**QUANDO A TERRA .PROMETIDA MOSTRA “A FACE DO ABISMO”**

Eixo Temático -3

Pavelacki Oliveira, Graciela; Pavelacki Oliveira, Maria Helena

UNIJUÍ - Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul; Instituto Federal Farroupilha - Campus São Borja

Queremos, com a leitura desse romance, perceber em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios na obra de arte, ou seja, em que sentido ela é verdadeira. Por concordarmos que "a arte revela verdades sobre nós mesmos que nenhuma pesquisa científica jamais conseguiu" (LAWN, 2010, p. 117) é que nos lançamos nesta busca da verdade, que acreditamos presente neste romance de Charles Kiefer[[1]](#footnote-1) (1988), na medida em que admitimos nos deixar submeter “à verdade do assunto em questão” (GADAMER, 2008, p. 393). A nossa compreensão prévia, decorrente do ter que ver com o assunto do texto é, assim, condicionante para sua leitura.

Souza (1988) ao propor que na obra de Gadamer está subentendida uma ética concriativa, diz que já o título de Verdade e Método é radicalmente polêmico, visto que aí a consciência hermenêutica da verdade se contrapõe à ciência da objetividade do método, apresentando uma hermenêutica ontológica em contraposição à epistemologia, simbolizada na disputa da verdade, que “[...] se impõe como experiência hermenêutica” (p. 70), e do método. Também a ética da experiência da verdade se opõe à estética da consciência da objetividade. “Fica bem claro, portanto, que a significação cifrada em Verdade e Método se traduz numa correlação disjuntiva, em que o conectivo não é aditivo, mas adversativo. Verdade e não método, ontologia e não metodologia, hermenêutica e não epistemologia” (p. 70). Essa contraposição é possível porque não há, de um lado, o ser, e, do outro, a linguagem que o traduz mais ou menos perfeitamente. O autor destaca que a ética não é algo separado da hermenêutica, mas seu traço mais fundamental, e caracteriza-se como “ética da experiência da verdade”.

Nossa interpretação é uma das possíveis respostas às perguntas com que nos interpela o texto em questão e admite ser tocada pela concriatividade da linguagem, já que “a concriatividade linguística da mediação exegética consiste em deixar falar não só o objeto investigado, mas também o sujeito que investiga” (SOUZA, 1988, p. 84). Procuramos nos aproximar do texto de forma plausível e fecunda, mas não definitiva, já que para isso tomamos como ponto de partida nossa experiência pessoal e temos como referência a hermenêutica filosófica que admite a circularidade e a concriatividade da interpretação, visto que “compreender é comparticipar de sentido consentido pela concriatividade da linguagem” (SOUZA, 1988, p. 83).

A importância estética dada ao romance *A face do abismo* decorre do fato de aí experimentarmos a verdade, através da história, contada por dois narradores, que aborda o tema da fundação da cidade ficcional de San Martin, surgida sobre uma exterminada aldeia guarani. Após 82 anos de existência, no ano de 1985, a região acabará destruída pelas águas de uma represa que será construída no rio que a banha, o Uruguai. Alberta Zeller, uma das que narra a história, conta ao neto, na última noite na cidade antes de a mesma ser invadida pelas águas, a sua versão de como foi a fundação e o desenvolvimento daquele lugar. De acordo com Ricoeur, é o personagem o responsável pela ação da narrativa. É quando se passa da ação ao personagem que se pode conceber uma identidade pessoal pela narrativa. O encadeamento da narrativa se dá quando se respondem às perguntas: “quem?”, “o quê?”, “como?”. As respostas a estas perguntas abarcam personagem, temporalidade e conexão de fatos. “Relatar é dizer quem fez o que, por que e como, mostrando no tempo a conexão entre esses pontos de vista” (RICOEUR, 1991, p.174). Nesse romance, a vinda dos imigrantes alemães é descrita em toda sua dramaticidade. Ainda se somam questões como o processo de destruição física e cultural do indígena e a descaracterização dos costumes do meio rural.

Na concepção gadameriana, o funcionamento da linguagem, ou o modo como algo é dito, é uma simples condição prévia para a compreensão do que o texto diz. Mesmo assim destacamos a forma como este romance foi construído para que pudesse nos dizer algo. O texto intercala capítulos que se referem ao passado – manifesto nas ações de José Tarquino - e ao presente – representado por Gumercindo, onde a unidade narrativa é mantida pela personagem José Tarquino Rosas, síntese do comportamento biófilo e necrófilo de ser humano. A pessoa, ao ser compreendida como personagem de uma narrativa, não é separada de suas próprias experiências. Na verdade, sua identidade necessariamente interage com a história relatada, que também faz parte da identidade. “A narrativa constrói a identidade do personagem que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem” (RICOEUR, 1991, p. 176). A identidade narrativamente compreendida pode ser chamada identidade do personagem. As ações dessas personagens encenam no tempo o modo de construção da narrativa.

