



Marilene Weinhardt org

RESSIGNIFICAÇÕES
DA **HISTÓRIA**
PELA **FICÇÃO**

Editora
UEPG

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

REITOR EDITORA UEPG

Miguel Sanches Neto Beatriz Gomes Nadal

VICE-REITOR CONSELHO EDITORIAL

Everson Augusto Krum Beatriz Gomes Nadal (Presidente)

Adilson Luiz Chinelatto

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO Antônio Liccardo

E ASSUNTOS CULTURAIS Augusta Pelinski Raiher

Clóris Regina Blanski Grden Clóris Regina Blanski Grden

Dircéia Moreira

Giovani Marino Favero

Ivana de Freitas Barbola

Névio de Campos

Marilene Weinhardt org

RESSIGNIFICAÇÕES
DA HISTÓRIA
PELA FICÇÃO

Editora
UEPG

Equipe Editorial

Coordenação editorial

Beatriz Gomes Nadal

Revisão de português

Eduarda da Matta

Imagem da capa

welcomia/Freeplik

Capa, Projeto Gráfico e Diagramação

Marco Aurélio Martins Wrobel

R435 Ressignificações da História pela ficção [livro eletrônico]/ Marilene Weinhardt (org.). Ponta Grossa: Editora UEPG, 2019.
251 p.; E-book PDF

ISBN: 978-85-7798-250-9

1. Literatura latino-americana. 2. Ficção histórica – visão literária. 3. História – imaginação literária. 4. História – ficção. 5. História – narrativas. I. Weinhardt, Marilene (org.). II. T.

CDD: B869.3

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luzia F. Bertholino dos Santos – CRB 9/986

Depósito legal na Biblioteca Nacional

Editora filiada à ABEU

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Editora UEPG

Praça Santos Andrade, n. 1

84010-919 – Ponta Grossa – Paraná

Fone/fax: (42) 3220-3306

e-mail: editora@uepg.br

2019

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
-------------------	---

SEÇÃO I – IRMÃOS LATINO-AMERICANOS

Ficção histórica hispano-americana contemporânea: leituras de María Rosa Lojo	13
<i>Antonio R. Esteves</i>	

Para voltar ao meu corpo e poder dizer, enfim, o que sentimos: de <i>El Furgón de Los Locos</i>	37
<i>Emerson Pereti</i>	

<i>Lo tenía en la punta de la lengua: a consciência histórica plasmada na pentalogia de Cristina Bajo via anacronismo verbal...</i>	65
<i>Phelipe de Lima Cerdeira</i>	

SEÇÃO II – NOS LIMITES DA LÍNGUA PORTUGUESA

Pessoa em ficção, Reis na história.....	87
<i>Eduarda da Matta</i>	

A autorreferencialidade em <i>O garatuja</i> , de José De Alencar ...	107
<i>Geisa Mueller</i>	

Ficção histórica e D. Pedro I do Brasil: uma leitura de <i>As maluquices do Imperador</i> , de Paulo Setúbal, e de <i>O chalaça</i> , de José Roberto Torero	122
<i>Stanis D. Lacowicz</i>	

Discursos de nação em novos moinhos.....	148
<i>Eunice de Moraes</i>	

O jogo do ventriloquismo no romance <i>Viagem ao México</i> , de Silviano Santiago	168
<i>Helder Santos Rocha</i>	

Da margem ao centro: a ficção histórica contemporânea escrita por mulheres.....	186
<i>Gisele Thiel Della Cruz</i>	
Discursos sobre o espaço na tetralogia <i>visitantes ao sul</i>, de Luiz Antônio de Assis Brasil.....	201
<i>Cleia da Rocha</i>	
A ficção histórica depois de Cronos: o caso <i>A Segunda Pátria</i>	220
<i>Naira de Almeida Nascimento</i>	
OS AUTORES	248

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisas Estudos sobre Ficção Histórica no Brasil (CNPq) realizou, em novembro de 2017, sob os auspícios Programa de Pós-graduação em Letras (UFPR), evento que levou o título “Jornada de Estudos sobre Ficção Histórica: entre escrituras e palimpsestos”. Os integrantes do grupo apresentaram resultados das reflexões que vinham desenvolvendo. Foi convidado para proferir a conferência de encerramento, bem como para participar das discussões, pesquisador com quem o grupo mantém interlocução em várias ocasiões, em vista da confluência de interesses, o professor doutor Antonio R. Esteves. Os trabalhos discutidos então constituíram o germe dos capítulos que compõem o volume que ora se apresenta.

