>4</sup> seu emissário e colonizador (Colón) para o Novo Mundo. Colombo significa também o Pombo, que traz a graça do Espírito Santo "a aquel nuevo mundo que el descubrió".<sup>5</sup> O nome Cristóvão designa, ainda, o santo que fazia a travessia das pessoas pelas águas, como fez com Cristo, portando literalmente sua mensagem. E arremata o autor:

"... así el Almirante, que fue Cristóbal Colón, pi diendo a Cristo su ayuda y que le favoriciese en aquel peligro de su pasaje, pasó el y sus ministros, para que fueram aquellas gentes indianas colonos y moradores de la Iglesia triunfante de los cielos."<sup>6</sup>

A exemplo de Luís Arranz, os comentadores, especialmente no século XIX, como Capistrano de Abreu e Francisco Adolfo de Varnhagen, se esforçaram para eliminar essas ficções dos textos, com notas que alegavam engano ou descuido dos cronistas, ao misturar a verdade e a mentira.

Para entender a função estrutural desses elementos de ficcionalidade dentro da historiografia faz-se necessário, antes de mais nada, pensar um conceito de história que se articule com esses elementos.

A palavra história vem do grego, ligada à raiz indo-européia **wid-**, **weid**, que significa "ver". Daí temos **histor**, que significa testemunha, aquele que vê.<sup>7</sup> Da mesma for-

---

(4) COLÓN, Hernando. *Historia del Almirante*. Madrid, Historia - 16, 1984, p. 48.

(5) Idem, op. cit., p. 48.

(6) Idem, ibidem, p. 49.

(7) A palavra (histor) é usada, por exemplo, por Homero, na *Ilíada*. Trata-se do passo sobre a contenda entre Antíloco e Menelau, durante os jogos em honra de Pátroclo. Um dos jogos é a corrida de carros, em que os competidores deveriam percorrer um circuito demarcado por balizas de contorno, junto às quais ficava uma testemu-

Assim, o verbo **historein** significa procurar saber, informar-se. Já vimos exemplos desse traço significativo nos cronistas. Assim, a história, em seu esforço para se tornar ciência, significa procurar saber as ações realizadas pelos homens, como também a própria narração dessa série de ações. A palavra história designa, ainda, toda e qualquer narração, histórica ou fabular.

Esse campo movediço vai se sedimentar no século de zenove com a formalização da historicidade:

"devemos procurar para além da geopolítica, do comércio, das artes e da própria ciência, aquilo que justifica a atitude de obscura certeza dos homens que se unem, arrastados pelo enorme fluxo do progresso que os especifica, opondo-os. Sente-se que esta solidariedade está ligada à existência implícita que cada um experimenta em si, dum certa função comum a todos. Chamamos a essa função historicidade".<sup>8</sup>

No positivismo do século passado, essa função, paradoxalmente transistórica, se explicita no triunfo do texto tomado como documento, sem considerá-lo como uma escolha do historiador, em meio aos monumentos do passado. A cristalização do documento em monumento constitui-se numa perigosa estratégia do poder, pois parte do pressuposto de que ele pertence a um quadro natural da história, quando, ao contrário,

---

(7) nha, cuja função era ver a regularidade do trajeto de cada participante. Cf. HOMERO: Iliada. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, s/d.

(8) MORAZÉ, Charles; apud LE GOFF, Jaques. "História", in: Enciclopédia Einaudi, v. 1: Memória-História. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 159.

significa o produto orientado de uma situação. Tomar um documento no sentido positivista da palavra, como natural expressão da verdade, configura um engano, pois esta está nas intenções, na parcial visão da história que o documento tenta impor. De outra forma, se se considera a função retórica, qual seja, a de que todo documento é uma construção sobre a realidade, mime-se, tem-se condições de começar a utilizá-lo para apreender as relações históricas.<sup>9</sup>

A historicidade torna-se histórica. A uma visão acontecimental da história vem juntar-se uma historicidade não-acontecimental, constituída pelas mentalidades, pelo uso dos materiais, pela história da loucura ou do medo, ou a história da busca de segurança através dos séculos.<sup>10</sup> O acontecimento passa a ser apenas um catalizador de mudanças mais amplas.

Daqui se depreendem duas questões que fundamentaram o trabalho de historiadores como Marc Bloch, Lucien Febvre e todo o grupo da revista Annales: primeiramente, a ampliação do conceito de documento e a suspensão do seu julgamento em termos de verdade/falsidade, pois tudo é histórico, inclusive e principalmente a própria noção de historicidade; em segundo lugar, a constatação de que histórias diferentes exigem documentos diferentes. Fernand Braudel dá o passo de-

---

(9) Sobre a distinção documento/monumento, ver LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento", in: Enciclopédia Einaudi, v. 1: Memória-História. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 95-106; e, também, LE GOFF, Jacques. Reflexões sobre a História. Lisboa, Edições 70, 1986, p. 85 a 89.

(10) Cf. VEYNE, Paul. Cómo se escribe la historia. Trad. Joaquina Aguilar. Madrid, Alianza, 1984, p. 23-24.



cisivo nesse sentido, ao propor o conceito de longa duração na história: analisando a vida do Mediterrâneo no tempo de Felipe II, Braudel propõe que a evolução histórica é marcada por ritmos diferentes. Assim, temos: um ritmo tradicional, o dos acontecimentos políticos, da personalidade e do reino de Felipe II; o segundo ritmo, mais lento, da história da conjuntura econômica, das mudanças a médio prazo; e, por último, o ritmo lento das mudanças na vida material e nas mentalidades.<sup>11</sup> Dessa forma, a história se faz nos defasamentos e nas relações entre esses ritmos.

Diferente de uma história positivista, que se prende ao acontecimento político, e de uma história marxista ortodoxa, que toma a conjuntura econômica como único fundamento, a terceira concepção da história engloba as outras duas e se abre para aquilo que a história marxista considera superestruturas.

Nessa nova conjuntura, a ficção pode estabelecer uma relação fecunda com a história. Enquanto lugar privilegiado da mimese e, portanto, da representação social, a ficção faz parte desse novo corpo documental, de não-acontecimentos, com o qual a história se propõe relacionar, já que essa última se condiciona pelos mesmos limites, não sendo mais transistórica. Por esse prisma, a relação excludente entre razão e imaginação se esvazia, possibilitando uma nova erudição capaz de superar o veto ao ficcional, sem cair no este-reótipo de erigir uma metafísica da ficção, que substitua a

(11) Cf. LE GOFF, Jacques. Reflexões sobre a História. Lisboa, Edições 70, 1986, p. 31-33.



da razão, pela via do elogio estéril ao historicismo estético.

Exemplo desse comportamento está no elogio de Roland Barthes a Michelet. Em O Prazer do Texto, Barthes considera Michelet um grande historiador "... porque ele escreve, em vez de simplesmente redigir",<sup>12</sup> ou seja, elogia o historiador, apesar de Michelet ser historiador.

A distinção barthesiana entre escrever e redigir pode, no entanto, ser vista positivamente no que concerne à relação entre ficção e história, ou qualquer outra ciência. Isabelle Stengers afirma ser possível e necessário escrever a ciência, ao contrário de apenas redigi-la:

"Escrever a ciência (...) é trazer à luz um imenso manancial de intrigas, de histórias que possuem, nelas próprias e não em nome da verdade, o poder de interessar, porque é a esse poder que elas devem sua existência."<sup>13</sup>

Argumenta a autora, entretanto: isso não pode servir de desculpa para uma "mistura ruim" entre ciência e arte, para uma "ciência morna" ou para uma ficção que se quisesse autorizada pela ciência. Escrever significa simplesmente suspender os critérios valorativos da verdade e tentar entender a estrutura discursiva que faz com que autor e leitor possam se entender, possam se ver representados nessa moldura. Os textos científicos devem então ser lidos não apenas porque

---

(12) BARTHES, Roland, apud COSTA LIMA, Luiz. O Controle do Imaginário. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 123.

(13) STENGERS, Isabelle. "Em ciência, a retórica fica acima da verdade", in: Folha de São Paulo. São Paulo, sexta-feira, 16 de fevereiro de 1990 - Ciência, caderno G, p. 5.

eles nos ensinam algo que não sabemos. Devemos lê-los

"... pelo fato de eles terem sido escritos, pelo fato de eles possuírem um autor. A questão não seria nesse caso, 'onde se engajar?', 'onde está a verdade?', mas 'como procedeu o autor?', 'que caminho ele toma para fazer convergir os interesses de seu leitor com os seus próprios interesses?'"<sup>14</sup>

O risco de toda filosofia da ciência, como de toda filosofia da história, está em se tornar tautológica, e cumprir a afirmação de Jacques Le Goff, quando diz que toda filosofia da história presta um desserviço à própria história, pois esvazia a necessidade de positividade que deve ser o horizonte de qualquer ciência. Resguardada a necessidade de que isso não aconteça, me parece que as afirmações de Isabelle Stengers dão um passo decisivo no sentido de construir uma interdisciplinaridade entre ciência e arte, entre história e ficção. Postulado o horizonte da função mimética de ambos os discursos, abre-se a possibilidade da construção de uma nova erudição capaz de dar conta dessas relações e responder às questões colocadas pela nova situação. Essa outra direção pode configurar métodos e meios efetivos, e chegar ao ponto

---

(14) STENGERS, Isabelle. Op. cit. A autora afirma ainda que "... os textos em questão nada têm do reflexo neutro de uma verdade objetiva. Eles são lidos e julgados en quanto fragmentos de uma história complexa, da qual participam os leitores, e no interior da qual o autor tenta com seus riscos e perigos, armar uma intriga su plementar. Por detrás das expressões X demonstrou, se gundo a análise de Y, levando em consideração a críti ca de W do protocolo de V etc, pode-se dissimular um verdadeiro trabalho de criação de sentido..."

de criar uma nova ética.<sup>15</sup>

Talvez o primeiro passo para uma nova teoria da história e de suas relações com a ficção seja reconhecer que um mesmo sujeito está submetido a diferentes redes de tempo e que os ritmos desses tempos são diferenciados.

A leitura das crônicas do século XVI revela-me essas redes e ritmos diferenciados. Por situarem-se num momento em que os ritmos estão em profundo descompasso, em que a radicalidade de um Novo Mundo convive com estruturas mentais antigas, quando os critérios de representação estão em luta, por tudo isso, as crônicas são um objeto privilegiado, cuja análise deve apontar caminhos no conhecimento da nossa realidade, seja ela política, econômica, material ou mental.

---

(15) Estamos num momento da história em que os métodos e os gêneros estão em crise, mas deduzir daí a sua falência absoluta é não perceber a dialética do tempo e das culturas. Sobre esse assunto, é importante pensar as muitas relações que se podem estabelecer entre o momento atual e dois outros momentos da história ocidental: a passagem da cultura grega para a cristã, e a passagem configurada pelo século XVI. Nos três casos, parece-me que temos uma imensa crise dos gêneros, uma crise de representação. A mimese, enquanto representação social, está abalada. As molduras não funcionam e o sujeito não se reconhece. A impossibilidade de definir os gêneros literários se mostra exemplar: as sátiras de Luciano, de Rabelais e de Umberto Eco soam estranhamente afins.

O INFERNO FICA NO PARAÍSO

No jardim do Paraíso, quem era  
o monstro e quem não era?

Clarice Lispector

Venho tentando seguir duas rotas distintas e complementares ao mesmo tempo. Em primeiro lugar, procuro entender o caráter mimético da ficção, sua função de moldurar: tematizando o imaginário de uma sociedade, a ficção revela a seus membros o seu próprio rosto e além disso constrói as suas diferenças, ao mesmo tempo em que instaura uma dialética entre o sujeito e o Outro a ele inerente; em segundo lugar, procuro compreender a história no seu entrecruzamento de ritmos, ~~de redes de tempo, em que mentalidades e realidades~~ se interpenetram.

~~Esses dois caminhos se bifurcam e se encontram, formando encruzilhadas ao longo da história.~~ Os descobrimentos do século XVI são uma dessas encruzilhadas, por muitos motivos que venho apontando e que se colocam em dois eixos básicos: a) o ritmo dos acontecimentos atropela a estrutura men-

tal que deles tenta dar conta,<sup>1</sup> ao demandar, nos desvãos da história, molduras capazes de configurar os novos eventos, gerando uma ambigüidade entre ver e compreender, entre saber e lembrar, que não é outra coisa senão o conjunto de elementos ficcionais no corpo da historiografia; b) a descoberta de um Outro externo, de uma civilização radical em sua alteridade, vem preencher de realidade esse Outro potencial da cultura européia. Largamente visualizado nos mitos medievais do Paraíso Terrestre, das Ilhas Afortunadas, do País da Coca, do Dorado, esse Outro se manifesta igualmente nas visões do Inferno, das danças macabras e dos monstros, na figuração do mar como espaço de medo e atração, por ser o desconhecido.<sup>2</sup> Por mais distantes e mitificadas que fossem a Ásia e a África, os europeus sabiam da sua existência. Elas faziam parte da geografia do seu imaginário. A América, ao contrário, é impensável e impensada, por isso constitui um terreno fér-

---

(1) Esse fato é apontado por Sérgio Buarque de Holanda na primeira página do seu trabalho: "O que, ao primeiro relance, pode passar por uma característica 'moderna' daqueles escritores e viajantes lusitanos — sua adesão ao real e ao imediato, sua capacidade, às vezes, de meticolosa observação, dirigida quando muito, por algum interesse pragmático — não se relacionaria, ao contrário, com um tipo de mentalidade já arcaizante para sua época?". Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. Visão do Paraíso. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. 3.

(2) A pesquisa de Sérgio Buarque de Holanda, em Visão do Paraíso, praticamente esgota, do ponto de vista temático, o assunto. Neste capítulo, vou-me reportar apenas alguns dos motivos, e ver sua relação com essa escrita do Outro. Para uma visão detalhada, cf. HOLANDA, op. cit. Questionando o livro de Sérgio Buarque de Holanda e estabelecendo com ele um diálogo, Laura de Melo e Souza mostra que nem só de Paraíso vive a Conquista, mas que a visão do Inferno é o seu duplo conseqüente. Cf. SOUZA, Laura de Melo. O Diabo e a Terra de Santa Cruz. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.



til para onde se transportam todos os mitos e toda a carga de alteridade da cultura europeia.