As duas perspectivas encenadas na construção da ficção dessa obra de Kiefer não são em si mesmas uma mera narração de acontecimentos. Sabemos de Gadamer que “uma obra de arte está tão estreitamente ligada àquilo a que tem referência que enriquece o ser daquele como que através de um novo processo ontológico” (2008, p. 209). O enredo do texto, num jogo de metáforas permanentes e cenas narradas a partir de seus personagens, também aponta para um dizer que se apresenta para ser decifrável enquanto apreensão da verdade da obra.

Na perspectiva concriativa do texto, a narrativa intercalada tem em cada uma delas pontos que remetem a uma anterior, há pouco contada, caracterizando a obra e colocando o leitor em contato com o jogo da linguagem no texto. *A face do abismo* constitui-se em duas narrativas que promovem leituras intercaladas, mas que geram um todo em função da relação dos personagens da trama narrativa.

A história de *A face do abismo* é contada, supostamente, por um neto de Alberta Zeller, que não se manifesta no romance, só o que sabemos deste é por esta passagem em que Alberta Zeller “não estava olhando para as chamas dançantes, mas para o neto, que anos mais tarde aproveitaria as memórias da avó num romance” (KIEFER, 1988, p. 23)[[2]](#footnote-2). Mesmo que o leitor perceba que a história contada no romance se refere às memórias de Alberta, o que ela conta é contado por um narrador pressuposto. O leitor pode até supor que o narrador seja este neto, mas em nenhuma passagem do texto vamos encontrá-lo como tal.

Atentos à riqueza e ao poder evocativo da linguagem literária é que podemos dizer que o título *A face do abismo* sugere uma imagem que será o *topos* definidor da narrativa e, como um rótulo, vai evocar uma metáfora primordial, própria da linguagem bíblica, pois para a cultura ocidental e no contexto referencial em que esta obra foi criada, a fala da Bíblia expressa a fala primordial: “O Espírito de Deus pairava sobre *a face do abismo*” (Gênesis 1:2). “E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a *face do abismo*; e o Espírito de Deus se movia sobre *a face das águas*” (Gênesis 1:2).

É expressiva a evocação ao valor simbólico das águas, pois, segundo a tradição, elas precedem toda a forma e suportam toda a criação. Acompanhemos a conceituação de símbolo proposta por Gadamer: “Símbolo... é antes de tudo uma palavra técnica da língua grega e significa pedaços de recordação. Um anfitrião dá a seu hóspede a chamada “tessera hopitalis”. É algo com que se reconhece em alguém um antigo conhecido” (1985, p. 50). Ou seja, o símbolo é aquilo em que se reconhece algo. Porém, esse reconhecimento não significa ver novamente, mas sim remeter à completude original que gerou tais pedaços de recordação. Assim, o simbólico na arte alude a fragmento que busca complementar-se, no particular de um encontro com a arte se experimenta a totalidade do mundo, a posição do ser do homem no mundo, nossa historicidade e finitude frente à transcendência. Dessa forma, a representação simbólica que leva à arte prescinde de qualquer dependência com coisas dadas a priori. Seu simbolismo remete a si mesmo e garante a significação a que remete, “na representação que uma obra de arte é, ela não representa algo que não é, não sendo, portanto absolutamente uma alegoria, ou seja: ela não diz algo, para que se pense outra coisa, mas justamente nela se encontra o que ela tem a dizer” (GADAMER, 1985, p. 59). O simbólico não remete ao significado, mas representa o significado. Do que podemos concluir que se a essência do jogo é o automovimento, a do simbólico seria o autossignificado.

O símbolo é sempre linguagem e não existe sem interpretação, nem antes do homem que fala. As águas simbolizam o começo dos começos, e pela sua atualidade, o fio condutor da narrativa, expresso nesta fala:

Maldito, murmurou Gumercindo entre os dentes, como se o Uruguai pudesse ouvi-lo. Mil vezes maldito, repetiu em voz alta. Jamais poderia imaginar que um dia odiaria as águas de sua infância. Agora, olhando o seu correr infindável, odiava-as, odiava-as intensamente (ABI, p.12).

São essas águas que inundarão a comunidade, pois a construção inevitável da barragem vem confirmar e refazer a face abismal desse cosmos que estava mais ou menos organizado. Gumercindo odeia o rio porque com a confirmação da construção da barragem ele perde todo o poder diante da população que ele comandava. Ressalta-se no símbolo a necessidade de construção de sentido por parte do leitor. É ele quem deve reconhecer no símbolo o significado que representa. Identificando o que representam os símbolos apresentados na obra se abre um caminho para adentrar-se em seu sentido interno.