Na seção I, **Irmãos hispano-americanos**, estão reunidos ensaios que abordam a ficção hispano-americana. Na seção II, **Nos limites da língua portuguesa**, constam estudos sobre ficção em língua portuguesa. Não se trata de perspectiva panorâmica. Portanto, presenças e ausências não têm qualquer significado valorativo, bem como nacionalidade e gênero não são critérios orientadores da seleção. A escolha de temas e autores é resultado dos recortes realizados pelos trabalhos dos pesquisadores. O ponto de junção é a ficcionalização da história. Assim, é acidental que, na seção I, compareçam três representantes de dois países, entre os quais, duas mulheres. A seção II abre-se com um representante europeu da literatura em língua portuguesa. Os capítulos que abordam a produção brasileira foram ordenados cronologicamente, conforme a sequência de publicação das obras estudadas. Como alguns trabalhos selecionam mais de um título, levou-se em consideração a data mais recuada.

Em “Ficção histórica hispano-americana contemporânea: leituras de María Rosa Lojo”, após uma breve contextualização das relações entre ficção, história e memória, Antonio R. Esteves explora, como exemplo da presença da ficção histórica na literatura latino-americana contemporânea, a obra da escritora argentina María Rosa Lojo, que construiu uma sólida narrativa no umbral na qual se misturam ficção e história. Para esse capítulo, foram escolhidos três relatos do livro *Amores insólitos de nuestra historia*, publicado inicialmente em 2001, que mostram como a escritora se propõe a discutir a complexa identidade de seu país, construída por meio da antinomia civilização *versus* barbárie criada por Domingo Faustino Sarmiento em seu livro *Facundo: Civilización y barbárie* (1845), por meio do qual se estrutura discursivamente a cultura argentina. María Rosa Lojo, em sua obra em geral, e nos relatos em questão, se dedica a corroer esse pilar, subvertendo uma série de lugares comuns dessa cultura.

Sob o título “Para voltar ao meu corpo e poder dizer, enfim, o que sentimos: de *El furgón de los locos*”, Emerson Peretti realiza, por meio do diálogo com outros textos sobre memória, estética, trauma e representação, uma leitura dos expedientes da memória no título de Carlos Liscano (2007). Em seu romance/testemunho, o escritor estabelece uma volta simbólica ao próprio corpo, que permanece em seu longo confinamento, no *Penal de Libertad*, no Uruguai, durante a última ditadura. Essa tentativa de reincorporação ao ser perdido põe em movimento um conjunto de recursos mnemônicos e estéticos que trabalham nos limites entre a memória traumática e sua representação artística. O estudo aborda as três partes do livro como atos de condicionamento de diferentes ordens – sobre a espera, sobre a dor, sobre o trauma – que constituem fundamentalmente o trabalho de luto nesta narrativa.

Em “Lo tenía en la punta de la lengua: a consciência histórica plasmada na pentalogia de Cristina Bajo via anacronismo verbal”, Phelipe de Lima Cerdeira toma o anacronismo verbal como o eixo central de discussão, viabilizando, assim, uma leitura da pentalogia a *Saga de los Osorio* (1995-2017), de Cristina Bajo. Para pensar a respeito de como Bajo transforma questões linguísticas em recursos para contar as guerras civis argentinas, a abordagem problematiza como a escritora se filia, estrategicamente, a uma linhagem scottiniana para narrar, demonstrando que o diálogo entre os discursos ficcional e histórico ainda se faz valer na produção

contemporânea no país. Ao recontar uma parte da história com base no deslocamento do discurso histórico argentino canônico, a leitura da pentalogia permite uma sensação familiar, a ideia de um passado-presente que parece ter sido acionado, aguçado, que fica latente, na *ponta da língua*.