## 1 - Visão do Paraíso

O primeiro, e talvez o mais significativo desses mitos, diz respeito ao Paraíso Terrestre. Colombo, durante sua terceira viagem à América, ao chegar à ilha de Trinidad, assim a descreve aos reis de Espanha:

"... allí hallé temperança suavíssima, y las terras y árboles muy verdes y tan hermosos como en Abril en las güertas de Valençia, y la gente de allí de muy linda estatura y blancos más que otros que ayá visto en las Indias...".<sup>3</sup>

Para o Almirante, a suavidade do clima resulta de a região ser a mais "alta" do mundo. As diferenças magnéticas que Colombo percebe na bússola e as medições feitas com o quadrante lhe garantem que sob a linha equinocial está o ponto central e mais alto do mundo, como a curva de uma pera ou o seio de uma mulher, e que ali deve ser o Paraíso Terrestre, pois a sua vizinhança já mostra os seus sinais: vindo do calor do mar, chega a um lugar tranqüilo, com homens maiores e árvores mais verdes; a Ursa Maior desceu até cinco graus, o que prova que se está subindo; como na Sagrada Escritura, Colombo encontra um grande rio e um lago ameno, para ele, fonte dos quatro grandes rios da terra, que nascem no Paraíso.

---

(3) COLÓN, Cristóbal. "Relación del Tercer Viage (1498)", in: Textos y Documentos Completos. Prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid, Alianza, 1984, p. 214.

Colombo crê, entretanto, que lá não pode chegar, pois a altura é imensa e não há água navegável, além de que no Paraíso só se chega pela vontade divina. E o Almirante, mesmo assim, reafirma: "tengo assentado en el ánima que allí es el Paraíso Terrenal".<sup>4</sup>

Colombo, sem dúvida, representa o mundo medieval e, paradoxalmente, inaugura a era moderna. Leitor de Marco Polo e das Novelas de Cavalaria, cabalista, o navegador artiloso esconde dos marinheiros as distâncias percorridas; político hábil, negocia os interesses de suas viagens e formaliza um testamento gerador de longa pendência entre seus descendentes e os da coroa de Espanha pelos dividendos da Conquista. Esse homem contraditório caminha como um sonâmbulo que descobre mas não vê, vê mas não enxerga, enxerga mas não entende, e que, conseqüentemente, impõe um saber prévio sobre aquilo que descobre.<sup>5</sup>

Projetando o mito do Paraíso Terrestre na América, Colombo inaugura um caminho sem volta. Sua projeção se faz sobre a realidade cosmográfica sobretudo, mas a idéia do Paraíso se dissemina também sobre a terra conquistada, por sua beleza e fertilidade, e se configura em seus habitantes, por sua "inocência".

Fernão Cardim, algumas décadas depois de Colombo, principia o seu texto intitulado "Do princípio e origem dos

---

(4) COLÓN, op. cit., p. 219.

(5) Sobre o assunto, é fundamental cf. TODOROV, Tzvetan. A Conquista da América - a questão do Outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1983, especialmente o capítulo "Colombo Hermeneuta".

índios do Brasil" com a seguinte afirmação: "Este gentio parece que não tem conhecimento do princípio do Mundo"; e mais adiante: "Este gentio não tem conhecimento algum do seu Creador, nem de cousa do Céu, nem se há pena nem glória depois desta vida..."<sup>6</sup>. Esses seres não têm conhecimento do princípio, porque refletem o próprio princípio, onde as noções de pena e glória nada dizem. Estão imersos na inocência primitiva do Paraíso. Eles "não têm adoração nem cerimônias",<sup>7</sup> não têm religião, pois não precisam se re-ligar a Deus, já que estão desde sempre ligados. Esses seres são anteriores à queda, pensa Cardim. Caminha, o primeiro a falar sobre a nova terra, estabelece literalmente a comparação entre os índios e Adão: "a inocência desta gente é tal, que a d'Adão não seria mais quant'a em vergonha".<sup>8</sup> A inocência se revela inicialmente na naturalidade com que os índios andam nus, objeto de espanto e encantamento por parte dos descobridores. Afirma Caminha: "Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma coisa cobrir nem mostrar suas vergonhas. E estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostrar o rosto".<sup>9</sup> Quando o objeto são as índias, o olhar concupiscente de Caminha chega a brilhar:

"Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos mui pretos, compridos, pelas espáduas; e suas vergonhas tão altas e

(6) CARDIM, Pe. Fernão. "Do princípio e origem dos índios do Brasil", in: Tratados da Terra e Gente do Brasil. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978, p. 102.

(7) CARDIM, op. cit., p. 102.

(8) CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El-Rei Dom Manuel. Introdução e notas M. Viegas Guerreiro. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974, p. 81.

(9) Idem, op. cit., p. 37-38.

tão çarradinhas e tão limpas das cabeleiras que de as nós muito bem olharmos não tínhamos nenhuma vergonha";<sup>10</sup>

ou ainda "... suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas que não havia aí nenhuma vergonha".<sup>11</sup> Da mesma forma, Fernão Cardim comenta: "Todos andam nus assim homens como mulheres, e não tem nenhum gênero de vestido e por nenhum caso verecundant, antes parece que estão no estado de inocência nesta parte...".<sup>12</sup>

À inocência do corpo se associa a inocência da alma, dado importante para a lógica evangelizadora. Caminha observa, assim como Cardim, que os índios não tem cultos, sendo portanto mais fácil incutir-lhes a fé cristã: "parece-me gente de tal inocência que, se os homens entendesse e eles a nós [os índios não são homens, mas apenas nós!], que seriam logo cristãos, porque eles não têm nem entendem em nenhuma crença, segundo parece".<sup>13</sup> Gabriel Soares de Sousa também aponta a inocência, ao comentar a função social dos pajés, indivíduos inúteis, segundo o autor, que para se fazerem respeitados "... tomam este ofício, por entenderem com quanta facilidade se mete em cabeça a esta gente qualquer coisa".<sup>14</sup>

~~Se a inocência aparece como signo do Paraíso, a contemplação da exuberância tropical só faz reforçar a idéia. Não há viajante que não se impressione com a terra "... mui-~~

(10) CAMINHA. Op. cit., p. 45.

(11) Idem, op. cit., p. 56.

(12) CARDIM. Op. cit., p. 105.

(13) CAMINHA, op. cit., p. 72.

(14) SOUSA, Gabriel Soares de. Tratado Descritivo do Brasil em 1587. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1938, p. 381.



to fértil, mui sadia, fresca e lavada de bons ares, e regada de frescas e frias águas".<sup>15</sup> Caminha também afirma: "águas são muitas, infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem".<sup>16</sup> Gandavo se extasia com o fato de serem "tantas e tam diversas as plantas, fruitas, e hervas que ha nesta província".<sup>17</sup> Da mesma forma se admira com as infinitas "... aves que ha nestas partes",<sup>18</sup> e com a terra "... mui fértil e viçosa, toda coberta de altíssimos e frondosos arvoredos".<sup>19</sup> Terra fértil, frutas e aves, plantas e ervas, águas e ares, tudo no topo do mundo: eis as evidências que o livro da natureza dá como as marcas de Deus sobre o mundo. A radicalidade dessa paisagem reclama o mito, única lógica possível para a sua compreensão.

A idéia de um Paraíso na terra se desloca, assimilando o mito do País da Cocanha, lugar da geografia imaginária medieval em que a comida crescia nas árvores e aos homens bastava colhê-la, sem precisar trabalhar. Caminha descreve os índios do mesmo modo:

"eles não lavram, nem criam, nem há aqui boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem outra nenhuma alimária, que costumada seja ao viver dos homens. Nem comem senão desse inhame que aqui

(15) SOUSA, Gabriel Soares de, op. cit., p. 2.

(16) CAMINHA, op. cit., p. 82-83.

(17) GANDAVO, Pero de Magalhães. "História da Província de Santa Cruz", in: Tratado da Terra do Brasil. História da Província de Santa Cruz. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1980, p. 95.

(18) Idem. Op. cit., p. 114.

(19) Idem. "Tratado da Terra do Brasil", in: op. cit., p. 46.

há muito e dessa semente e frutos, que a terra e as árvores de si lançam".<sup>20</sup>

A ausência do lavrar e do criar, marcas civilizatórias sobre a natureza e os animais, faz com que os primeiros europeus aqui chegados vejam na América um mundo pré-adâmico, em paz com Deus. Mundo em que os homens estão inscritos na ordem direta das coisas, sem escrita, sem religião. Um mundo de abundância e bem-aventurança, onde não há pecado, nem pena ou glória, sem necessidade de remissão. A projeção do desejo europeu simplesmente desconhece a nova terra: vê-se o mundo por uma moldura cujo fundo espelha o desejo.

O Dorado, outro mito transportado para o Novo Mundo, ganha nele maior representação. O desejo de riqueza material, sem dúvida, motiva a Conquista. No entanto, não se pode esquecer que o ouro vale também como signo, pela troca simbólica que com ele se opera. Ouro é signo de poder e, sobretudo, de mobilidade: numa economia de acumulação mercantilista, operando em uma Europa devastada por guerra e fome, o ouro concretiza a riqueza que se pode transportar.<sup>21</sup>

---

(20) CAMINHA, op. cit., p. 73-74.

(21) Vale lembrar que os judeus, com seu mito da errância, têm um papel fundamental no financiamento e na operacionalização dos descobrimentos, assim como da primeira colonização. Sob esse ângulo, 1492 é um ano mais do que exemplar: à descoberta da América se junta a vitória dos católicos sobre os mouros em Granada, com a conseqüente unificação da Espanha sob os reis Fernando e Isabel, que patrocinam, no mesmo ano, a expulsão dos judeus das terras espanholas. A meu ver, essa lógica da mobilidade é um dos motores das naus em direção ao desconhecido. Trata-se de um assunto muito complexo, que merece uma pesquisa independente. Mas já há alguns textos que levantam várias questões em torno do tema. Cf. SOUZA, Laura de Melo, op. cit. Sobre o ano de 1492



A presença abundante de ouro no México, atestada por Hernán Cortez e, depois, a descoberta de prata em Potosí, no Peru, incendeiavam o imaginário dos exploradores:

"En el año de 1559 siendo virrey y presidente del Perú el Marqués de Cañete, tuvo noticia de ciertas provincias que llamam Amagua y Dorado y con deseo de servir a Dios y a su Rey, encomendó y dio poderes muy bastantes a un Caballero amigo suyo llamado Pedro de Ursua, natural de navarro, para que fuese a descubrir las dichas provincias...".<sup>22</sup>

Francisco Vázquez começa a narrar, dessa maneira, a malograda expedição que revela o mais alucinado dos descobridores, Don Lope de Aguirre. Como uma paródia bufa da conquista do México, Aguirre promove um banho de sangue, movido por um desejo de se tornar lenda, o que efetivamente acontece.<sup>23</sup> Com um olhar na escrita de Cortez e outro em sua memória futura, Don Lope de Aguirre percorre um mundo sinalizado por marcas previamente estabelecidas, cuja realidade teima em não ser correspondente aos signos. Na frustração do descobridor, talvez esteja, antes do Quixote, esse momento em que a letra do texto se separa do mundo e se torna signo errante.

Gabriel Soares de Sousa morre em 1594, numa expedição que queria subir o Rio São Francisco até as cabeceiras,

---

(21) é importante ler ARIDJIS, Homero. 1492 - Vida e tempos de Juan Cabezón de Castela. Rio de Janeiro, Globo, 1988. Mistura de ficção e história, o livro de Aridjis traz um painel rico do fim do século XV na Espanha.

(22) VÁZQUEZ, Francisco. El Dorado. Madrid, Alianza, 1987, p. 49.

(23) O cineasta alemão Werner Herzog fez uma interessante leitura desse personagem, interpretado por Klaus Kinski, no filme "Aguirre - A Cólera dos Deuses".

onde provavelmente se encontravam as minas. Em 1587, no "Proemio", de seu Tratado Descritivo, endereçado ao rei, o autor sugere a Sua Majestade que mande

"... prover no descobrimento dos metaes que nesta terra ha; porque lhe não falta ferro, aço, cobre, ouro, esmeralda, crystal e muito salitre, e em cuja costa sahe do mar todos os anos muito bom ambar;..".<sup>24</sup>

Os metais devem ser descobertos porque existem, mesmo que não estejam à vista. A idéia remete para des-cobrir, revelar algo que está oculto.

Para tanto, basta saber ler os sinais no livro da natureza. A projeção mítica sobre o espaço faz que a visão do Novo Mundo seja ao mesmo tempo hermenêutica e semiológica, porém através de uma semiologia do Mesmo, em que a hermenêutica só leva de volta preferencialmente ao intérprete e não ao objeto. Definir signo e interpretar sua significação são atitudes espelhadas que dizem mais do olhar europeu do que da realidade americana.<sup>25</sup>

Nesse sentido, Pero de Magalhães Gandavo fala de uma expedição que partiu pelo sertão, depois de ter notícias de uma serra onde havia pedras verdes:

"entraram pela terra algumas duzentas e vinte legoas, onde as mais das serras que acharão e virão erão de muy fino christal e toda a terra em si mui fragosa, e outras muitas serras de huma terra azulada, nas quaes afirmarão haver muito ouro...".<sup>26</sup>

(24) SOUSA. Op. cit., p. 2.

(25) Cf. o capítulo V, onde a questão é retomada.

(26) GANDAVO, op. cit., p. 63.

As amostras que trouxeram do ouro se perderam numa cachoeira (sic), mas não importa, a visão da terra azulada e da serra de cristal são suficientes para alimentar o imaginário.

## 2 - Visão do Inferno

Nem só de Paraíso, entretanto, vive a América. Laura de Melo e Souza propõe um esquema que, apesar de generalizante, como a própria autora ressalva, me parece funcional: à visão predominantemente paradisíaca da natureza, corresponde uma visão demoníaca das civilizações americanas.<sup>27</sup> Válida especialmente para o momento da colonização e não para o do descobrimento, a distinção mostra que, à medida que o conhecimento da cultura indígena avança, essa se torna demoníaca, como se no momento inicial os índios estivessem mais assimilados à natureza. Eles não têm, aos olhos de Caminha, por exemplo, nem casas, nem roças, nem animais de criação, estando ao nível mesmo da natureza. Algumas décadas depois, ao descrever uma maloca indígena (uma casa, portanto, um traço civilizacional), Fernão Cardim a compara ao Inferno, quando focaliza suas fogueiras, suas redes, seu sentido comunal, sem compartimentos ou divisões: "parece a casa um inferno ou la-

---

(27) Dessa forma, encontrando-se o colonizador entre o Paraíso e o Inferno, a colonização corresponde ao Purgatório. Especialmente para os jesuítas, o fato de vir para a América tem essa significação religiosa de procura da purgação. Cf. SOUZA, op. cit., cap. I: "O novo mundo entre Deus e o Diabo"; HAUBERT, Maxime. Índios e Jesuítas no Tempo das Missões. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

birinho, uns cantam, outros choram, outros comem, outros fazem farinhas e vinhos, etc. e toda a casa arde em fogos".<sup>28</sup>

Gandavo, por sua vez, instrui que se deve chamar a terra de Santa Cruz e não de Brasil, "... para que nesta parte magoemos ao Demonio, que tanto trabalhou e trabalha por extinguir a memória da Santa Cruz".<sup>29</sup> O nome da madeira santa (Santa Cruz) é melhor do que o de uma madeira cujo nome remete à brasa. Deve-se magoar o Demônio, sobretudo porque ele se encontra na nova terra.