É a identidade da história que faz a identidade do personagem. Se o personagem perder sua identidade a narrativa perde a sua configuração, podendo cair na configuração do ensaio. Ricoeur fala das regras constitutivas do jogo, significando um “valer como” que são estendidas também à teoria dos atos do discurso (1986, p. 183), observando que é de um outro que a regra é aprendida, pois “o aprendizado e o treino repousam na tradição” (p. 185), podendo ser transgredidas, mas que devem ser assumidas. “A pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas 'experiências'” (p. 176).

A narrativa confere ao personagem "uma iniciativa, isto é, o poder de começar uma série de acontecimentos, sem que esse começo constitua um começo absoluto, um começo do tempo...” (RICOEUR, 1991, p. 175). O enredo ou a ação da narrativa inicia-se com a desocupação do território indígena pelo bugreiro José Tarquino e a chegada dos doze casais de colonos e seus filhos, totalizando setenta e seis pessoas. “Eram doze famílias: Müller, Kiefer, Zeller, Walter, Könning, Schmidt, Schiller, Fischer, Straus, Becker, Hauser e Sauer” (ABI, p. 25). Assim se apresenta uma questão arqueológica, no sentido etimológico do termo: A história que nos é contada alude a outra história, atrás da sua história se manifesta uma outra realidade, que é a realidade do imigrante, do estrangeiro, pois “...na ficção nem o começo nem o fim são necessariamente os dos acontecimentos narrados, mas os da própria forma narrativa” (RICOEUR, 1991, p. 189). Em virtude de a narrativa literária ser retrospectiva, pode parecer, num primeiro momento, que só pode levar a refletir sobre o passado da vida. Mas, na verdade, a narrativa literária só parece ser retrospectiva aos olhos do narrador. “Entre os fatos narrados num tempo passado, tomam lugar os projetos, as esperas, as antecipações, através dos quais os protagonistas da narrativa são orientados para seu futuro mortal” (p. 192). Portanto, a narrativa também aponta para o futuro, pois ela relata uma preocupação.

Assim que as doze famílias chegam à área desocupada a primeira providência foi construir a igreja. “Terá sido então que o Espírito Santo os inspirou a construírem primeiro a Casa do Senhor?” (ABI, p. 25). No decorrer da narrativa, a igreja vai ser um dos principais instrumentos de preservação da identidade germânica.

Pelo que a literatura "mobiliza da nossa imaginação", podemos dizer que os colonos estavam fundando a comunidade e a partir desta fundação iniciava a ordenação do caos, do abismo em que estavam lançados. A permanência da imagem abismal no percurso da narrativa pode ser associada ao fato de que o sujeito colonizador jamais poderá dominar o objeto colonizado: a terra e o rio, pois, de certa forma, são esses elementos que vão determinar o início e o fim da comunidade.

O ponto fixo onde os colonos fundaram sua comunidade já estava determinado por José Tarquino. Foi exatamente sobre as cinzas da aldeia indígena onde “ainda havia brasas sob as cinzas quando os carroções chegaram. Os corpos dos índios não estavam mais lá, haviam sido enterrados ou jogados no rio” (ABI, p. 24). A partir daí o lugar foi destinado ao colono, mas a dificuldade de adaptação ao meio geográfico e cultural que se apresenta leva posteriormente a um questionamento sobre a identidade germânica.

Neste romance de Charles Kiefer o cenário mitificado, sob a ótica da colonização ou da terra prometida, é a região colonial do alto Uruguai. A interligação das relações temporais e espaciais, artisticamente assimilados, vão definir a forma e o conteúdo do romance. O tempo e o lugar apresentados no romance nos mostram as constantes modificações ocorridas no espaço durante setenta e seis anos – de 1903, ano da chegada dos doze casais, até 1979, ano da morte do líder sindical. O lugar em que transcorre a narrativa está geograficamente demarcado: a colônia está situada às margens do rio Uruguai, próxima ao rio Buricá, seu afluente. “Lenta, a cerração subia, desnudava o rio” (ABI, 12). Ao apresentar um dos primeiros aspectos que constituirá a paisagem da narrativa percebemos que o olhar do narrador não a fotografa simplesmente, de imediato acrescenta-lhe juízos de valor, dá-lhe significado. O texto presentifica um mundo: um mundo imaginário é criado pelo texto com palavras que não podem desaparecer porque devem estar por si mesmas para configurar esse mundo. A configuração territorial em si não é o espaço do romance, já que esse espaço existe apenas na ficção e, enquanto espaço, reúne a materialidade e a vida que o anima.