Eduarda da Matta, no capítulo “Pessoa em ficção, Reis na história” apresenta uma leitura da obra *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, pelo viés da ficção histórica. A inserção do poeta Fernando Pessoa e de seu heterônimo Ricardo Reis no mesmo plano ficcional, considerando o cenário romanesco, início da ditadura salazarista em Portugal, são os pontos que regem a análise deste capítulo. O estudo se inicia com uma apresentação de como a história é vista pela ficção em algumas obras do autor português. Características, modos de narrar e similaridades discursivas são apontadas e brevemente comentadas pelo caminho até que a discussão se volte ao romance em questão.

Geisa Mueller investiga, sob o título “A autorreferencialidade em *O Garatuja*, de José de Alencar”, o uso da ironia romântica nesse romance histórico publicado em 1873. A ironia romântica perscrutada na narrativa remete à ironia elaborada nos fragmentos de Friedrich Schlegel, publicados na *Athenäum* em 1798. Neste sentido, a autorreferencialidade é observada na composição caricatural do construto de Alencar, visto que a duplicidade estrutural da narrativa engendra a metalinguagem constitutiva da discussão política realizada no romance.

Com base nos estudos sobre ficção histórica e considerando as fronteiras porosas entre história e literatura, em “Ficção histórica e D. Pedro I do Brasil: uma leitura de *As maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal, e de *O Chalaça*, de José Roberto Torero”, Stanis David Lacowicz analisa a configuração discursiva de D. Pedro I do Brasil nos romances citados no título, publicações de 1927 e 1994, respectivamente. Para tanto, parte do conceito de figuração da personagem, de Carlos Reis (2015), da teorização de Célia Fernández Prieto (1998) sobre romance histórico, bem como das propostas de Wolfgang Iser (1996a;1996b), tanto sobre a relação entre fictício e imaginário, quanto sobre a importância do leitor na constituição do texto literário.

Os romances *Boca do Inferno* (1989), *A Última Quimera* (1995) e *Dias e Dias* (2003), de Ana Miranda, constituem o objeto de “Discursos de nação

em novos moinhos”. Eunice de Moraes revela as fronteiras marcadas pelo contexto espacial e temporal de cada narrativa. A análise da focalização das narrativas sobre o contexto social e ideológico de cada momento histórico vivido pelos poetas faz transparecer a complexidade das opções políticas e ideológicas de cada um deles nos romances. Ao mesmo tempo, demonstra o quanto estas opções fazem parte de uma lógica contextual e cultural nos processos de formação, afirmação e reafirmação da condição nacional. O texto vem delinear, de certo modo, a revisitação dos discursos de nação que os poetas inseridos em seu contexto representam. Esta revisitação, por si só, já indica a permanência e importância do tema.

Em “O jogo do ventriloquismo no romance *Viagem ao México*, de Silviano Santiago” Helder Santos Rocha analisa alguns elementos que estruturam a narrativa dessa publicação de 1995, com enfoque no jogo estético com as referências históricas. Diferentemente de uma relação harmônica ou mesmo de uma submissão da ficção ao documento histórico, o romance de Santiago propõe uma tensão criativa com o referente acerca de aspectos da vida do dramaturgo e poeta Antonin Artaud, sobretudo a famosa viagem ao País dos Tahaumaras, episódio relevante de sua biografia. A leitura elegeu a “cena” fictícia do romance que esboça a problemática do ventriloquismo como metáfora para a compreensão do jogo estético, ancorando-se em conceitos críticos de Iser, Derrida, Hutcheon, Célia Fernandez Prieto, além de questões relevantes levantadas pela fortuna crítica da ficção de Santiago, a exemplo de Bulhões Carvalho, Eneida de Souza, Garramuño e outros.

Gisele Thiel Della Cruz apresenta, no estudo “A ficção histórica escrita por mulheres”, um levantamento das obras de ficção histórica que foram produzidas no Brasil a partir dos anos 1970, tendo como referências as pesquisas de Esteves (2010) e Weinhardt (2008). À vista do levantamento, propõe algumas questões referentes ao espaço ocupado pelas obras de criação escritas por mulheres no cenário literário nacional. Em um segundo momento, pensando no filão da ficção histórica escrita por mulheres, o estudo analisa os elementos técnico-formais do romance de Ana Maria Gonçalves, *Um defeito de cor* (2006), em uma narrativa possivelmente “contestatória e/ou antiantropocêntrica”. O que se propõe é identificar recursos narrativos utilizados pela autora para reconstruir

as possíveis imagens e referências da mulher e mais especificamente da mulher negra na sociedade brasileira do século XIX, tendo como ponto de partida a trajetória de vida da personagem ficcional Kehinde.