A visão do Inferno atravessa o mar nas mesmas naus em que Colombo percorre o Paraíso. Dia após dia o Almirante busca sinais de terra que acalmem os marinheiros, temerosos da queda no fim do mar, receosos dos monstros que habitam o oceano. Por isso mesmo Colombo sempre informa aos homens uma distância menor do que a realmente percorrida a cada dia, como vimos no capítulo anterior, pois quanto mais distantes os marinheiros se sentem, maior o terror que deles se apossa.<sup>30</sup>

Entre os inúmeros exemplos do demoníaco na América, nenhum supera o do ritual antropofágico. Objeto de descrição detalhada por parte de todos os cronistas, o hábito de comer carne humana aparece, aos olhos europeus, como a expressão máxima da bestialidade. Passa-se ao largo de qualquer tentativa de compreensão:

"Huma das cousas em que estes Indios mais repugnam o ser da natureza humana, e em que totalmente pare

(28) CARDIM, Fernão. "Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica", in: op. cit., p. 186. (grifos meus).

(29) GANDAVO. "História da província de Santa Cruz", in: op. cit., p. 80.

(30) Cf. nota 54, capítulo II.

ce que se extremam dos outros homens, he nas grandes e excessivas crueldades que executam em qualquer pessoa que podem haver às mãos (...) porque nam tam somente lhe dam morte cruel (...) mas lhe comem todos a carne usando nesta parte de cruezas tam diabólicas, que ainda nellas excedem aos brutos animais que nem tam uso de razam nem foram nascidos para obrar clemencia".<sup>31</sup>

Piores do que animais, os índios só se comparam ao Demônio. Gandavo afirma ainda que "isto he mais por vingança e por ódio que por se fartarem".<sup>32</sup>

Quanto maior o requinte da cerimônia, maior a bestialidade. Descrevendo os enfeites de penas dos carrascos, as iguarias dadas ao preso, o hábito de mandá-lo se lavar no dia da morte; observando que fazem o preso viver com uma índia, ou o modo como preparam as bebidas da festa, em cada um desses gestos o europeu vê a marca da monstruosidade, dada pela radical diferença:

"a este tempo estão os potes de vinho postos em carreira pelo meio da casa grande (...) e tanto que começam a beber é um lavarinto ou inferno vê-los e ouvi-los (...) porque, como esta é a própria festa das matanças, ha no beber dos vinhos muitas particularidades que durão muito, e a cada passo ouri-não, e assim aturam sempre, e de noite e de dia cantão e bailão, bebem e falão...".<sup>33</sup>

O ritual antropofágico lembra um sabá de bruxas, um inferno labirínti

(31) GANDAVO, op. cit., p. 136.

(32) Idem. "Tratado da Terra do Brasil", in: op. cit., p. 54.

(33) CARDIM, Fernão. "Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil", in: op. cit., p. 116.



co, uma cerimônia báquica. Cantar, bailar, beber, urinar, falar: a reiteração das ações traz uma noção convulsiva à ce-na. O mundo se torna labirinto, e o olhar de Cardim não é diferente daquele que se lança sobre a **terribilitá** da pintura no século XVI, com toda a sua fantasmagoria vinda da medievalidade e que aí continua presente, como desdobramento, mas sem ruptura.

Gabriel Soares, por seu lado, dá ênfase ao fato de que o matador do cativo ganha um novo nome ao consumir o ri-tual, e que se rejubila por ter muitos nomes acumulados.<sup>34</sup> A antropofagia se faz como reverso do batismo: sangue e não água; morte e não vida. A idéia da assimilação é vislumbra-da, mas percebida como demoníaca.

Como vimos no capítulo II, o ritual, a máscara, têm como sentido configurar o Outro para o sujeito. A teatra-lidade possibilita ao sujeito ser aquilo que não é, sem dei-xar de ser ele mesmo. O horror europeu diante da antropofa-gia tem sua origem exatamente no ritual, pois a mascarada revela a alteridade absoluta, que não poderia ser contemplada de forma direta.

Se os índios comessem carne humana apenas para sa-ciar a fome, seriam reduzidos simplesmente à esfera animal, o que se aceitaria como conseqüência de seu primitivismo, ou mesmo se justificaria em condições muito especiais, como no caso narrado por Cabeza de Vaca:

---

(34) SOUSA. Op. cit., p. 394 e ss.



"... sucedió el tiempo de frios y tempestades que los indios no podían arrancar las raíces, y de los cañales en que pescaban ya no avía provecho ninguno, y como las casas eran tan desabrigadas comenzó se a morir la gente, y cinco christianos que estaban en rancho en la costa llegaron a tal extremo que se comieron los unos a los otros hasta que quedó uno sólo, que por ser solo no hubo quien lo comiesse. Los nombres dellos son estos: Sierra, Diego López, Corral, Palacios, Gonçalo Ruiz. Deste caso se alteraron tanto los indios y ovo entre ellos tan gran escándalo, que sin dubda, si al principio ellos lo vieran, los mataran y todos nos viéramos en gran trabajo".<sup>35</sup>

Sem nenhum drama, o autor narra o caso, que chega a ser picaresco em seu fecho: resta apenas um que, por ser um, ninguém o come. Os nomes são enumerados, numa lista de baixas, sem que ele se dê ao menos o trabalho de dizer quem foi o último. O mais importante, no entanto, é que o fato causou escândalo entre os índios. Como, se são eles os antropófagos? O impulso dos índios é o de matar aquele que matou os seus iguais por fome: por quê? Porque não há ritual. Os índios se indignam porque a ausência de ritual reduz a antropofagia a puro canibalismo. O sentido da assimilação do outro, da posse de um novo nome, da renovação social se perdeu, em função apenas do medo da morte pela fome, idéia indigna para os índios. Para o colonizador, o ato mesmo de comer carne humana não o escandaliza, como exemplifica Cabeza de Vaca. O assombro, me parece, se justifica na

---

(35) CABEZA DE VACA, Alvar Núñez. Naufragios. Ed. Trinidad Barrera. Madrid, Alianza, 1985, p. 101-102. (grifos meus).

revelação, inconsciente para o colonizador, do sentido de al  
teridade que se constrói no ritual.

Por isso mesmo, o olhar europeu se fixa na teatra-  
lidade dos gestos indígenas, quando não dos seus próprios. O  
primeiro encontro de Pedro Álvares Cabral com os índios trans-  
misse cenicamente a corte portuguesa para os trópicos, diante  
do olhar desinteressado daqueles:

"o Capitão, quando eles vieram, estava assentado em  
uma cadeira e uma alcatifa aos pés por estrado, e bem  
vestido, com um colar d'ouro mui grande ao pescoço. San-  
cho de Toar e Simão de Miranda, Nicolau Coelho, Ai-  
res Correa e nós outros, que aqui na nau com ele  
imos, assentados no chão, por essa alcatifa. Acende-  
ram tochas; entraram e não fizeram nenhuma menção  
de cortesia nem de falar ao Capitão nem a ninguém".<sup>36</sup>

Para si mesmos os portugueses representam: o rei ao centro e  
a corte em volta. A descrição de Caminha é cinematográfica  
até na pontuação: luzes, câmera, ação! Os índios, contudo,  
não dão importância, não reverenciam o Capitão, o que não im-  
pede que os portugueses continuem sua encenação. Quando Dio-  
go Dias dá um salto real entre os índios e com eles começa a  
dançar, as culturas pela primeira vez se tocam realmente, o  
que logo se desvanece em um uso unilateral da dança como ali-  
ciadora, e não como troca. Caminha descreve a cena com o olhar  
atento de quem sabe a importância dos rituais.<sup>37</sup>

(36) CAMINHA, op. cit., p. 40.

(37) Idem, p. 58. Oswald de Andrade percebeu de forma aguda  
a riqueza antropológica desses gestos e de sua descri-  
ção. No poema "primeiro chá", escreve: "Depois de dan-  
çarem/Diogo Dias/Fez o salto real//. Cf. ANDRADE, Os-

O livro de Hans Staden, Duas Viagens ao Brasil, algumas das mais pormenorizadas observações do festim cannibal. O autor foi prisioneiro dos Tupinambá e muitas vezes presenciou a cena. Sua atenção aos detalhes, especialmente relativos à pintura dos corpos e adereços, é reveladora. Descrevendo a ibirapema, instrumento com que os índios sacrificam a vítima, diz o cronista:

"tem mais de uma braça de longo. Os selvagens a untam com uma substância grudenta. Tomam então cascas de ovo dum pássaro, o macaguá, que são cinzentas, reduzem-nas a pó, espalham isto sobre o taca-pe. Depois se assenta uma mulher e garatuja nesta poeira de cascas de ovo, que está grudada. Enquanto ela desenha, rodeiam-na, cantando, muitas mulheres. (...) do mesmo modo pintam o rosto do prisioneiro, e enquanto uma mulher o pinta, cantam outras".<sup>38</sup>

As mesmas mulheres levam o preso a banhar-se no dia do sacrifício, bebem com ele e depois correm pela aldeia com seus membros decepados. O prisioneiro já não é ser humano, mas objeto manipulável, totemizado mesmo antes de morto.

Todo ritual se constrói com sinais. Por isso, ao receber um novo nome, o algoz tem o corpo sarjado com dentes de animais selvagens. As cicatrizes serão vistas posteriormente como ornamentos, sinais de honra. Concluindo, poderia

(37) Wald. Obras Completas, 3. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, v. 7 (Poesias Reunidas), p. 18.

(38) STADEN, Hans. "A Terra e seus Habitantes", in: Duas Viagens ao Brasil. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1974, p. 179-180.

zizar que a relação com o Outro, presente nas crônicas, através da prática antropofágica ou da teatralidade dos contatos, se compõe de uma sucessão de gestos, de máscaras, uma estrutura mimética, único meio capaz de revelar, ao mesmo tempo que esconde, a alteridade, seja ela figurada na morte, no inferno, no demônio ou, como se verá mais adiante, nos monstros.

No texto dos cronistas, a ausência de F, L e R na fala indígena significa também bestialidade: "nam se acha nella F, nem L, nem R, cousa digna despanto porque assim nam tem Fé, nem Lei, nem Rei, e desta maneira vivem desordenadamente...".<sup>39</sup> Segundo a lógica de Gandavo, a lei se inscreve na ordem direta do mundo, como as próprias palavras, através dos seus sons. Logo, a ausência de determinados sons exclui automaticamente os conceitos a eles vinculados, categorizando mais uma vez o estado bestial dos índios. Essa lógica da similitude, aqui apenas anunciada, será mais detalhadamente discutida no capítulo V.

A existência dos monstros remete o espaço americano à categoria infernal. Como signo desses monstros aponto, como exemplo, o homem marinho, comedor de gente. No imaginário europeu, das terras distantes, fantásticas, derivavam seres monstruosos.<sup>40</sup> Entre prosaicas descrições de frutas, aves ou plantas, Cardim, Gandavo e Gabriel Soares descrevem, num mesmo plano de realidade, o homem marinho: "não há dúvida se

---

(39) GANDAVO. "História da Província de Santa Cruz", in: op. cit., p. 124.

(40) Cf. SOUZA, Laura de Melo e. Op. cit., p. 49 e ss.

não que se encontram na Bahia e nos recôncavos d'ella, muitos homens marinhos";<sup>41</sup> Cardim os distingue por sexo: "parecem-se com homens propriamente de bôa estatura, mas tem os olhos muito encovados. As fêmeas parecem mulheres, têm cabelos compridos e são formosas. Acham-se esses monstros nas barras dos rios doces";<sup>42</sup> Gandavo os inscreve entre peixes e bichos: "também há muitos tubarões nessa lagoa, e lagartos e muitas cobras. E achão-se nella outros monstros marinhos de diversas maneiras".<sup>43</sup> Seres híbridos, ao mesmo tempo belos e assustadores, os homens marinhos são como as sereias de Ulises.<sup>44</sup> Colocados no mesmo plano de realidade dos outros seres, se incorporam ao espaço e lhe emprestam um sentido fantástico. Não se deve esquecer que o cronista tem sempre em vista o seu leitor europeu e, sem dúvida, essas maravilhas fazem parte do círculo comunicacional das crônicas de viagens.

Na leitura de autores positivistas, podemos observar a tentativa de controlar a recepção desses mitos. Rodolfo Garcia, por exemplo, na nota ao capítulo de Fer-

---

(41) SOUSA, Gabriel Soares de. Op. cit., p. 330.

(42) CARDIM. "Do Clima e Terra do Brasil", in: op. cit., p. 57.

(43) GANDAVO. "Tratado da Terra e Gente do Brasil", in: op. cit., p. 33.

(44) Também Colombo descreve as sereias como menos belas do que esperava, reafirmando, mais uma vez, a presença do mito na observação da realidade: "El día passado, quando el Almirante iba al río del Oro, dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintam, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara...". Cf. COLÓN. "Diario del Primer Viaje", in: op. cit., p. 111-112.



Cardim sobre o monstro marinho, diz: "A lenda pertence ao mesmo ciclo que produziu os tritões..."<sup>45</sup>, e ainda, buscando o apoio de autoridades sobre a realidade do monstro: "O editor (...) Henri Ternaux, seria provavelmente alguma foca de tamanho extraordinário; para Varnhagen, o comentário de Gabriel Soares, seriam elas (...) tubarões ou (...) jacarés, uma vez que não consta haver focas no litoral brasileiro. Mais acertado seria, no entanto (...) algum exemplar desgarrado da *Otaria jubata*, Forst., carnívoro pinípide, vulgarmente conhecido pelo nome de **Leão-marinho** ou **lobo-do-mar**".<sup>46</sup>

A ansia zoológica de descobrir fatos e dados sob o mito desconhece a função da narrativa dentro da crônica. Na economia do texto, o homem marinho se integra com sentido de realidade, como nenhum outro objeto, porque a monstruosidade caracteriza o espaço em que se encontra e que ele define. Os comentaristas tendem a desculpar essas "falhas" dos cronistas, sem nunca perceber que eles se inserem em um mundo cuja lógica se fundamenta no Paraíso e no Inferno, como categorias cognitivas e não simplesmente como mitos.