Na concepção dos colonos, o mundo habitado pelos índios não era um mundo, assim como os índios que o habitavam não eram humanos, “eram iguais aos cães, aos porcos, aos bois” (ABI, p. 24), e por isso puderam ser massacrados, dizimados, destruídos barbaramente. “Índio não tem alma, Kind!” (ABI, p. 24). A questão moral ou ética da matança dos índios é negligenciada pelo colono ou justificada pela sua bestialidade. O extermínio do índio é visto como uma etapa natural do progresso, e com isso toda a carga dramática dessa destruição fica banalizada. A mãe de José Tarquino era filha de uma índia e de um tropeiro, assim, supostamente, sua mãe já fora violentada. A mulher índia além de ser violentada é também aniquilada. O narrador transcreve uma cena em que uma indiazinha tenta escapar:

O homem que a viu esporeou o cavalo e saiu em disparada. Em poucos segundos alcançou-a, jogou-se da sela e a derrubou. Ali mesmo, diante de seus companheiros, violentou-a; depois, os espectadores também se serviram. O último, ainda que não fosse exatamente o que desejasse fazer, e sentindo-se um pouco acovardado diante do olhar de súplica e desespero da menina, executou-a com um tiro na cabeça (ABI, p. 20).

Neste romance o índio é o outro, que será aniquilado.

No dia da chegada, quando iniciaram a derrubada do mato, morre o colono Hermano Müller, atingido por um galho ou um tronco de árvore, deixando a esposa Herta com três filhos para criar. Em decorrência dessa tragédia, antes mesmo de construírem suas casas e a igreja, foi fundado o cemitério. Quando os homens com seus machados e foices iniciaram a derrubada do mato, o lugar inerte transformou-se em espaço de colonização. O episódio que vai fazer com que seja acelerado o processo de constituição deste espaço será o acidente que provoca a morte de um deles, fazendo com que “antes de iniciarem a construção da igreja, tiveram de fundar o cemitério” (ABI, p. 26).

Um ano depois, Herta, mesmo censurada, casa-se com o bugreiro José Tarquino, filho – nunca reconhecido – de José Casales de San Martin e de mãe que era filha de um tropeiro uruguaio com uma índia guarani.

José Tarquino determinou que o nome do lugar devia ser San Martin, nome do jesuíta, seu pai, assassinado pelos índios fugidos das missões de Santo Ângelo Custódio. "Talvez 'ele' não merecesse a homenagem, pensou o bugreiro, enquanto sovava o fumo de corda na palma da mão. Não, não merecia, José Casales de San Martin jamais o reconhecera como filho" (ABI p. 21). Mas este nome foi logo associado à religiosidade protestante e foi bem aceito pelos colonos, pois lembrava o nome de Martinho Lutero, líder da Reforma Protestante.

San Martin, que no princípio foi o espaço utópico, pois fazia parte dos sonhos e dos desejos dos colonos, diante da resistência e exuberância da floresta e da passividade das águas, também diante do perigo dos ataques dos nativos, converte-se em espaço atópico, onde vive o inimigo, o espaço do sofrimento e da luta. Só depois de muito trabalho é que o espaço torna-se tópico.

Com a fundação de San Martin às margens do rio Uruguai inicia-se não só um novo espaço, mas também um novo tempo. Não mais o tempo nem o lugar do índio, já que este fora dizimado e permanece somente na feição de José Tarquino que herdou os traços da mãe. Esta será uma colônia alemã.

Os Rosa são a ameaça à germanidade do grupo. Representam a desintegração dessa raça, porque ao fundar a colônia o imigrante transplantou sua verdade germânica. “Para os outros, Kiefer interrompeu a valsa porque era muita audácia do estranho vir sem ser convidado, mas não para ela. Para Herta Muller era a oportunidade que o Destino lhe oferecia” (ABI p. 36). O germanismo do grupo é afrontado em seu destino de preservar a identidade dos teutos. Mas não é só o estranho que os afronta; um deles, Herta, rompe com o racismo “- Fui eu que o convidei” (ABI, p. 37). Na atitude de Herta podemos perceber inquietações relativas à identidade feminina e, por extensão, a toda mulher.

Gumercindo, o filho de José Tarquino com Herta, portanto, já “meio alemão”, carregará consigo o estigma de não ser puro alemão e enfrentará o preconceito quando for casar com Laura, uma filha dos colonos. Colonos que não conseguem admitir entre os seus um “estranho”, um “brasileiro”. Como sabemos de Lévi Strauss, a proibição do casamento com um estranho apresenta-se cada vez que se põe em jogo a existência física ou espiritual do grupo. Gumercindo opõe duas visões de mundo: a do imigrante europeu no início e abrasileirada ao longo da narração, que se sente estrangeiro em relação à terra, à cultura e aos valores nacionais; e a do brasileiro, de origem mestiça, considerado verdadeiro representante do país. O comportamento desse personagem que encarna essas visões é de oposição, mas também de encontro, que não escondem nada da violência e dos dramas vividos: "Eu estava dividido: corria em minhas veias o sangue de Herta Müller" (ABI, p. 156).

O status da ficção gera o questionamento do referencial criado pelo texto literário, pois o texto apresenta fatos de um mundo real, mas também cria um outro mundo possível. Por isso podemos dizer que nesse romance a figura da mulher está misticamente solidarizada com a terra e a sua capacidade de parir está associada à fertilidade da terra: “as mulheres eram boas parideiras e aos homens interessava que a prole fosse numerosa: a terra era abundante e precisava ser povoada” (ABI, p. 25). Percebemos que a fertilidade das mulheres, e da terra, está relacionada também com a riqueza. Estaria nessa imagem feminina da terra a atração e a luta do homem pela sua conquista e posse?