No capítulo intitulado “Discursos sobre o espaço na tetralogia *Visitantes ao sul*, de Luiz Antônio de Assis Brasil”, Cleia da Rocha parte da premissa de que as personagens principais da tetralogia (2001-2012), os viajantes, por apresentarem uma formação cultural forjada por valores eurocêntricos, ao confrontarem-se com o espaço identitário do sul do país tendem a vê-lo por uma perspectiva negativa. Ao longo dos romances, outros discursos sobre o espaço despontam, discursos que dialogam com a visão literária de outros escritores responsáveis por consolidar um imaginário sobre o Sul e que manifestam a própria experiência dos viajantes com o novo espaço, uma experiência sensorial e poética que se contrapõe à visão inicial depreciativa. O pampa, de início visto como um espaço arcaico, inóspito, marcado pela simplicidade e pela barbárie, progressivamente se estabelece como uma saída à pressão do mundo urbano e dito civilizado, no qual a liberdade individual só é possível enquanto projeto filosófico ou imaginação literária.

Naira de Almeida Nascimento enfrenta questão teórica de peso para os estudos de ficção histórica, usando a obra citada no título do ensaio – “A ficção histórica depois de Cronos: o caso *A Segunda Pátria*” – lançamento de Miguel Sanches Neto de 2015, para exemplificar sua proposta. A ensaísta procura avaliar as transformações sofridas na apreensão do tempo histórico a partir da segunda metade do século XX, com propostas de leituras de Seymour Menton, Linda Hutcheon e da crítica brasileira Vera Lúcia Follain. Diferenciando-se de tais tendências, propõe assinalar outra vertente da ficção histórica que pouco parece dever às premissas de tempo histórico do século XIX. Com base nos estudos da mecânica quântica, em teorias da literatura fantástica, nos estudos bakhtinianos, em premissas do pensamento pós-estruturalista e pós-colonial, analisa o *tempo sem tempo* proposto em *ucronias* ou romances de história alternativa enquanto vertente, não apenas da ficção científica, mas também da ficção histórica.

Os autores e a organizadora

SEÇÃO I

IRMÃOS LATINO-AMERICANOS

FICÇÃO HISTÓRICA HISPANO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA: LEITURAS DE MARÍA ROSA LOJO

Antonio R. Esteves

Prelúdio (ficção e história)

Costumo retomar um texto em que Peter Burke (1997, p. 108), ao traçar o percurso das “fronteiras instáveis entre história e ficção”, afirma que “é impossível não começar pelos gregos”, uma vez que a *Poética* de Aristóteles seria o ponto de partida natural para discutir tais relações. Eu diria que essas relações são bem anteriores aos escritos do filósofo grego, além de muito mais imbricadas. Sabemos que apesar das observações de Aristóteles, os “escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar em que os historiadores colocam hoje” (BURKE, 1997, p. 108), ou no lugar em que a colocavam há não muito tempo atrás. Não apenas as relações entre literatura e história, mas, sobretudo, de ambas com a memória têm sido bastante entrelaçadas ao longo dos tempos. Cada época e cada cultura estabelecem os pontos de convergência e de separação entre tais campos do saber. (ESTEVES, 2013, p.7)

Retornemos então aos gregos e sua mitologia, onde a memória é simbolizada por Mnemosine, filha de Urano, o Céu, e de Gaia, a Terra. Ela é irmã de Cronos, o Tempo, que devorava os próprios filhos até que foi destronado pelo mais jovem deles, Zeus. Com Zeus, Mnemosine teve nove filhas, as Musas. Sete delas estão associadas à Poesia e às Artes em geral. As outras duas são Clio, a História e Urânia, a Astronomia. Essas musas, cujo lugar de culto é o “museu”, onde se cultuam as artes e as ciências, são encarregadas de cantar o presente, o passado e o futuro. Onisciente, Mnemosine dedica-se a lutar contra o esquecimento, o Lete, pela constante enumeração vivificadora que também tem a função de destruir os perigos da finitude.