### 3 - Desejo Interpretante

---

Como uma mesma realidade pode ser edênica e infernal, se índios e natureza compõem uma unidade? Por que esses

---

(45) GARCIA, Rodolfo. "Notas", in: CARDIM, Pe. Fernão. Tra-  
tados da Terra e Gente do Brasil. Rio de Janeiro, Com-  
panhia Editora Nacional, 1978, p. 84 (grifo meu).

(46) Idem. op. cit., p. 45.



modos de percepção do Outro se dividem na América entre a natureza e o homem? A possível resposta não se encontra nos objetos, se encontra antes no sujeito que os interpreta. Quando o índio aponta para as contas, para o colar do Capitão e para a terra, Caminha entende que ele está dizendo que trocaria o ouro da terra, como o do colar, pelas contas que os portugueses lhe oferecem. E acrescenta: "Isto tomávamos nós assim por o desejarmos; mas, se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não queríamos nós entender..."<sup>47</sup> Em outro ponto, diz: "[um deles] acenou com o dedo para o altar e depois mostrou o dedo para o céu, como se lhes dissesse alguma coisa de bem; e nós assim o tomámos".<sup>48</sup> Ainda em outro lugar do texto: "um deles, porém, pôs olho no colar do Capitão, e começou d'acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como a nos dizer que havia em terra ouro".<sup>49</sup> O desejo faz Caminha interpretar os gestos dos índios. Como não há um código capaz de ligar emissor e receptor, o desejo se torna instrumento de leitura, interpretante num processo semiótico falso, porque não há interpretação, e sim apenas projeção.<sup>50</sup>

A insistência no visto, na evidência empírica, trabalha para obliterar a hipótese interpretativa. A mimese, em quanto interpretação, mais uma vez é pressionada em direção

---

(47) CAMINHA. Op. cit., p. 41.

(48) Idem, p. 79.

(49) Idem, p. 40.

(50) Cf. BARRETO, Luís Filipe. "O Nascimento da Imagem do Brasil e do Índio", in: Descobrimientos e Renascimento. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, cap. III, p. 169-184.

≡ *imitatio*.

Nesse lugar vazio do desejo, Paraíso e Inferno se encontram, enquanto eixos moldurais da projeção européia sobre a América. O elemento de ficcionalidade não diz respeito ao mito em si mesmo, mas a essa função mimética que ele cumpre. Sérgio Buarque de Holanda e muitos outros historiadores sempre insistiram que o "gosto da maravilha" era um privilégio espanhol, justificando sua quase ausência nos textos portugueses pela índole pragmática dos nossos colonizadores, categoria discutível, em minha opinião. Aceitável apenas se restrita ao plano dos conteúdos, dos temas. Ao analisar a função discursiva, mimética, ficcional dos mitos, penso não haver diferença fundamental entre espanhóis e portugueses. Vejo a ficção como mimese, como função ao mesmo tempo discursiva, social e cognitiva, que estabelece, com sua ambigüidade, uma dialética entre a semelhança e a diferença.

## SIMILITUDE E FICÇÃO

... tornar-nos-emos certamente maiores  
do que os deuses que o vulgo cego ado-  
ra.

Giordano Bruno

espraia sobre a paisagem, para recolhê-la, abarcá-la num todo. No entanto, o desejo é o intérprete nesse processo: quanto mais o olhar se espalha menos vê, e cada vez mais projeta verdades prévias sobre a realidade. Pero de Magalhães Gandavo, o primeiro "historiador" do Brasil, e talvez por isso mesmo, se deixa, mais do que qualquer outro, levar pela lógica do desejo interpretante. Tomemos, como exemplo inicial, seu comentário sobre a sensitiva:

"esta planta deve ter alguma virtude mui grande, a nós encoberta, cujo effeto nam será pela ventura de menos admiraçam. Porque sabemos de todas as hervas que Deos criou, ter cada huma particular virtude com que fizessem diversas operações naquelas cousas pera cuja utilidade foram criadas e quanto mais esta a que a natureza nisto tanto quiz assinalar dando-lhe um tam estranho ser e differente de todas as outras".<sup>2</sup>

Assinalada, a planta significa alguma coisa que deve estar encoberta e que o homem deve descobrir. Cada erva tem virtudes próprias que operam sobre aquilo para que foi criada. Há uma continuidade, uma simpatia que atrai e liga cada um dos elementos da natureza. Como se observa, o autor não conhece a **convenientia** da planta, mas afirma que ela existe, pois essa planta possui uma marca. Não importa marca de quê, importa sua existência, signo da mão de Deus sobre o mundo. A natureza é sistema de signos. Como escrita, o mundo tem que ser lido.

(2) GANDAVO, Pero de Magalhães. "História da Província de Santa Cruz", in: Tratado da Terra do Brasil. História da Província de Santa Cruz. Belo Horizonte/Itatiaia, São Paulo/Edusp, 1980, p. 101.

No século XVI, o homem caminha por um mundo em que duas operações cognitivas diferentes se misturam: a primeira, **semiológica**, busca definir, no espaço e no tempo, o que é signo; a segunda, **hermenêutica**, interpreta, faz falar esses signos. Ambas se fundem na prática da **similitude**:

"buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a linguagem que eles falam não narra ou tra coisa senão a sintaxe que os liga".<sup>3</sup>

A similitude traduz a palavra e a coisa ao mesmo tempo. O ser bruto da linguagem opaca se inscreve na **physis**.

Muitas são as formas da similitude:<sup>4</sup> a **convenientia**, que se estabelece pela vizinhança dos termos; a **aemulatio**, uma conveniência à distância, como um espelho; a **analogia**, ao mesmo tempo vizinhança e espelho, espaço circular e rede de ligações; e a **simpatia**, sem caminho definido, salto metafórico que pode vir de uma aproximação conveniente ou de um liame analógico. Se entendemos a metonímia como o processo da linguagem que opera por contigüidade, por deslocamento, e a metáfora por condensação dos conjuntos, pelo estabelecimento de uma zona de interseção em que valores se fundem,<sup>5</sup>

- 
- (3) FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1981, p. 46.
- (4) Para uma visão detalhada do tema, cf. FOUCAULT, op. cit., cap. II: "A prosa do mundo", p. 32-60.
- (5) Cf. RAMOS, Maria Luiza. "Além do Princípio da Imaginação", in: WALTY, Ivete Lara Camargos e OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (org.). Ensaio de Semiótica. Belo Horizonte, Departamento de Linguística e Teoria da Literatura, FALE/UFMG, VI (12): 179-201, dezembro de 1984.

não me parece difícil aproximá-las, metonímia e metáfora, de toda a lógica da similitude, que poderia ser definida pelos dois extremos da cadeia, a **convenientia** e a **simpatia**.

O caráter metonímico da **convenientia** claramente se explicita. Ela é a similitude do espaço, em que a vizinhança dos seres faz que um substitua o outro. Tomemos um exemplo de Gandavo:

"o páo [brasil] se mostra claro ser produzido da quentura do Sol, e criado com a influência de seus raios, porque nam se acha senam debaixo da torrida Zona, e assi quando mais perto está da linha Equinocial, tanto he mais fino e de melhor tinta".<sup>6</sup>

Todas as qualidades do trópico, calor, exuberância, vermelhição, se deslocam para o pau-brasil. A madeira, parte tomada pelo todo, recebe por contigüidade o significado da região tropical. Quanto mais próxima, maior a transferência de valores, melhor a cor da tinta.

Como toda metáfora se fundamenta na metonímia, assim também a **simpatia** parte da economia da **convenientia**, mas demanda um salto analógico capaz de fazer com que representante e representado coexistam. Sérgio Buarque de Holanda recolhe um exemplo de **simpatia** no século XVIII, em Portugal, que atesta a permanência dessa **epistème** para além do século XVI:

"muitos são os Naturalistas que estabelecem a **sympathia** na semelhança, e por isso querem que os frutos, e as plantas, que têm a forma de alguns dos

---

(6) GANDAVO, op. cit., p. 100.



nossos intestinos, sejam úteis para curar as enfermidades, que nelles houver; como por exemplo o limão, que tem a forma do coração, será próprio para o alegrar...".<sup>7</sup>

Entre o limão e o coração não há apenas a conveniência da forma, mas a justaposição do **páthos** da clareza, da perfeição. O limão condensa ao mesmo tempo fruto e coração, semente do mundo físico e sementeira do mundo espiritual. Bom para as vias respiratórias, o limão é bom para a alma, o hausto, a **psiqué**.

Para exemplificar a simpatia, retomo a ausência de fé, lei e rei, que vimos no capítulo anterior. Também Gabriel Soares de Sousa aborda a questão. Se Gandavo faz primeiramente tal relação, em Gabriel Soares ela ganha sua maior dimensão:

"... senão tem F, é porque não tem fé em nenhuma coisa que adorem; nem os nascidos entre os christãos e doutrinados pelos padres da Companhia tem fé em Deus Nosso Senhor, nem tem verdade, nem lealdade a nenhuma pessoa que lhe faça bem. E se não tem L na sua pronunciação, é porque não tem lei alguma que guardar, nem preceitos para se governarem; e cada um faz lei a seu modo, e ao som da sua vontade; sem haver entre elles leis com que se governem, nem tem leis uns com os outros. E se não tem esta letra R na sua pronunciação, é porque não tem

---

(7) Fragmento de "Raridades da Natureza e da Arte, divididas pelos quatro elementos, escritas e dedicadas à Magestade Fidelíssima do Rei Joseph I por Pedro Norberto de A. e Padilha, cavalheiro próspero na Ordem do Cristo, Fidalgo da Casa Real e Escrivão da Câmara de Sua Magestade na Mesa do Desembargo do Paço. Lisboa, 1759", apud HOLANDA, Sérgio Buarque de. Caderno Manuscrito BC-02, p. 4-5, Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda, Unicamp/Campinas.

rei que os reja, e a quem obedeçam, nem obedecem a ninguém, nem ao pai o filho, nem o filho ao pai [sic], e cada um viva ao som da sua vontade..."<sup>8</sup>

Nessa afirmação, a relação direta entre palavra e conceito atropela a existência de qualquer outra língua que não a portuguesa. Em Português, as palavras fé, lei e rei, e portanto os conceitos que elas são, demandam os fonemas F, L e R. Logo, pela lógica da similitude, onde não existem esses sons, aqueles conceitos são impensáveis. A ausência de F, L e R se torna metafórica não apenas porque as palavras que elas iniciam não existem; todo um campo conceitual, político, geneológico, teológico e jurídico é subtraído da cultura indígena pelo português, por força dessa ausência. Se F, L e R são metonímias de fé, lei e rei, sua ausência é metáfora da (in)cultura americana, segundo a lógica do cronista. Há uma detalhada antropologia excludente, etnocêntrica, pela via da metáfora. Gabriel Soares de Sousa deixa entrever as relações de linguagem ao metaforizar a palavra som. Dizendo que cada um vive ou faz a lei "ao som da sua vontade", o autor deixa claro que o modo de cada um se expressa no som. Portanto, se na cadeia sonora da vontade não existe F, L ou R, essa se corrompe na ausência dos conceitos fundamentais dos Descobrimentos: um único Rei, um único Deus, uma única Gra

---

(8) SOUSA, Gabriel Soares de. Tratado Descritivo do Brasil em 1587. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1938, p. 364-365.

mática.<sup>9</sup> A subversão da lei leva à subversão da letra, como o próprio Gabriel Soares de Sousa pressente: "para dizerem Francisco dizem Pancico, para dizerem Lourenço dizem Rorenço, para dizerem Rodrigo dizem Rodigo".<sup>10</sup>

Além de ter verificado a potência ficcional dos processos da similitude, lembro que essa lógica nunca se fecha. Não há uma coincidência transparente entre a hermenêutica das semelhanças e a semiologia das marcas. Há aí uma fenda, uma oscilação que demanda um trabalho contínuo de levar o semelhante ao semelhante. Ou seja, o que garante uma estrutura de similitude é apenas uma outra que a ela remete e daí a outra e mais outra, até ao infinito. Na cadeia significante do mundo, signo remete a signo, sem que nunca haja garantia do significado, pois todos os significados são possíveis:

"... tudo se pode crer, por difícil que pareça: por que os segredos da natureza nam foram revelados to dos ao homem, pera que com razam possa negar, e ter por impossível as cousas que não vio nem de que nun

---

(9) Sobre a presença desses conceitos na colonização, cf. SANTIAGO, Silviano. "A Palavra de Deus", in: ÁVILA, Afonso (org.). Barroco. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais/Centro de Estudos Mineiros, 3: 7-13, 1971.

(10) SOUSA, Op. cit., p. 365. A estrutura rítmica da frase se torna poesia em "vício na fala", da autoria de Oswald de Andrade:

~~"Para dizerem milho dizem mio~~

~~Para melhor dizem mió~~

~~Para pior pió~~

~~Para telha dizem teia~~

~~Para telhado dizem teiado~~

~~E vão fazendo telhados"~~

Cf. ANDRADE, Oswald de. Obras Completas. 3. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, v. 7 (Poesias Reunidas), p. 27.

ca teve noticia".<sup>11</sup>

As ficções dos cronistas se dão exatamente nesse esforço de levar a similitude do discurso à dos grafismos do mundo e vice-versa. Nesse vão se projeta o desejo da cultura do conquistador, cruzando a terra em ziguezague, sem nunca preencher de semelhança o espaço onde a diferença se insinua. Do geográfico ao teológico, do político ao corpóreo, não há direção em que a similitude não se espalhe. Comentando sobre a banana, diz Gandavo que elas "... têm dentro huma coisa estranha, a qual he que quando as cortão pelo meio com huma faca ou por qualquer parte que seja acha-se nellas hum sinal à maneira de Crucifixo, e assi totalmente o parecem".<sup>12</sup> Reite-ra-se sempre a palavra sinal: a natureza, sinalizada com a marca cristã, torna necessária a presença do português no Bra-sil. O esforço se faz no sentido de naturalizar a Conquista. Deus é português, pois semeou a discórdia entre os índios, e assim tornou viável aos portugueses viver na terra, sem o que também não "... seria possível conquistar tamanho poder de gente."<sup>13</sup> O cronista ficcionaliza a realidade diretamente, porque o mundo é signo, a realidade é grafismo, a linguagem é coisa, inscrita na **physis**.<sup>14</sup>

Nem só as plantas, frutas, a língua ou as discór-

---

(11) GANDAVO, op. cit., p. 120.

(12) Idem, "Tratado da Terra do Brasil", in: op. cit., p. 51.

(13) Idem, p. 52.