Disso depreendemos que a imagem feminina da fecundidade e do abrigo pode ser associada à terra porque ela já está livre da presença do índio. Eliminado o índio, o imigrante tem diante de si uma natureza exuberante que também precisa ser dominada.

Mesmo em território brasileiro a etnia alemã é mantida como uma categoria cultural que lhes interessa preservar. Entendemos, então, que esse apelo à etnia se dá no sentido de conquistar e reforçar a dignidade do grupo. O germanismo, definido como a admiração excessiva a tudo quanto é alemão ou como teuto-mania, é decisivo para levar adiante o propósito de desenvolvimento da colônia.

Os colonos de San Martin têm um propósito bem definido: o trabalho e o progresso, bem como a manutenção da sua cultura, do seu etnocentrismo e de sua religião – no caso desse grupo, o protestantismo. O trabalho chega a ser o marco caracterizador da religião protestante, conforme estudos sociológicos que apontam as afinidades do protestantismo com o capitalismo (WEBER, 1989). A fé é associada ao trabalho incessante e produtivo.

Apesar das frequentes referências à cultura alemã, no final do romance a questão da germanidade vai estar decaída, e o colono vai se integrar à luta como cidadão brasileiro. Isso permite recriar a imagem vulnerável do colono, carregado de sonhos e defeitos, porém sustentado na convicção do destino que o lança em busca da terra prometida.

A força expressiva da palavra fica evidenciada no gesto e fala de José Tarquino: “San Martin – repetiu, girando o braço em torno da aldeia incendiada -, um belo nome para uma cidade. Aqui será a rua principal e neste lugar em que tenho os pés o centro da praça” (ABI, p. 22). Ao nomear o lugar, este foi instituído de poder. A partir desse instante de fundação, nada mais do lugar, que poderia representar o índio, interessa, pois já adquiriu uma nova denominação.

Considerando a compreensão desse texto como "participação num sentido comum" é que podemos dizer que assumem grande importância para o desenvolvimento da narrativa, desde o momento da fundação de San Martin, os espaços do rio e da praça. A praça fundada por José Tarquino seria, setenta e seis anos depois, o cenário de uma grande passeata com consequências óbvias para a época (final dos anos setenta), como a repressão do movimento dos trabalhadores rurais sem terra e a morte do líder do Sindicato dos Trabalhadores Rurais.

A praça, que foi o primeiro elemento do rito fundacional da colônia, no decorrer do romance vai adquirindo uma conotação de espaço político. Conforme estudo realizado pelo antropólogo Roberto DaMatta, na nossa sociedade é evidente a oposição rua/casa, que são dois domínios mutuamente exclusivos. A categoria rua pode ser segmentada em outras duas: a praça e o centro. A praça “representa os aspectos estéticos da cidade: é uma metáfora de sua cosmologia” (DaMATTA, 1997, p. 94). Em muitas cidades o centro da cidade coincide com a praça. Assim, os conflitos políticos devem ocorrer nas ruas, sobretudo nas praças, que é um espaço essencialmente público.

É na praça de San Martin que os colonos, organizados pelo presidente do Sindicato, protestam, em passeata, contra a decisão oficial de construir uma barragem no rio Uruguai, que alagaria toda a cidade, forçando-os a um novo êxodo, uma vez que a terra é a base indispensável para o colono firmar-se como tal e a luta pela preservação da sua posse apresenta-se como uma forma de resistência.

A notícia da construção da barragem no rio Uruguai e a consequente inundação da cidade são recebidos com indignação pelos habitantes, mas para os dirigentes da comunidade é proposta como resultado de projetos de desenvolvimento:

Alberta Zeller ouviu, primeiro com incredulidade e, passando um momento, com estupefação, o Intendente Gumercindo Rosas, através de seu ridículo programa matinal de rádio, fazer a apologia da construção da barragem, dizendo: 'San Martin sai da história para entrar na História' (ABI, p. 30).

Cada época deve compreender a seu modo um texto transmitido, por isso entendemos que, no contexto dessa narrativa, Gumercindo, ao sentir-se ameaçado ou afrontado em seu poder, usa-o para reprimir a passeata. O órgão oficial de repressão é a Brigada Militar, que é imediatamente acionada. Os brigadianos não lutam contra os manifestantes em geral, eles simplesmente aniquilam o líder da passeata. “O silêncio descera sobre a praça. Gostava do silêncio: representava ordem, harmonia, obediência. Barulho era coisa de comunistas, como daquele Antônio Becker, o amigo do Fidel” (ABI, p. 98). Mas quando Gumercindo sabe da ação extremada da polícia tenta defender-se, dizendo que não tinha autorizado tamanha barbaridade.