Irmã do Tempo, a Memória estará sempre a ele associada. Mãe da História, também com ela estabelece uma sólida parceria, além da relação com as outras musas, as várias artes, incluindo a literatura. A oposição entre passado e presente é essencial na aquisição da consciência do tempo. Desde eras imemoriais, o interesse do ser humano pelo passado tem a intenção de explicar o presente: o passado só é alcançado a partir do presente.

Faço essa digressão aos primórdios da cultura ocidental, em sua vertente da mitologia grega, para mostrar que o emaranhado das relações entre o que hoje chamamos de literatura e história é bem anterior ao pretendido antagonismo estabelecido por Aristóteles no capítulo IX de sua *Poética*. Há que se considerar que a distinção entre poesia e história feita pelo filósofo parte da tragédia e não está baseada nas convenções de ficcionalidade e veracidade, mas na imitação das ações humanas, ou seja, a mimese, que era diferente das ações humanas realmente ocorridas.

Em todo caso, convém ressaltar que é a partir da difusão da obra de Aristóteles no Renascimento italiano que se fortalece a diferenciação entre a ficção poética e a história que acabará, no século XIX, consolidando o caráter científico à História. Até então, e muito especialmente na Idade Média, realidade e imaginação caminhavam lado a lado nos relatos povoados pela magia e pela fantasia. As crônicas coloniais, os primeiros textos que tratam do impacto do europeu em contato com a nova realidade americana, são exemplos do trânsito constante entre a realidade e fantasia. O insólito conquista seu espaço a cada página na descrição da realidade mágica do Novo Mundo, como pode ser constatado, por exemplo, no livro de viagens em que Ulrich Schmidl (2009) conta suas aventuras e que foi usado como ponto de partida para o relato de María Rosa Lojo que analisaremos nas páginas seguintes.

O final do século XVII e o início do século XVIII têm um importante papel tanto na consolidação do um novo gênero literário, já nascido híbrido, o romance, quanto no debate sobre a possibilidade de se conhecer ou não o passado e de sua representação. Uma modalidade desse novo gênero, o romance histórico, surgido no início do século XIX, torna ainda mais nebulosa as relações entre literatura e história.

O século XX, no entanto, traz mudanças fundamentais tanto na concepção do romance quanto na própria forma de entender a história. Gradativamente, a crença dos relatos totalizadores se esvai. O romance se torna fragmentado, apontando para o fim da autoria, uma vez que a possibilidade do narrador onisciente decai. Também a história acaba por assimilar tais inovações. Desse modo, em tempos de pós-modernidade, ficção e história são consideradas construtos culturais, diluindo, portanto, as antigas diferenças. Segundo Hutcheon, a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada (1991, p. 158). As diferenças estão assentadas principalmente no pacto de leitura. Contestasse a origem do poder e discute-se o que é o conhecimento. Já não há verdades, há versões. A pergunta que se faz é: de quem é a verdade que se conta?

Nesse emaranhado, é fácil de constatar, a partir das últimas décadas do século XX, o incremento de publicações de narrativas híbridas que, rompendo as barreiras dos tradicionais gêneros, privilegiam ações que se desenvolvem no passado ou tratam diretamente de temas históricos. Tal tendência, praticamente de âmbito universal, também pode ser observada nas literaturas latino-americanas, incluindo a argentina.

Pode-se traçar uma genealogia para esse tipo de narrativas, buscando suas origens no romance histórico do século XIX, como fazem vários estudiosos da questão, tais como González Echevarría (1984), Raymond Souza (1988), Fernando Aínsa (1991, 1997, 2003), Alexis Márquez Rodríguez (1991), Seymour Menton (1993), Marilene Weinhardt (1994, 1998, 2002, 2004, 2011, 2015), María Cristina Pons (1996), Peter Elmore (1997), André Trouche (1997, 2006), Celia Fernández Prieto (2003), Gloria da Cunha (2004), Magdalena Perkowska (2008) ou Hebe Molina (2010), entre outros. Ou, então, pode-se circunscrever o fenômeno diretamente na pós-modernidade, usando o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991). No entanto, não se pode negar a importância dessa releitura da história proposta pela ficção.