(14) Não me parece que estejamos distantes das interferências de Marte e Vênus no desenrolar dos Lusíadas, ou de ou-tros deuses nas epopéias clássicas. Com a diferença de que não se trata de um recurso poético ou puramente retórico. A interferência é dada como realidade.



dias dos índios possibilitam o exercício da similitude. Em relação ao clima ou aos animais o mesmo acontece: os bichos peçonhentos nascem com o concurso do sol e dos ventos que vêm da terra, ventos "... inficcionados das podridões das hervas, matos e alagadiços".<sup>15</sup> As justificativas andam ao sabor das necessidades: a terra dos bons ares se vê, de repente, empes<sub>te</sub>ada, para justificar, via **convenientia**, o ser das cobras e lagartos. Esse fato vem mais uma vez jogar por terra o pragmatismo, a "adesão ao real" dos autores portugueses, como afirmam Vernhagen, Capistrano de Abreu ou Sérgio Buarque de Holanda.

Encontramos um dos exemplos mais ricos da ficcionalização derivada da similitude na descrição que Gandavo faz do tatu:

"Chamão-lhes tatüs, são tamanhos como coelhos e têm hum casco à maneira de lagosta como de cagado, mas he repartido em muitas juntas como laminas; pa<sub>re</sub>cem totalmente um cavallo armado, têm um rabo do mesmo casco comprido, o focinho é como de leitão, e não botam mais fora do casco que a cabeça, tem as pernas baixas e criam-se em covas, a carne delles tem o sabor quase como de galinha".<sup>16</sup>

As comparações caminham em tantas direções que aquilo que deveria explicar termina como um absurdo poético. Um ser imaginário, um monstro pré-diluviano, digno de uma enciclopédia borgiana se revela ao final da descrição. Só há um lugar ca-

---

(15) GANDAVO. "História da Província de Santa Cruz", in. op. cit., p. 110.

(16) Idem. "Tratado da Terra do Brasil", in: op. cit., p. 49.



paz de comportar enumeração tão absurda: a linguagem. O tatu constitui um ser da linguagem e para a linguagem. Tem o tamanho de um coelho, mas parece um cavalo (o adjetivo armado remete esse cavalo, por exemplo, aos dos cruzados, com suas "armaduras"); cria-se em covas, mas é como uma lagosta ou cágado; tem rabo comprido, mas focinho de leitão; e, pairando sobre todas as outras observações, tem sabor de galinha. Coelho, lagosta, cágado, cavalo, leitão e galinha: o tatu voa, mora na água salgada ou na doce, mora no fundo da terra; é roedor, crustáceo, mamífero e ovíparo; atravessa o tempo, a história, a geografia e a literatura para ficar pairando nesse lugar do possível, a linguagem. Tem aí o seu **habitat** de animal compósito, significante para onde acorrem todos os significados possíveis. Enquanto resultado de tantos seres e conceitos, o tatu condensa, pelo texto, uma grande metáfora da América. Apresentando-o ao olhar europeu, Gandavo diz de uma só vez todos os possíveis e impossíveis, tanto do Novo Mundo quanto do desejo da Europa colocado sobre ela.

Não somente na natureza, nos animais, na língua ou no modo de ser dos índios, Gandavo vê sinais. Na história da Descoberta ele referenda, via similitude, a presença portuguesa. A primeira missa foi rezada no Brasil numa sexta-feira, dia 01 de maio, segundo Caminha. Gandavo desloca a data para 03 de maio, dia em que a Igreja celebra a festa da Santa Cruz, pois assim se estabelece uma relação direta entre o nome da nova terra e o dia do seu batismo:

"... era aos tres de maio. O que não parece carecer de Mistério, porque assi como nestes Reinos de

Portugal trazem a cruz no peito por insignia da Ordem e Cavallaria de Christus, assi prouve a elle [Cabral] que esta terra se descobrisse a tempo que o tal nome lhe podesse ser dado neste Santo Dia, pois havia de ser possuida de Portugueses, e ficar por herança de Patrimonio ao Mestrado da Mesma Ordem de Christus".<sup>17</sup>

A ordem de cavaleiros, o nome da terra e o dia santo se misturam no argumento. A própria história está inscrita como signo na ordem do mundo. Os descobridores apenas a confirmam, em seu esforço hermenêutico-semiológico. Contrariamente, nesse processo, Gandavo ficcionaliza a história, objeto de seu texto.

Para o autor, no entanto, não há aí ficcionalização alguma. Não custa mais uma vez lembrar que o conceito de ficção, **stricto sensu**, demanda uma consciência do fazer poético que absolutamente não faz parte do projeto explícito das crônicas. Porém, se "... o poeta é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas",<sup>18</sup> posso então perceber nos textos dos Descobrimentos uma lógica próxima do ficcional, rica em elementos de ficcionalização.

O fazer-se da cultura brasileira se dá por essa lógica da similitude, lógica que se dispersa com o racionalismo iluminista e que só volta a existir, possivelmente, no es

---

(17) GANDAVO. "História da Província de Santa Cruz", in: op. cit., p. 80.

(18) FOUCAULT. Op. cit., p. 64.

paço demarcado da literatura. Tentando recalcar o imaginário, para garantir modelos políticos, cosmológicos ou dimensionar a relação com a alteridade, os cronistas acabam por revelar esse mesmo imaginário e a sua potência mimética, que se reatualiza, em nossos dias, como literatura. Essa ambigüidade é inerente aos Descobrimentos. Entre similitude, ficção ou o recalque de ambas, as diferenças dependerão sempre de condições sócio-históricas. Se os cronistas queriam a similitude como *imitatio*, ela os trai e revela sua potência mimética, ficcional, onde o sentido nunca está congelado, ao contrário, se faz em travessia.

**GANDAVO NARRADOR**

Assim eu acho, assim é que eu conto

João Guimarães Rosa

## 1 - Ver e Narrar

Pero Vaz de Caminha fundamenta a Carta no ver, como suficiência da verdade do narrado<sup>1</sup>. Ver significa, ao mesmo tempo, meio e fim, categoria cognitiva e prazer estético.

Os cronistas falam do sabor das frutas e das caças, da frescura do vento ou do canto dos pássaros. Como nenhum outro sentido, o do olhar se move e se encanta, conforme podemos notar nesta observação de Gandavo:

"Entre todas as cousas que na presente historia se pode fazer mençam, a que mais aprazível e fermosa se oferece à vista humana he a grande variedade das finas e alegres cores das muitas aves que nesta

---

(1) Sobre o assunto, cf. o capítulo II.



Provincia se criação...".<sup>2</sup>

O narrador fala para os olhos do leitor, mais do que para qualquer outro sentido. Se o mundo é signo, o olhar é sempre o da leitura. Entre o grafismo do mundo e a letra do texto, há uma simbiose que busca recuperar no discurso o sentido das marcas no labirinto do mundo. Pensando por esse prisma, o texto possui cor e encantamento, variedade e prazer, não por uma escolha estilística, mas porque o cronista sente que só assim aquela realidade pode ser descrita, trazendo-a a meio caminho, para se encontrar com o discurso que a ela se dirige. Mais do que o narrador, o próprio texto deve ser a testemunha. Se a linguagem está inscrita na ordem direta das coisas, sua gramática, sua organização narrativa, funciona como testemunho do que ela diz. Narrar, na crônica do século XVI, parece-me uma das formas da similitude, pois a narrativa traduz a organização signica da natureza. Nessa capacidade de organizar, de dar coerência ao que parecia desconectado, se encontra a funcionalidade da narrativa.

Como forma de compreensão configuracional,<sup>3</sup> a narrativa se realiza enquanto mimese, pois precisa sempre de reatualização. Quando Aristóteles separa a história da mime-

---

(2) GANDAVO, Pero de Magalhães. "História da Província de Santa Cruz", in: Tratado da Terra do Brasil - História da Província de Santa Cruz. Belo Horizonte, Itatiaia: São Paulo, Edusp, 1980, p. 111.

(3) Cf. COSTA LIMA, Luiz. "Clio em questão: a narrativa na escrita da história", in: RIEDEL, Dirce Cortes (org.). Narrativa - ficção e história. Rio de Janeiro, Imago, 1988, p. 63-89.

se,<sup>4</sup> tem como horizonte uma **physis** desde sempre dada.<sup>5</sup> Se entendemos, todavia, que a "natureza" se localiza exatamente neste vão entre a semiologia das marcas e a hermenêutica das semelhanças, esse lugar onde o desejo se insere, passa a não haver contradição fundamental entre história e mimese. Ao contrário, a narrativa promove a aproximação entre elas. Da mesma forma que não há coincidência linear entre hermenêutica e semiologia, entre ver e narrar também há um vão, uma fenda, uma diferença percebida pelos narradores como perturbadora. Por isso, a cada passo, eles sempre voltam ao ver como recurso enunciativo que garanta a verossimilhança do narrado: "Yo vide todas las cosas arriba dichas y muchas otras infinitas".<sup>6</sup>

A consciência da diferença entre o visto e o narrado, a necessidade de uma organização deste que leve àquele tem, em Colombo, uma passagem exemplar. Quanto mais o tempo passava, mais medo os marinheiros tinham de avançar mar adentro e, por isso, o Almirante sempre escondia e manipulava os números da viagem. No dia 25 de setembro de 1492, andou vinte e uma léguas e indicou treze à tripulação. Entre o verda-

---

(4) Cf. capítulo II.

(5) Sobre o conceito aristotélico de *physis*, cf. a crítica de BRUNO, Giordano. Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos. Trad. Aura Montenegro. 3. ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, especialmente o Segundo Diálogo, p. 51-86.

(6) LAS CASAS, Bartolomé de. "Brevíssima Relación de la Destrucción de las Indias", in: Obra Indigenista. Madrid, Alianza, 1985, p. 73.

ceiro e o fingido<sup>7</sup> está a maneira de escrever. E note-se que o fingido difere do falso: ao fingir, Colombo organiza com verossimilhança.

Se o Almirante escolhe o dito aos seus marinheiros, entendo que também escolha quando se dirige ao leitor. Já vimos anteriormente que a memória processa um jogo entre lembrar e esquecer. Quem lembra e traz luz à memória, esquece sempre alguma coisa na escuridão do não dito. O texto ganha dessa forma um nível de independência em relação ao visto. Como não tradução do visto, e sim como escolha, o texto depende também da necessidade de persuadir o leitor, jogando com suas expectativas. No começo do seu Diário, Colombo diz aos Reis, Fernando e Isabel, que desejava, ao partir para a viagem, traçar uma nova carta de navegação, situar terras e ventos, "... y más componer um libro y poner todo por el semejante por pintura".<sup>8</sup> Compor um livro! Viajar para ver, ver para escrever, o que novamente remete a ver, pois sua escrita se deseja pintura, para ser contemplada em perspectiva. Colombo, leitor da Bíblia, de Marco Polo e das Novelas de Cavalalaria, sai para a viagem, porque leu as Profecias de Isaías (e se considera o escolhido), porque leu o Livro das Maravilhas e viu o mapa de Toscanelli. Como ponto de partida e de chegada de sua viagem, a escrita se torna ato contínuo de nomear. Colombo afirma fazer o diário para poder "... escribir cada noche lo qu'el día passare y el día lo que la noche na-

---

(7) Essa prática é recorrente em Colombo ao relatar a primeira viagem. Cf. nota 54, capítulo II.

(8) COLÓN. Op. cit., p. 17.



vegare..."<sup>9</sup>, porque somente um diário pode acompanhar passo a passo a escrita/viagem.

Adquire assim a narrativa uma dimensão própria, em que entra a lógica da similitude e a expectativa e figura do leitor. O ponto de vista será dado sempre em função desse leitor que o próprio texto forja, lugar ocupado ora pelo rei, ora pelo futuro imigrante, ora pelos eruditos da época, mas sempre lugar vazio, inerente ao próprio texto, leitor construído pelo narrador.

Cabe lembrar que os leitores do mundo concreto sempre traem esse leitor ideal, projeto e desejo do narrador. O processo da leitura depende das informações, da capacidade crítica, da possibilidade que o leitor, em cada momento da cultura, tem de trair seus textos, desvelar-lhes as intenções. Aceitar que a leitura está definida, para sempre, pelas marcas da escrita significa não perceber que o ato de ler pressupõe um movimento de desconstrução e reconstrução do objeto lido.

## 2 - Gandavo Narrador

Gandavo, o sobrenome de Pero de Magalhães, relativo a **Gand**, cidade da Flandres, indica a ascendência flamenga do cronista. Gandavo, no entanto, tem em Português outro sentido: do latim, **gandavum**, a palavra significa loroteiro, contador de histórias, mentiroso. Se o nome do cronista vem de

---

(9) COLÓN. Op. cit., p. 17.

**Gand**, relacioná-lo ao adjetivo latino me parece funcional e exemplar: todo narrador é gandavo, contador de histórias, e toda narrativa, por conseqüência, fingimento, construção. O narrador em Gandavo é gandavo, construtor de um discurso que visa persuadir.<sup>10</sup>

A afirmação categórica, por parte do narrador, de que fala a verdade, funciona como primeiro elemento de persuasão. No "Prólogo ao leitor" da "História da Província de Santa Cruz", diz o narrador que não buscou engrandecer sua obra com eloqüência de grande orador, mas somente procurou escrevê-la "... na verdade".<sup>11</sup> Em outro ponto, descrevendo os Tapuia, suspende as informações, julgadas insuficientes, por lhe "... parecer que seria temeridade e falta de consideração es crever em historia tam verdadeira, cousas que por ventura po dia haver falsas informações".<sup>12</sup> Ainda noutro lugar, ao iniciar a narrativa da morte do monstro marinho, comenta: "... conta-se o sucesso de sua morte por diferentes maneiras, sen do a verdade huma só, a qual é a seguinte...".<sup>13</sup> Cria-se aí um pacto de leitura em que o dito passa a ser a verdade e o olhar testemunhal a sua garantia. O autor não suspeita do que viu, mas do que será narrado, portanto impõe-se ao narrador

---

(10) Como latinista, Pero de Magalhães Gandavo devia saber da necessidade de retroceder a tônica de seu nome, para separá-lo do adjetivo latino. Apesar de seu nome não ser acentuado, a tradição sempre o leu como proparoxítono, num jogo que busca a demarcação entre a verdade e a mentira. Por ver aí mais uma máscara, opto sempre pela pronúncia paroxítona. Gandavo, ao querer esconder, revela no próprio nome os ardis do discurso.

(11) GANDAVO. Op. cit., p. 77.

(12) Idem, p. 141.

(13) Idem, p. 119.



garantir que o texto faça a transposição do visto. Na crônica, a distância entre autor e narrador coincide com a distância entre visto e narrado. O paradoxo está em que só se tem acesso ao primeiro lado da equação (autor/visto) pela via do segundo (narrador/narrado), e, por outra parte, sem o visto não se tem o narrado. Dessa relação complexa se alimentam as técnicas.