"Um enunciado só consegue tornar-se compreensível quando no dito compreende-se também o não dito" (GADAMER, 2011, p. 181). No princípio não tiveram voz os índios, hoje são os colonos e seus líderes que têm sua voz abafada. A manifestação na praça é uma interpelação que por si só desestabiliza o poder. Na manifestação se expressa o apelo de um grupo não só diferente, mas diferenciado socialmente.

Mesmo sabendo da história de San Martin pela voz do narrador, é impossível não deixar outras vozes se manifestarem, já que na voz do narrador vão surgindo outras vozes. Neste romance não há coincidência entre a fábula - sucessão cronológica dos acontecimentos - e a trama - arranjo estilístico dos episódios ficcionais (Cf. D’ONOFRIO, 2001, p. 216), pois apresenta os dois planos da narrativa: o da enunciação – Alberta narrando a história — e o do enunciado – onde as personagens vivem a história.

A memória do narrador está constantemente presentificando o passado. A enunciação instaura um presente relativo a um momento e a um lugar. Esses planos correspondem a tempos e lugares distintos: o da enunciação, que corresponde ao tempo/lugar atual, e o do enunciado, que corresponde ao tempo/lugar anterior, o da fundação de San Martin.

Uma abordagem hermenêutica nos convida a fixar a atenção em alguns episódios que serão decisivos para o desenrolar dos fatos, como é o caso da festa. Gadamer compara o encontro com a obra de arte com a temporalidade própria da *festa*, que também reúne atualidade e historicidade em um único fenômeno ao afirmar que a temporalidade que se descobre na *festa* e na arte é o modo de ser mesmo da compreensão. A experiência estética e a temporalidade da festa remetem à impossibilidade de pensar em horizontes fechados entre os quais seria possível deslocar-se.

Este ato de deslocar-se não se dá por empatia de uma individualidade com a outra, nem pela submissão do outro aos próprios padrões. Antes, significa sempre uma ascensão a uma universalidade mais elevada, que supera tanto nossa própria particularidade quanto a do outro. O conceito de horizonte torna-se interessante aqui porque expressa essa visão superior e mais ampla que deve alcançar quem compreende. Ganhar um horizonte quer dizer sempre apreender a ver para além do que está próximo e muito próximo, não para abstrair dele mas precisamente para vê-lo melhor, em um todo mais amplo e com critérios mais justos (GADAMER, 2008, p. 403).

O horizonte é desta forma o lugar em que acontece a compreensão, e se constitui e alarga mediante o ato de compreender.

A festa que ocorre na colônia, um ano após sua fundação, mantém, de alguma forma, os elementos e atividades comuns, próprios dos dias de festa das comunidades agrícolas, que são a honra a um santo padroeiro, a cerimônia de ação de graças, o baile com exibição de trajes e acompanhamento de música, tudo em caráter tradicional, com intensa relação social entre os indivíduos e compromissos de noivado e matrimônio. “Dançaram, os dois, a noite inteira, e as brasas amortecidas se reacenderam. A ela não importava que as mãos que acariciavam a sua carne tivessem atirado sobre os índios” (ABI, p. 37). Torna-se difícil qualificar essa festa como religiosa, econômica, política ou social. Existe na arte, como na festa, uma ocasionalidade muito particular. "A experiência temporal da festa é, antes, a celebração que é um presente *sui* generis" (GADAMER, 2008, p.180). Pode-se dizer que se celebra o mesmo com certa frequência, porém cada festa é distinta da que lhe antecede. Na festa se fundem os horizontes do presente e do passado. No retorno da festa há um fator de repetição, de fazer que volte o passado, porém nessa repetição há uma referência absoluta ao presente.

Também em A Atualidade do Belo (1985) a festa é descrita por Gadamer como a representação concreta de um evento que não existe à parte de sua representação. A festa e a celebração tomam o caráter de experiência de vida que abarca todos os planos do ser humano no tempo durante sua existência. "Uma festa é sempre para todos" (p.61). Já os costumes o relacionam com o passado, como forma de transferência de conhecimentos, que permitem validar com isso o conhecimento através do vivido.

Na cena da festa descrita no romance destaca-se o caráter de controle social exercido pelo grupo sobre os membros da comunidade. José Tarquino só pode fazer parte da festa porque “um deles”, Herta Müller, mesmo que contrariando a vontade do grupo, admitiu-o e apresentou-o como convidado, mesmo que isso afrontasse a moral e os costumes germânicos. Ela desafia os demais integrantes da comunidade, mas depois sofre calada as consequências, pois cultua o fetiche machista de respeito ao homem a quem pertence. A relação homem-mulher descrita neste romance está desprovida de qualquer visão romântica. O relacionamento, entre os casais germânicos, é escassamente abordado. A narrativa detém-se mais nas relações interétnicas entre José Tarquino Rosas e Herta Müller, Gumercindo Rosas e Laura. Porém a aproximação entre José Tarquino e Herta se dá puramente movida por um impulso carnal, instintivo, sexual.