A criação de um pacto de leitura revela uma preocupação direta com o leitor. Para ele o texto é escrito. Dessa maneira, o narrador convoca o leitor, conversa com ele, tenta se colocar na sua posição. Julga e escolhe os seus leitores. O "Prólogo" do "Tratado da Terra do Brasil" assim se inicia: "Minha tenção não foi outra neste summario (discreto e curioso lector) senão...".<sup>14</sup> Ou no "Prólogo" da "História da Província de Santa Cruz", temos outro exemplo, dessa vez, sobre o julgamento dos leitores: o narrador crê que será desculpado das faltas que por acaso cometa, mas diz que está se referindo apenas aos leitores "... discretos, que com sam zelo o costumão fazer...", e completa: "que dos idiotas e mal dizes bem sei que nam hei de escapar, pois está certo não perdoarem a ninguém".<sup>15</sup>

O jogo de inclusão e exclusão define o espaço dos leitores como o do endosso. Nesse sentido, vejo o texto construindo o seu leitor ideal. Os leitores do mundo concreto são

(14) GANDAVO. "Tratado da Terra do Brasil", in: op. cit., p. 22.

(15) Idem. "História da Província de Santa Cruz", in: op. cit., p. 77.

imprevisíveis, incontroláveis, ao contrário do leitor discreto e curioso, disposto a seguir a lógica da narração e desculpar suas falhas. Esse leitor participa do jogo do olhar e referenda a narração enquanto espelho do visto e do vivido.

Se apenas no ato da leitura um texto se completa, suas artimanhas tentam controlar aquela leitura, defini-la, circunscrevê-la ao espaço da narrativa. Escolhendo e persuadindo seu leitor, pactuando com ele, o texto traça um círculo comunicacional fechado, em que só se entra aceitando as regras do jogo. Criar um pacto de leitura não caracteriza um recurso fundamentalmente ficcional? Seriam então as crônicas propriamente ficção? Creio que não. A ficção em seu sentido estrito, ao buscar a adesão do leitor, cria ao mesmo tempo o efeito da diferença. Nas crônicas, ao contrário, há uma tentativa de controlar o imaginário, naturalizando-o pela **imitatio**. No entanto, o recurso permanece presente nas crônicas, constituindo paradoxo fundamental de sua estrutura.

Com freqüência, o narrador em Gandavo manifesta o desejo de ser breve: "... meu intento principal nam foi na presente historia senam ser breve e fugir de cousas em que pude ser notado de prolixo dos poucos curiosos (como já tenho dito)...".<sup>16</sup> Novamente o motivo diz respeito aos leitores pouco curiosos, não participantes do pacto proposto pelo texto. Essa preocupação do narrador com o leitor se liga a um outro sentido específico. O texto de Gandavo possui um objetivo propagandístico: fomentar a imigração para a nova ter

---

(16) GANDAVO. Op. cit., p. 114. Cf. também p. 38, 58, 65, 84, 101.

ra que "... he tal, e tam favoravel aos que a vão buscar, que a todos agazalha e convida com remedio por pobres e desamparados que sejam".<sup>17</sup> Como um arauto da Terra Prometida, o narrador diz exatamente aquilo que o seu leitor ideal, projeção de sua cultura, deseja ouvir. A análise desse círculo comunicacional me parece jogar por terra a adesão pragmática ao real dos autores portugueses. Há um intrincado processo em que o imaginário dos conquistadores condiciona o visto, que retorna como narrado, e que por sua vez realimenta o imaginário. Esses espelhos que se colocam diante do sujeito refletem a sua imagem exatamente para que o Outro não se revele.<sup>18</sup>

O narrador, entretanto, sempre se trai ao revelar o real a partir de um juízo e não de uma constatação. Falando da estranheza dos animais da terra, afirma: "outros ha tambem nestas partes muito pera notar, e mais fora da commum semelhança dos outros animaes (a meu juizo) que quantos até agora se tem visto".<sup>19</sup>

Na narrativa de um caso, de maneira especial, o narrador se expõe. Tomo como exemplo o relato da morte do monstro marinho:

"Na Capitania de São Vicente sendo já alta noite a horas em que todos começavam de se entregar ao sono; acertou de sair fóra de casa huma índia escra-

(17) GANDAVO. Op. cit., p. 76.

(18) O etnocentrismo é exatamente, por paradoxal que pareça, a consciência de que o Outro existe e pressiona por assegurar seu espaço. Parece-me que, no fundo, a cultura européia sabe-se Outra, estrangeira, bárbara, transportada, e por isso luta para recalcar e não conviver com a diferença.

(19) GANDAVO. Op. cit., p. 104. (grifo meu).



va do capitão, a qual lançando os olhos a huma varzea que está pegada com o mar, e com a povoação da mesma Capitania, vio andar nella este monstro, movendo-se de huma parte para outra com passos e meneos desusados, e dando alguns urros de quando em quando tam feios, que como pasmada e quasi fora de si se veio ao filho do mesmo capitão, cujo nome era Baltezar Ferreira, e lhe deu conta do que vira, parecendo-lhe que era alguma visão diabólica, mas como elle fosse nam menos sizudo que esforçado, e esta gente da terra seja digna de pouco crédito, não lho deu logo muito às suas palavras, e deixando-se estar na cama, a tornou outra vez a mandar fora dizendo-lhe que se afirmasse bem no que era. E obedecendo a India a seu mandado, foi; e tornou mais espantada; afirmando-lhe e repetindo-lhe huma vez e outra que andava alí huma cousa tam feia, que não podia ser se nam o demonio".<sup>20</sup>

Nesse primeiro parágrafo da narração temos já todos os elementos da construção ficcional. O trecho começa pela situação do tempo e do espaço, capaz de criar o clima necessário à história: é noite, não há ninguém na vila, todos dormem. No vazio da noite o monstro tem o espaço propício à sua aparição. Rompendo essa quietude, uma índia sai (o uso do verbo acertou dá um caráter inusitado, de cisma, à ação). Reina o mais absoluto mistério e o narrador não julga necessário justificar a saída da índia, pois sua aparição súbita faz parte da economia do suspense. O que ela vê só pode ser, então, uma visão sobrenatural, que na segunda vez é elevada ao nível do próprio demônio. Entre uma visão e outra há a negação do mis

---

(20) GANDAVO. Op. cit., p. 119.

Saltezar Ferreira, o que tem como função ampliar a cena e colocar o leitor em situação de expectativa. O gerúndio faz aproximar o foco da cena, a fim de que acompanhe o desenrolar da história do ponto de vista do protagonista. Outro elemento estabelece igualmente a tensão: um comentário do narrador sobre o pouco crédito que se dá à Índia. Procurando voltar do mistério à realidade, este elemento reforça a dubiedade criadora do clima necessário à evolução da cena. Apesar de ser, para nós hoje, uma narrativa banal (penso que nenhum de nós se envolveria com tão pouco suspense), o uso dos elementos me parece absolutamente consciente.

O próximo trecho assim se inicia:

"Então se levantou elle muito depressa e lançou mão a huma espada que tinha junto de si com a qual botou somente em camisa pela porta fora, tendo pera si (quando muito) que seria algum tigre ou outro animal...".<sup>21</sup>

Os acontecimentos envolvem o leitor, que participa dos gestos dos protagonistas. O herói da história continua desconfiando, o que mantém o estatuto da tensão. Depois de muito procurar, finalmente encontra o monstro: "Nisto conheceu o mancebo que era aquilo cousa do mar...".<sup>22</sup> A noção de corte parece claramente. Como um foco de luz jogado sobre a cena, demonstrativo nisto revela de uma vez a situação. A luta

(21) GANDAVO. Op. cit., p. 119.

(22) Idem, p. 120.



entre os dois se realiza de maneira "cinematográfica" (lembro aqui de Colombo, que queria seu livro análogo à pintura):

"... deu-lhe [o mancebo] uma estocada pela barriga, e dando-lha no mesmo instante se desviou para uma parte com tanta velocidade que não pôde o monstro leva-lo debaixo de si; porém nam pouco afrontado, porque o grande torno de sangue que sahio da ferida lhe deu no rosto com tanta força que quase ficou sem nenhuma vista: e tanto que o monstro se lançou em terra deixa o caminho que levava e assi ferido hurrando com a boca aberta sem nenhum medo, remeteu a elle, e indo para o tragar a unhas, e a dentes, deu-lhe na cabeça uma cotilada mui grande, com a qual ficou já mui débil...".<sup>23</sup>

O narrador, ao descrever, joga com o foco entre **closes** e grande plano. Passando do herói ao monstro, invertendo a cada investida o olhar, a ação ganha em dinamismo. Os detalhes, como o do sangue no rosto do herói, ou a boca aberta do homem marinho, funcionam, diríamos hoje, como um processo de edição de imagens, que se sucedem com uma velocidade capaz de criar o sentido da simultaneidade. As lutas dos titãs, a luta entre Ulisses e Polifemo, as investidas de El Cid contra o inimigo, se cruzam nessa cena "heróica". Todo o imaginário de Gandavo, alimentado de Novelas de Cavalaria e literatura clássica, se mostra na passagem.

Gandavo revela noções de tempo e espaço na narrativa, de escolha do ponto de vista em função da intensidade da cena. Sua consciência do corte faz do leitor um espectador

---

(23) GANDAVO. Op. cit., p. 120.

participante. A partir desses elementos, vejo o texto de Gandavo como um dos lugares de nascimento da narrativa ficcional no Brasil.<sup>24</sup>

No contexto da sua "História", Gandavo usa de um **mitos**, com sentido argumentativo: para explicar o monstro marinho, conta um mito (mito entendido única e exclusivamente como história, narração). A economia do mito consiste em traduzir aquilo que não se pode explicar, pois sua narração presentifica o objeto em si mesmo.

Usando uma narrativa como argumento em um texto historiográfico, Gandavo, embora inconscientemente, toca nas relações entre mito e história e, para mim, entre ficção e história. Dois pelo menos são os modos de pensar essa relação. Por um lado, como já vimos no capítulo III, a ficção constitui um dos não-acontecimentos a partir dos quais se pode entender e fazer história. Como moldura, como configuração do imaginário, a ficção tem um papel social que cabe entender. Por outro lado a história parece usar das configurações ficcionais para abordar os eventos ou não-eventos que são seu objeto, como a apropriação da forma mítica ou da narrativa exemplar. Penso que a diferença entre ficção e história se situa, antes de mais nada, nos objetivos, e, partindo da mi-

---

(24) Flora Süssekind comprova minha afirmação ao estabelecer uma relação direta entre o narrador do Romantismo brasileiro e os cronistas. Segundo a autora, com cronistas como Gabriel Soares, Cardim e Gandavo "... parece dialogar preferencialmente o narrador que viaja em direção aos primeiros tempos da colonização nos romances históricos e lendas de Alencar". Cf. SÜSSEKIND, Flora. O Brasil Não É Longe Daqui. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 191 e ss.

mese, solo comum, suas formas se diferenciam, não somente pelos objetivos, como também pelo congelamento de seus estatutos dentro da cultura. O narrador gandavo contribui para avançar essas questões.

A narrativa, especialmente na crônica, configura eventos, encadeamento de ritmos, exercício da similitude e ensaio da máscara mimética. A narrativa apenas superficialmente parece estar na linha do tempo. Exatamente porque abrange todos os tempos, ela se encontra além deles, ou melhor, a seu lado, como projeção do sujeito. Usando da narrativa, Gandavo explicita um momento em que a ficção e a história se interpenetram. Não me parece que a posterior exigência de cientificidade na história necessitasse apagar essa relação, especialmente pelo fato de que a história, como se vê hoje, quer recuperar a dimensão do imaginário como seu objeto e como sua função estrutural.

CONCLUSÃO:

A CRÔNICA E O DESCOBRIMENTO

Tem horas antigas que ficaram  
muito mais perto da gente do  
que outras, de recente data.

João Guimarães Rosa

A tradição da narrativa ocidental se constrói a partir de Homero. Volto mais uma vez, como em todo o trabalho, a falar da cultura clássica, porque muitas das questões que nos colocamos hoje foram problematizadas desde os gregos. Eles investigaram a fundo problemas que são nossos, resguardadas as enormes diferenças geradas pelo processo histórico-cultural. Especialmente ao falar de narrativas de viagem, encontramos nos textos homéricos um interlocutor. Não se trata de busca de fontes, ao contrário, de estabelecer um diálogo com o passado.

No Canto VIII da Odisséia, Alcino, rei dos Feácios, convoca Demódoco para cantar, após o banquete em honra do estrangeiro recém-chegado, Odisseu. Por insistência do hóspede, o aedo canta o episódio do cavalo de madeira, engenho do próprio Odisseu, que desencadeou a vitória dos Aqueus sobre



os Troianos. Emocionado diante da narração de seus feitos, o marinheiro se revela. Tem início, então, já no Canto IX, a longa narrativa central do Texto, em que Odisseu conta suas peripécias na volta para casa. As histórias do mar, vindas da tradição oral, encontram aí o seu lugar, pela voz do marinheiro/narrador.

Há nessa passagem um complexo jogo de instâncias narrativas. O canto de Demódoco condensa de forma metapoética o texto de Homero, pois a função das duas falas se iguala: narrar as aventuras do herói. No entanto, o canto do aedo se faz diante do próprio objeto da narração. Odisseu se vê como sujeito do enunciado e, ao tomar a palavra, passa a ser o sujeito da enunciação de que ele mesmo é o objeto. Três narradores que se alternam e se espelham, compondo uma estrutura artilosa, em que o dito se constrói no jogo da enunciação. Como sua própria narrativa, e aquelas que sobre ele se fazem, Odisseu é industrioso, prudente, artiloso, epítetos a ele consagrados no texto homérico. A capacidade de inventar e contar histórias, de construir argumentos, de pensar artilosamente não se separa do herói.

Nesse sentido, a figura de Odisseu liga-se diretamente ao deus Cronos, caracterizado por Hesíodo, na Teogonia, como Cronos de curvo pensar. Urano escondia seus filhos no ventre da Terra, Géia. A mãe, então, combina com um de seus filhos, Cronos, um modo de derrotar o Céu. Forja para o filho uma foice com a qual ele vence o pai, quando esse vem à noite cobrir a Terra. De tocaia, Cronos espera o momento exato e castra o Céu, atirando seu pênis ao mar. Da espuma que

brota, nasce Afrodite, que guarda, a partir de então, o amor, a nova forma de geração dos homens. A espreita caracteriza o ardil de Cronos, que se torna o novo senhor, até que Zeus o vença.