Somou e ressomou, e julgou que o casamento lhe custara o equivalente a trinta mil metros cúbicos de madeira de primeira qualidade, jatobá, cedro ou canjerana. Em compensação, acabavam-se o jejum sexual e as dificuldades que enfrenta um homem solitário (ABI, p. 42).

Por parte de José Tarquino é muito mais o desejo de domínio, de posse, que o move até Herta do que propriamente um sentimento amoroso.

Nas situações representadas no romance se realiza plenamente a ideologia machista no comportamento do homem. Só que houve, por parte de algumas mulheres, como Herta e Laura, um desafio a esta ideologia. Laura não se manteve passiva. Ao contrário, buscou despertar em Gumercindo um sentimento que este não conhecia. Mas ele não admitiu. Ele negou o “outro” e isto foi a sua própria ruína. Houve por parte de Gumercindo uma renúncia absoluta em compreender o que com ela se passava. Dentro da lógica machista - em que o masculino compreende o sujeito, a atividade - é inadmissível que um corpo feminino se apresente em toda a sua feminidade. Isto porque nesta situação o amor é posse e o feminino integra o objeto, a passividade.

Para Gumercindo, o casamento com uma das filhas de família alemã é mais uma forma de afirmação social, pois sente a necessidade de ser um deles. A falta de afeto entre o casal se revela pelo estado depressivo em que vive Laura, até a consumação do suicídio, no ato de matar-se. Laura foi a mulher que "tivera a coragem de enfrentar a *face do abismo* sem temer" (ABI, p.161). Percebemos nesse eufemismo uma outra conotação, para além da conotação usual de tristeza e angústia, e com isso uma hermenêutica, no sentido de interpretar, dar uma explicação do que seria a face do abismo.

Assim o romance vai revelando o conteúdo (ética) imanente ao objeto estético, ou seja, o sonho e a luta pela Terra Prometida, sonho esse que é desfeito quando o colono deve encarar a face abismal da terra em que está lançado, fazendo com que se destruam as regras de convivência solidária. Foi em busca da Terra Prometida que o imigrante chegou ao Brasil, mas para tanto pagou o preço do desenraizamento e contraiu, com este país, uma relação ambivalente, de ódio e amor. Neste romance a dimensão ética e estética se concentra no homem, suas paixões, lutas e misérias.

Após a leitura dessa narrativa, podemos nos valer das palavras de Nadja Hermann para dizer que “a força poética da narrativa literária nos oferece acesso privilegiado aos conflitos morais, à ruptura de convenções, ao mesmo tempo que se constitui numa aprendizagem da moralidade” (2010, p. 105), pois não se trata de seguir a ação das personagens, mas de imaginar-nos no seu lugar e aprendermos com os conflitos vividos por elas. Segundo a autora, “o caráter exemplar da literatura, pelo que mobiliza da nossa imaginação, emoção e entendimento, permite uma experiência estética que abre o horizonte compreensivo da moralidade e possibilita uma avaliação racional sobre a complexidade das situações, das crenças e emoções que levam à constituição do sujeito moral" (p. 107). A autora aponta a relação de complementaridade entre ética e estética, o que permite indicar a fecundidade do estranhamento provocado pela experiência estética como fator decisivo para uma “abertura à alteridade" (p. 124).

A hermenêutica nos ensina que, além do texto explícito na linguagem literária, há outras camadas da obra literária dignas de serem observadas e compreendidas. Uma obra de ficção não é nem uma simples cópia da realidade e tampouco um puro exercício de imaginação descolado da realidade. A narrativa ficcional parte da realidade de alguém, de sua experiência de mundo que é dita a outro, alguém que vive em outra realidade e que assimilará algo dessa realidade que lhe é dita, a partir de sua própria experiência. O recurso estilístico usado pelo autor de emprestar um caráter biográfico, com força documental aos narradores, permite uma descontinuidade dos fatos, intercalando fatos do passado a reflexões do presente. Já a voz documental permite abordar questões de ordem social e cultural. Chegamos a essa conclusão, por entendermos, como Rohden (2008), que o "narrador nos narra, não uma aventura, um desvario, uma alucinação ou uma elucubração intelectual, mas uma experiência que é um saber constituído por raciocínio, vivência, argumentação teórica e intuição" (p. 254).

A relação entre enredo e personagem é indissolúvel no interior do universo ficcional. Nessa estrutura narrativa existe algo que precisa ser desvelado para se compreender onde a expectativa de leitura da obra a partir de um só enredo se desfaz. Se hoje compreendemos a ação das personagens de uma forma, sabemos que as próximas gerações a compreenderão diferentemente. "Cada época deve compreender a seu modo um texto transmitido, pois o texto forma parte de um todo da tradição na qual cada época tem um interesse objetivo e onde também ela procura compreender a si mesma" (GADAMER, 2008, p. 392). Essa concepção gadameriana está afinada com a narração apresentada, visto que as personagens e o mundo da ficção são produções da linguagem, também o autor teve, ao narrar, sua compreensão dos fatos, também ele estava inserido em uma tradição e de dentro dela é que abordou a tradição das famílias germânicas que ocuparam a região noroeste do Rio Grande do Sul.