O nome **Krónos**, já na Antigüidade, se associa à noção de tempo (**chrónos**). Como se não bastasse a semelhança fonética entre as palavras, Cronos come os próprios filhos, como o tempo, em que cada novo instante "come" o anterior. Cronos significa, então, simultaneamente tempo e ardil.

As narrativas de Odisseu podem ser vistas a partir dessas duas categorias. A enunciação constitui um jogo em que narrar, encadear no tempo, é fundamentalmente tramar.

A diacronia narrativa parece não estar presente no modo como entendemos hoje a palavra crônica. Presa à sincronia dos fatos que narra, a crônica se volta para o cotidiano, para os acontecimentos do tempo, e não acontecimentos no tempo. Nesse sentido, a crônica contemporânea parece ser concebida como anti-narrativa, com sua realidade instantânea, que dá a impressão de não ter nenhuma mediação estrutural, de ser imediata.

Entre Odisseu e sua narrativa cronida, ardilosa configuração do tempo, e essa difundida concepção de crônica na atualidade, encontram-se a meu ver as narrativas do século XVI. A crônica dos descobrimentos é uma história do cotidiano que usa a moldura do tempo como sua configuração. Seu enunciado não se insere nos processos históricos, voltando-se sobretudo para a sincronia do visto e sua enunciação usa da narrativa e de seu poder funcional, organizador do disperso. Co

na história do cotidiano, as crônicas falam da mentalidade dos homens do século XVI, do seu uso dos materiais e do corpo, da sua percepção do mundo; como narrativa, revelam a máscara enunciativa da naturalização do dito.

A historiografia literária, recorrentemente, não usa a palavra crônica para designar os textos dos descobrimentos. Usam-se expressões como literatura informativa, textos informativos, literatura dos descobrimentos, literatura de viagens. Os autores são chamados de cronistas ao passo que os textos não são considerados crônicas. A historiografia recorre a tal nome para designar apenas os relatos dinásticos e feitos de guerra, como a Crônica de Dom João I ou a Crônica dos Feitos de Guiné: a crônica é compreendida como transparente relato da história. A palavra literatura faz parte da terminologia dos historiógrafos. Esses entretanto não se dão conta da pluralidade de sentidos da expressão: usam literatura para designar o que, para eles, não é literatura. Ainda que entendêssemos a palavra como todo e qualquer escrito, não me parece ser esse o modo como a historiografia literária sempre a usou. Lembro-me de José Veríssimo, por exemplo, e sua definição encantadoramente inútil: literatura é arte literária. Logo, as crônicas não são literatura, embora a palavra permaneça na terminologia. Trata-se de um paradoxo que, às avessas, pressente nos textos uma opacidade. Se assim não fosse, bastaria que empregassem o termo crônica no sentido de transparência histórica. Ao optarem por literatura, restringindo seu sentido, revelam e resguardam a existência de um campo complexo.

Como vimos no capítulo I, o mundo do século XVI se constitui de ~~representações~~. Entre razão e imaginação, entre ciência e ~~arte~~. Sua estrutura mental e cognitiva se alimenta de ~~representações~~. Como passagem de longa duração, de ritmos ~~defasados~~. Os ~~discursos~~ configuram uma imensa crise de ~~representação~~. Que pode ser vista especificamente no esfacelamento ~~das fronteiras~~ entre os gêneros discursivos. A busca da ~~naturalidade~~ revela exatamente a estrutura ardilosa ~~destes discursos~~. Ao afirmar a naturalidade do dito, os ~~autores~~ ~~se~~ ~~esforçam~~, mostrando o seu inverso.

Os motivos dessa afirmação são políticos, religiosos e ~~estéticos~~ mentais, como vimos no capítulo II. O imaginário ~~é~~ ~~o~~ ~~Outro~~, assim como a América é o Outro, e lidar com a ~~ambiguidade~~ demanda o uso da máscara. Controlar o imaginário, ~~transformando~~ mimese em **imitatio**, possibilita a tentativa de ~~contato~~ desse Outro que se mostra pela máscara ficcional e ~~que~~ ~~se~~ ~~através~~ dela pode ser visto. A ficção ao mesmo tempo ~~revela~~ ~~e~~ ~~esconde~~. Quando a história e a ficção, enquanto ~~gêneros~~ discursivos, se misturam, isso se faz exatamente ~~para~~ ~~contar~~ ~~com~~ conta dessa diferença que o Descobrimento ~~revela~~. ~~Por~~ ~~isso~~, o desejo de demarcar os gêneros, para ~~separar~~ ~~e~~ ~~evitar~~ da mentira, mais do que nunca está presente.

~~A~~ ~~funcionalidade~~ dos mitos, a apreensão do "real" pela ~~metáfora~~ e pela metáfora, além da moldura ~~narrativa~~, ~~como~~ ~~ao~~ ~~longo~~ do trabalho, constituem lugares de ~~problemática~~ da relação entre os elementos ficcionais e os ~~históricos~~. A mimese, enquanto potência que se reatualiza, ~~parece~~ ~~ser~~. Depois de todo o percurso, a instância privilegia-



da capaz de construir aquela relação. A crise das representações que vimos no século XVI, e que o aproxima tanto de nós, permite-nos repensar os gêneros discursivos e, a partir daí, o nosso próprio modo de pensar. A fala de Riobaldo Tatarana que tomei como epígrafe desta conclusão condensa esse modo de ver o passado: recortar a história aproxima horas antigas do presente, sem levar em conta sua proximidade cronológica. O olhar sobre o passado se faz a partir do presente. O Processo de aproximá-los ou afastá-los constrói o ardil.

A narrativa sempre foi vista, pela história, como encadeamento factual, tanto na sua vertente afirmativa, dada pelo positivismo, quanto na sua crítica, projeto dos historiadores da revista Annales. Ao contrário, se compreendemos a narrativa como moldura, como mimese e não somente como diegese, damos um passo para reavaliar sua funcionalidade positiva na história, a partir, no entanto, de categorias mentais e não factuais ou cronológicas. Nesse sentido, a narrativa se faz máscara. Sua aparente temporalidade se mantém fora do tempo. O crônico é também cronida: a linearidade do tempo é a mais ardilosa das representações.

Dessa reavaliação da narrativa na história, podemos derivar ~~uma nova relação entre o histórico e o ficcional, que não se fundamentará mais numa oposição básica de estrutura discursiva, mas dependerá do efetivo modo de recepção dos discursos.~~

Abordei duas outras questões fundamentais da relação ficção/história nos capítulos IV e V, e quero retomá-las: a metaforização e a funcionalidade dos mitos.



A compreensão de que o texto histórico é também metonímico/metafórico desloca a questão do âmbito de um "real" (abstrato em sua fugacidade) para o do discurso (muito mais "concreto" em suas relações significantes). A compreensão da realidade se faz pela via da metáfora. Somos sempre intérpretes do mundo e nunca demiurgos.

A funcionalidade dos mitos toca não somente nas relações entre ficção e história, como também entre ficção e outros discursos, por exemplo, o filosófico, o científico ou o político. O mito é a configuração por excelência. A posterior demarcação dos discursos em gêneros não pôde nunca prescindir dele. Entender sua presença em um discurso como o da história é o primeiro passo para desmitificá-la.

A crônica do século XVI engloba todas essas questões. Por ser crônica lida com o encadeamento narrativo dos fatos no tempo, fala da visão mental e material do cotidiano e é, além de tudo, artilosa estrutura discursiva.

A Conquista da América, e com ela a do Brasil, através das suas crônicas, se torna descoberta da ficção. No espaço brasileiro traçado nas crônicas, a ficção descobre e se descobre. Compreender esse processo pode nos ajudar a entender nosso lugar hoje (cada vez mais ficcional) e a importância dos mecanismos de representação, sem os quais uma sociedade não existe.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LAS CASAS, MARTÍN DE. Crónica de Indias. Vol. 1. pp. 1-100.

Madrid: Espasa Calpe, 1965.

2. Las Casas, Martín de. pp. 1-100.

Madrid: Espasa Calpe, 1965.

3. Las Casas, Martín de. pp. 1-100.

Madrid: Espasa Calpe, 1965.

4. Las Casas, Martín de. pp. 1-100.

Madrid: Espasa Calpe, 1965.

## 1 - Crônicas

- CABEZA DE VACA, Alvar Núñez. Naufragios. Edición Trinidad Barrera. Madrid, Alianza, 1985, 181p.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El-Rei Dom Manuel. Intr. e notas M. Viegas Guerreiro. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1974, 132p.
- CARDIM, Pe. Fernão. Tratados da Terra e Gente do Brasil. 3. ed., São Paulo, Nacional; Brasília, INL, 1978.
- COLÓN, Cristóbal. Textos y Documentos Completos. Prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid, Alianza, 1984, 389p.
- COLÓN, Hernando. Historia del Almirante. Madrid, Historia 16, 1984, 359p.
- CORTEZ, Hernan. A Conquista do México. Trad. Jurandir Soares dos Santos, Porto Alegre, L & PM, 1986, 157p.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. Tratado da Terra do Brasil. História da Província de Santa Cruz. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp. 1980, 150p.
- LAS CASAS, Bartolomé de. Obra Indigenista. Edición de José Alcina Franch. Madrid, Alianza, 1985, 475p.
- LÉRY, Jean de. Viagem à Terra do Brasil. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1980, 306p.
- SOUSA, Gabriel Soares de. Tratado Descritivo do Brasil em 1587. 3.ed., São Paulo, Nacional, 1938.
- STADEN, Hans. Duas Viagens ao Brasil. Trad. Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1974, 217p.
- THEVET, André. As Singularidades da França Antártica. Trad.

Eugênio Amado. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1973, 217p.

VÁZQUEZ, Francisco. El Dorado. Intr. y notas Javier Ortiz de La Tabla. Madrid, Alianza, 1987, 171p.

VESPÚCIO, Américo. Novo Mundo. Trad. Luiz Renato Martins. Porto Alegre, L & PM, 1984, 139p.

## 2 - Teoria e Crítica

ADLER, Oskar. La Astrologia Como Ciencia Oculta. Trad. Carlos F. Grieben. Buenos Aires, Kier, 1975, 296p.

ALMEIDA PRADO, J.F. de. Primeiros Povoadores do Brasil - 1500-1530. 5.ed., São Paulo, Nacional; Brasília, INL, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Obras Completas. 3.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1971, v. VII: "Poesias Reunidas".

ARIDJIS, Homero. 1492 - vida e tempos de Juan Cabezón de Castela. Trad. Sérgio Molina e Rúbia Prates Goldoni. Rio de Janeiro, Globo, 1988, 324p.

ARISTÓTELES. Arte Retórica. Arte Poética. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

ÁVILA, Afonso (org.). Barroco. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais/Centro de Estudos Mineiros, 3, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, 239p.

\_\_\_\_\_. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieli

- ra. São Paulo, Hucitec, 1987, 421p.
- BALDUS, Herbert. Ensaio de Etnologia Brasileira. 2.ed., São Paulo, Nacional; Brasília, INL, 1979.
- BARRETO, Luís Filipe. Descobrimientos e Renascimento. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, 329p.
- \_\_\_\_\_. Caminhos do Saber no Renascimento Português. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, 362p.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 2.ed., São Paulo, Cultrix, 1978.
- BRUNO, Giordano. Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos. Trad. Aura Montenegro. 3.ed., Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1984.
- CAMÕES, Luís de. Os Lusíadas. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- CÂNDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira - momentos decisivos. São Paulo, Martins, 1959, 2v.
- CARDINI, Franco. Magia, Brujería y Superstición en El Occidente Medieval. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona, Península, 1982.
- CASTELLO, José Aderaldo. A Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1962, v. I: "Manifestações Literárias da Época Colonial".
- CORTESÃO, Jaime. A Política de Sigilo nos Descobrimientos. Lisboa, Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960, 169p.
- COSTA LIMA, Luiz. Mimesis e Modernidade. Rio de Janeiro, Graal, 1980, 287p.
- \_\_\_\_\_. Dispersa Demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, 248p.



- COSTA LIMA, Luiz. O Controle do Imaginário. São Paulo, Brasiliense, 1984, 266p.
- \_\_\_\_\_. Sociedade e Discurso Ficcional. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, 487p.
- \_\_\_\_\_. O Fingidor e O Censor. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1988, 383p.
- COUTINHO, Afrânio (org.). A Literatura no Brasil. 2.ed., Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968, v. I.
- DETIENNE, Marcel. Os Mestres da Verdade. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, s/d, 148p.
- Enciclopédia Einaudi. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, v. I: "Memória/História".
- ERASMO. Elogio de La Loucura. Stultitiae Laus. Introducción, Traducción y notas Olivieri Nortes Valls. Barcelona, Bosch, 1976, 357p.
- EURÍPEDES. Alceste. Andrômaca. Ion. As Bacantes. Lisboa; São Paulo, Verbo, 1973, 349p.
- FERRATER MORA, Jose. Dicionário de Filosofia. Buenos Aires, Sudamericana, 1951, 1047p.
- FOUCAULT, Michel. As Palavras e As Coisas. Trad. Salma Tannus Muchail. 2.ed., São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa - as origens brasileiras da teoria da bondade natural. 2.ed., Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1976.
- GUINSBURG, Carlo. Os Andarilhos do Bem. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, 256p.

- HAUBERT, Maxime. Índios e Jesuítas no tempo das Missões. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, 313p.
- HESÍODO. Teogonia. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Roswitha Kempf, 1984, 160p.
- HOCKE, Gustav René. Maneirismo: o mundo como labirinto. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, 1974, 337p.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Visão do Paraíso. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, 412p.
- \_\_\_\_\_. Caderno Manuscrito BC-02, Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda, Unicamp, Campinas.
- HOMERO. Iliáda. Trad. Pe. M. Alves Correia. Lisboa, Sá da Costa, 1951, 3v.
- \_\_\_\_\_. Odisséia. Trad. Odorico Mendes. Salvador, Progresso, 1957, 385p.
- IÑIGO, Emilio Lledó. El Concepto "Poiesis" en la Filosofía Griega. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, 158p.
- KAPLAN, Stuart. Tarô Clássico. Trad. Maio Miranda. São Paulo, Pensamento, 1983.
- LE GOFF, Jacques. O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval. Trad. José Antônio Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1985, 255p.
- \_\_\_\_\_. Reflexões Sobre A História. Trad. Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1986, 115p.
- LEFEBVRE, Henri. La Revolución Urbana. Trad. Mario Nolla, Madrid, Alianza, 1983.