Ao colocar em destaque, ou ao problematizar as aspirações e costumes de um determinado grupo de colonos, o texto nos proporciona um diálogo, uma abertura para a reflexão sobre nossa identidade cultural, pois expõe um diálogo entre etnias e gerações que, através das falas das personagens, atualiza-se a cada leitura. Essa narrativa literária incorpora as diversas vozes de um evento gerado na história e atualiza espaços e tempos que são negados ou rechaçados pela história oficial, visto que "[…] a Literatura tem o mérito de articular num só escrito todos os saberes. Um romance pode apresentar uma visão econômica, social, política, religiosa e moral de um povo, de uma cultura" (PAVIANI, 2009, p. 65).

Pelas falas, testemunhos e atitudes das personagens podemos dizer que houve por parte do autor uma opção em favor dos aspectos positivos da imigração e de crítica contra todas as barbaridades cometidas em nome da manutenção do status da imigração. Se nas falas das personagens podemos perceber a restauração do mito da terra prometida, ao mesmo tempo o narrador toma distância crítica para incorporar dados e avaliações, sempre já historiados, que desconstroem esse mito. Daí a dimensão ética dessa narrativa, pois por meio da ficção “aprendemos a viver, a morrer, a amar, a imaginar, enfim a retomar nosso passado, a nos repensarmos no presente e projetar nosso futuro” (ROHDEN, 2008, p. 131). Nesse texto de ficção podemos ver a palavra tornada um acontecimento de verdade histórica. O texto se converte em uma vivência a mais. Trata-se de assumi-lo no horizonte do intérprete, de assimilá-lo em sua experiência.

O texto literário aponta sempre para algo, para uma exterioridade que o autor não pode controlar. Do mesmo modo, a interpretação aponta para uma tradição que envolve o intérprete, tradição esta que conforma seu horizonte. A compreensão se dá no diálogo entre eles. Já a interpretação, a síntese, a aplicação se dão na fusão de horizontes entre intérprete e texto. A interpretação serve para compreender o texto e o texto permite que o intérprete se compreenda em um horizonte mais amplo.

Considerando o potencial de verdade subjacente a um texto literário é que o apresentamos como elemento estruturador da aprendizagem, vista como uma arte de viver, pois entendemos que a prática da leitura do texto literário é condizente com a concepção de educação com base na hermenêutica. Neste ponto da investigação assumimos as implicações conceituais do pensamento de Gadamer que remetem à linguagem e, em decorrência, o diálogo como condição de possibilidade para o acontecimento da educação.

#

# BIBLIOGRAFIA

BOUFLEUER, José Pedro. *Pedagogia da Ação Comunicativa*. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1997.

D’ONOFRIO. Salvatore. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa.* Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. *La educación es educarse*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I.* Petrópolis: Vozes, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II.*Petrópolis: Vozes, 2011.

HERMANN, Nadja. *Autocriação e horizonte comum – Ensaios sobre educação ético- estética.*Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2010.

KIEFER, Charles. *A face do abismo.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LAWN, Chris. *Compreender Gadamer.* 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

MARQUES, Mario Osorio. *Conhecimento e modernidade em reconstrução*. Ijuí, RS: Ed. UNIJUÍ, 1993.

ROHDEN, Luiz. *Interfaces da Hermenêutica***.** Caxias do Sul: Educs, 2008.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. A ética concriativa de Gadamer. In: *Revista Tempo Brasileiro*, nº 94. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988, pp. 69-86.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo.* São Paulo: Pioneira, 1989.

1. Charles Kiefer é natural de Três de Maio (RS), onde nasceu em 05 de novembro de 1958. Estreou na ficção em 1982 com Caminhando na Chuva, novela de temática adolescente que já vendeu mais de 100.000 exemplares. Em 1985 Kiefer ganhou projeção nacional com a novela O Pêndulo do Relógio, agraciada com o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Em 1988 publicou, pela Editora Mercado Aberto, o romance A Face do Abismo. Em 1993, com o livro de contos Um Outro Olhar o escritor recebeu outro Prêmio Jabuti. E em 1996, com Antologia Pessoal, o terceiro Prêmio Jabuti. Recebeu também o Prêmio Altamente Recomendável para Adolescentes, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1986, para o livro infanto-juvenil Você Viu Meu Pai Por Aí?, entre outros. [↑](#footnote-ref-1)
2. Todas as citações dessa obra, de agora em diante, serão identificadas com a abreviação ABI. [↑](#footnote-ref-2)