- LIMA, Alceu Amoroso. Quadro Sintético da Literatura Brasileira. 2.ed., Rio de Janeiro, Agir, 1959.
- MANILIUS, Marcus. Os Astrológicos. Trad. Inês Guerreiro. Porto, Arcádia, 1973, 215p.
- MOTA, Carlos Guilherme (org.). Febvre. São Paulo, Ática, 1978, 190p.
- PARACELSO. A Chave da Alquimia. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo, Três, 1972, 416p.
- PLATÃO. República. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 4. ed., Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1983.
- RIEDEL, Dirce Cortes (org.). Narrativa - Ficção e História. Rio de Janeiro, Imago, 1988, 324p.
- ROMERO, Silvio. História da Literatura Brasileira. 4.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1949.
- SARAIVA, Antônio José. O Crepúsculo da Idade Média em Portugal. Lisboa, Gradiva, 1988, 279p.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. Do Brasil Filipino ao Brasil de 1640. São Paulo, Nacional, 1968, 263p.
- SERRÃO, Vitor. O Maneirismo e O Estatuto Social dos Pintores Portugueses. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, 480p.
- SOUSA, Bernardino José de. O Pau-Brasil na História Nacional. 2.ed., São Paulo, Nacional; Brasília, INL, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de e PINTO, Julio César Machado (org.). Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada. Belo Horizonte, Curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG, 1988, 2v.

- SOUZA, Laura de Mello e. O Diabo e A Terra de Santa Cruz. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, 396p.
- STENGERS, Isabelle. "Em Ciência, A Retórica Fica Acima da Verdade", in: Folha de São Paulo. São Paulo, Sexta-Feira, 16 de fevereiro de 1990, caderno G - Ciência, f. 5.
- SÜSSEKIND, Flora. O Brasil não é longe daqui. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, 319p.
- TODOROV, Tzvetan. A Conquista da América - a questão do outro. Trad. Beatriz Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 1983, 258p.
- VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. 3.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.
- VERNANT, Jean Pierre. As Origens do Pensamento Grego. Trad. Isis Borges da Fonseca, 5.ed., São Paulo, Difel, 1986.
- \_\_\_\_\_. A Morte nos Olhos - figuração do Outro na Grécia Antiga. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, 120p.
- VEYNE, Paul. Cómo se Escribe La Historia. Trad. Joaquina Aguilár. Madrid, Alianza, 1984, 238p.
- WALTY, Ivete Lara Camargos e OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (org.). Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte, Departamento de Lingüística e Teoria da Literatura, FALE/UFMG, VII(12), dezembro de 1984.





- A Grande Arte na Pintura. Rio de Janeiro, Salvat, 1990, 6v.
- ABREU, Capistrano de. Ensaio e Estudos - crítica e história, 3ª série. Rio de Janeiro, Sociedade Capistrano de Abreu, 1938, 360p.
- ALBUQUERQUE, Luís. As Navegações e A Sua Projeção na Ciência e na Cultura. Lisboa, Gradiva, 1987, 180p.
- ALONSO, B. Sánchez. Fuentes de La Historia Española e Hispanoamericana. 2.ed., Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1927, v. I.
- Amadís de Gaula. Intr. de Arturo Souto. 2.ed., México, Porrúa, 1969.
- ANDA, Luiz Aveleyra Arroyo de. Prehistoria de México. México, Ediciones Mexicanas, 1950, 171p.
- ANCHIETA, José de. Cartas - informações, fragmentos históricos, sermões. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988, 563p.
- ANTONIL, André João. Cultura e Opulência do Brasil. 3.ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1982.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Imitação, Realidade e Mimese. Belo Horizonte, edição do autor, 1963.
- AUERBACH, Erich. Mimesis. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1987
- AZPILCUETA NAVARRO, Pe. João et alii. Cartas Avulsas, 1550-1568. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988, 531p.
- BABINI, José. Leonardo y los técnicos del Renacimiento. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, 91p.
- BARRETO, Luís Filipe. Os Descobrimentos e A Ordem do Saber. Lisboa, Gradiva, 1987, 106p.

- BAUDRILLARD, Jean. América. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, 108p.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. Psicanálise e Literatura. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo, Cultrix, 1983, 102 p.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4.ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, v. I: "Magia e Técnica, Arte e Política".
- BORSTIN, Daniel J. Os Descobridores. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. 2.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.
- BRANDÃO, Fernandes. Diálogos das Grandezas do Brasil. São Paulo, Melhoramentos, s/d.
- BRITO, Bernardo Gomes de (comp.). História Trágico-Marítima. Estudo, comentários e notas de Antônio Sérgio. Lisboa, Sul, 1955, 3v.
- BRUNETI, Almir de Campos. A Lenda do Graal no Contexto Heterodoxo do Pensamento Português. Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1974, 167p.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. 2.ed., São Paulo, Nacional, 1967.
- CARPENTIER, Alejo. La Novela Latinoamericana em Visperas de um Nuevo Siglo y Otros Ensayos. 2.ed., México, Siglo Veintiuno, 1981.
- \_\_\_\_\_. Literatura e Consciência Política na América Latina. Trad. Manuel J. Palmeirim. São Paulo, Global, s/d.
- Carta de D. Manuel I ao Rei de Aragão, Fernando, sobre a Tomada de Goa. Edição e notas de Virginia Rau e Eduardo Borges Nunes. Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1968, 53p.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. Quixote. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo, Abril Cultural, 1981, 610p.
- CHAUNU, Pierre. A América e As Américas. Trad. Manuel Nunes Dias. Lisboa; Rio de Janeiro, Cosmos, 1969, 505p.
- \_\_\_\_\_. Conquista e Exploração dos Novos Mundos (século XVI). Trad. Jordino A. Santos e Maurílio J.O. Carvalho. São Paulo, Pioneira/Edusp, 1984, 464p.
- CIVITA, Victor (Ed.). Gênios da Pintura. São Paulo, Abril Cultural, s/d.
- COLOMBO, Cristóvão. Diários da Descoberta da América. Trad. Milton Persson. 3.ed., Porto Alegre, L & PM, 1984.
- COPÉRNICO, Nicolau. As Revoluções dos Orbes Celestes. Trad. A. Dias Gomes e Gabriel Domingues. Intr. e notas Luiz Albuquerque. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1984, 661p.
- CORTESÃO, Jaime. L'Expansion de Portugais dans L'Histoire de La Civilization. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, 81p.
- COSTA, Manuel Fernandes. O Descobrimento da América e O Tratado de Tordesilhas. Lisboa, Ministério da Cultura e da Ciência, 1979, 126p.
- COSTA LIMA, Luis. A Aguarrás do Tempo. Rio de Janeiro, Rocco, 1989, 364p.
- D'ABEVILLE, Claude. História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e Terras Circunvizinhas. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1975.
- DETIENNE, Marcel. Gioniso a Céu Aberto. Trad. Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, 152p.

- DADOUN, Roger. "King-Kong: du monstre comme dè-monstration",  
in: Littérature. Paris, 8:107-118, dèc. 1972.
- Demanda do Santo Graal. Prefácio de Augusto Magnè. Rio de Ja  
neiro, INL, 1944, 3v.
- DERRIDA, Jacques. A Escritura e A Diferença. Trad. Maria Bea  
triz Marques da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- El Libro de Chilam Balam de Chumayel. Trad. Antonio Mediz Bo  
lio. Mérida, Consejo Editorial de Yucatán, 1987, 167p.
- El Libro de Marco Polo Anotado por Cristóbal Colón. El Libro  
de Marco Polo de Rodrigo de Santaella. Edición Juan Gil.  
Madrid, Alianza, 1987, 287p.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. Raiva e Paciência - ensaios sobre  
literatura, política e colonialismo. Trad. Lya Luft. São  
Paulo, Paz e Terra, 1985.
- FERNANDES, Florestan. Investigação Etnológica do Brasil e  
outros ensaios. Petrópolis, Vozes, 1975, 304p.
- FOUCAULT, Michel. História da Loucura. Trad. José Teixeira  
Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1972, 554p.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo et alli. O Renascimento. Rio  
de Janeiro, Agir, 1978, 207p.
- GALEANO, Eduardo. Memoria del Fuego. 8.ed., México, Siglo  
Veintiuno, 1985, 3v.
- GIUCCI, Guillermo. Viajantes do Maravilhoso. Rio de Janeiro,  
Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos/Universi  
dade Federal do Rio de Janeiro, 1989, 22p.
- GLISSANT, Edouard. Le Discours Antillais. Paris, Seuil, 1981.
- GUINSBURG, Carlo. O Queijo e os Vermes. Trad. Maria Betânia  
Amoroso e José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras.



1957, 311p.

GUINSEBURG, Carlo. Mitos, Emblemas, Sinais. Trad. Frederico Casotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, 281p.

HARTOG, François. Le Miroir d'Herodote - essais sur la représentation de l'autre. Paris, Gallimard, 1980, 395p.

HAWKING, Stephen W. Uma Breve História do Tempo. Trad. Maria Helena Torres, 19.ed., Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 18.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.

JESI, Furio. O Mito. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa, Presença, 1973, 179p.

KIRK, G.S. & RAVEN, J.E. Os Filósofos Pré-Socráticos. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1979.

LAS CASAS, Frei Bartolomé. O Paraíso Destruído. Trad. Heraldo Barbuy. 2.ed., Porto Alegre, L & PM, 1984.

LÉON-PORTILLA, Miguel. Crônicas Indígenas: visión de los vencidos. Edición de \_\_\_\_\_. Madrid, História 16, 1985. 199p.

LEZAMA LIMA, José. A Expressão Americana. Trad. Irlemar Chianpi. São Paulo, Brasiliense, 1988, 187p.

MANDARIAGA, Salvador de. Hernan Cortês. Trad. Jerônimo Monteiro. São Paulo, IBRASA, 1961, 425p.

MARQUES, Alfredo Pinheiro. Origem e Desenvolvimento da Cartografia Portuguesa na Época dos Descobrimentos. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, 231p.

MARTINS, Isaltina das Dores Figueiredo. Bibliografia do Maneirismo em Portugal no Século XVI. Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986, 278p.



MATOS, Cigária. "História e Memória", in: Folhetim. São Paulo, suplemento da Folha de São Paulo. Domingo, 2 de setembro, 1984, 398:6-7.

Naufrágios. Viagens, Fantasias e Batalhas. Seleção, prefácio e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980, 302p.

NÓBREGA, Manoel da. Cartas do Brasil, 1549-1560. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988, 259p.

PAZ, Otávio. Signos em Rotação. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Estudos de História da Cultura Clássica. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1984, 2v.

PIGAFETTA, Antonio. A Primeira Viagem Ao Redor do Mundo. Trad. Jurandir Soares dos Santos. Porto Alegre, L & PM, 1985.

PINTO, Fernão Mendes. Peregrinaçam, Peregrinação. Edição Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, Sociedade de Intercâmbio Cultural Luso-Brasileiro; Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1952, 2v.

PITA, Sebastião da Rocha. História da América Portuguesa. Belo Horizonte, Itatiaia, 1976, 296p.

Poema del Cid. Prólogo y notas de Jose Bergua. 3.ed., Ediciones Ibéricas, s/d.

Popol Vuh - o livro sagrado dos Quichés. Trad. Raul Xavier. Rio de Janeiro, Cátedra, 1980, 136p.

PORTELA, Eduardo (org.). Tempo Brasileiro - a história e os discursos. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 36/37, Janeiro-junho de 1974.

- POUILLON, Jean. O Tempo e O Romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1974, 201p.
- "Relação do Piloto Anônimo", in: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Trad. Tomás Oscar Marcondes de Souza. São Paulo, 45:88-108, 1950.
- RODAS, Apolonio de. El Viage de Los Argonautas. Trad., intr. y notas Carlos Garcia Gual. Madrid, Nacional, 1975, 251p.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de. Historia General de Las Cosas de Nueva España. Edición Claus Littscheid. Barcelona, Tusquets, 1985.
- SALVADOR, Frei Vicente do. História do Brasil, 1500-1627. 7. ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.
- SANCEAU, Elaine. D. Henrique, O Navegador. Trad. José Francisco dos Santos. 2.ed., Porto, Civilização, 1949.
- \_\_\_\_\_. O Caminho da Índia. Trad. Antônio Álvaro Dória. 2.ed., Porto, Civilização, 1958.
- SANTIAGO, Silvano. Uma Literatura nos Trópicos. São Paulo, Perspectiva, 1978, 212p.
- SANTOS, Magda Guadalupe dos & BRANDÃO, Jacyntho Lins. Os entes são números?. Belo Horizonte, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1987, 14p.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. Cronistas do Século XV Posteriores a Fernão Lopes. Lisboa, Ministério da Educação e Investigação Científica, 1977, 88p.
- SILVA DIAS, J.S. Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI. Lisboa, Presença, 1982, 308p.
- SOLIS, Antonio de. Historia de La Conquista de Méjico. Buenos Aires, Emecé, 1944, 2v.

- SOUZA, Gabriel Soares. Derrotero General de La Costa de Brasil. Trad. José Ibañez Cardá. Madrid, Cultura Hispánica, 1958, 307p.
- SOUZA, Pero Lopes de. Diário de Navegação. São Paulo, Belisario, 1964, 80p.
- SOUZA, Tomás Oscar Marcondes de. "Um suposto dessecamento do Brasil antes de 1448", in: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. São Paulo, 48:211-218. s/d.
- SPALDING, Karen. "Tratos mercantiles del corregidor de indios y la formación de la hacienda serrana en el Perú", in: América Indígena, México, X(3): 595-608, jul. 1970.
- TACCA, Oscar. As Vozes do Romance. Trad. Margarida Cordeiro Gouveia. Coimbra, Almedina, 1983, 191p.
- 34 Letras. Rio de Janeiro, 34 Literatura/Nova Fronteira. II (4), jun. 1989.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. História Geral do Brasil. 10. ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1981. 3v.
- VERGILIO. Eneida. Trad. e notas Tassilo Orpheo Spalding. São Paulo, Cultrix, 1985, 280p.
- ZURARA, Gomes Eanes de. Crónica dos feitos de Guiné. Prefácio, seleção e notas Álvaro Julio da Costa Pinheiro. Lisboa, Clássica, 1942, 87p.
- 
- 
-

## RESUMÉ

Ce mémoire présente une analyse du rapport entre la fiction et l'histoire dans les chroniques concernant la découverte du Brésil, tout en les mettant en rapport avec les chroniques concernant toute l'Amérique, pendant le XVI<sup>e</sup> siècle.

À travers la recherche de la mimesis comme catégorie d'articulation entre les éléments de fiction et les éléments historiques, on prétend évaluer la fonction des mythes, du récit et de la mise en métaphore, prises comme les bases de l'élaboration historique, ce qui permet de définir, en tant que genre, la chronique du XVI<sup>e</sup> siècle.