Da mesma forma, parece não ter muita relevância classificar esse tipo de narrativa em subcategorias ou modalidades como “novo romance histórico”, como o fazem Ainsa e Menton; “romance histórico” simplesmente, como preferem muitos; “narrativa de extração histórica”,

seguindo André Trouche; “narrativa histórica”, como o faz Gloria da Cunha; “ficção histórica”, de acordo com Weinhardt e Hebe Molina; ou simplesmente repetir a feliz expressão de Hutcheon, “metaficção historiográfica”. Mais importante é a constatação da tendência e da necessidade de estudar essas obras, procurando explicar sua proliferação associando-a com o momento histórico em que são produzidas.

Um dos fatos que explicaria essa tendência, de acordo com Magdalena Perkowska, em uma obra fundamental para o entendimento do processo na América Latina, é de que os historiadores já reconhecem que a história não é um campo isolado, separado dos demais por uma vala, mas uma prática interdisciplinar, um cruzamento de objetos e de temas, conhecimentos, metodologias e técnicas (PERKOWSKA, 2008, p. 81). A história do presente, mas não apenas ela, deixou de ser monopólio dos historiadores e divide espaço com publicações oriundas de outros campos, em geral das ciências sociais. Também é evidente o apagamento das fronteiras entre a história e outras áreas do conhecimento. Criou-se uma espécie de “interdisciplinaridade constitutiva”, uma nova forma de ver a história que participa plenamente na cultura pós-moderna, onde a dissolução dos limites entre diversas práticas é uma das características fundamentais. “Não resta dúvida de que, os sujeitos, objetos e métodos da história contemporânea se conjugam no plural”. (PERKOWSKA, 2008, pp. 88-82, trad. minha).

Nessa conjugação plural, os diálogos entre história, memória e manifestações artísticas, entre as quais a literatura, são frequentes sob a batuta da linguagem, não apenas a verbal, que é a predominante. A literatura como forma privilegiada de ler e representar o mundo e o que nele habita, incluindo o ser humano e suas complexas redes de relações, realiza uma tarefa fundamental para fazer o homem compreender seu entorno e modificá-lo de acordo com seus desejos e necessidades. Aí também se inclui a circulação pelo tempo e suas manifestações e representações.

María Rosa Lojo

Nascida sob o signo de aquário, em 1954, María Rosa Lojo é filha de desterrados da Guerra Civil espanhola que se fixaram na Argentina,

em busca de uma nova terra onde pudessem escapar tanto da penúria daquela Espanha destruída pela guerra, quanto da opressão instalada no país pelos vencedores fascistas. Seus pais, ele um socialista galego, ela uma nacionalista madrilena de origem andaluza, se conheceram na terra do exílio e se casaram, construindo um lar, que talvez não tivesse sido possível na terra de origem. Como mostra a experiência do casal, os opostos também se unem. Eles podem ser um exemplo desses amores insólitos que constroem novas realidades, de que tratará a escritora em suas obras.

Como “exiliada filha” (LOJO, 2002), María Rosa cresceu e foi educada em Castelar, cidade localizada a oeste da região metropolitana de Buenos Aires. Ali, onde a capital se abre para a mítica imensidão do pampa, espécie de entre-lugar (SANTIAGO, 1978), sua formação transitou entre dois mundos e pelo menos três culturas diferentes, embora até certo ponto similares. Em sua casa se misturavam de modo constante, não sem conflito, além da Argentina local, a Espanha castelhana da mãe nacionalista, vencedora da guerra, mas derrotada em seus sonhos e a Galiza do pai socialista e republicano, derrotado tanto pela guerra quanto pela miséria vigente em sua terra natal.

Frequentou uma escola argentina onde aprendeu a existência de uma pátria diferente daquelas que tinha em casa, em uma língua diferente do castelhano materno e do eventual galego paterno. Dessa forma, tendo que deambular desde o início pela diversidade cultural e, em muitos momentos, linguística, acabou por se tornar especialista em “traduções culturais”. Enveredando pelo caminho das letras, talvez o mais apropriado para a construção de uma identidade senão em constante trânsito pelo menos bastante provisória, tornou-se escritora e professora universitária. De um lado, pesquisadora de literatura argentina e crítica literária. De outro, narradora e poeta.

A marca principal de sua escrita é o trânsito por um entre-lugar discursivo em cujas fissuras florescem obras que misturam de modo proposital os gêneros tradicionais. Em mais de três décadas, ostenta uma considerável produção literária desde sua estreia nas letras argentinas em princípios dos anos oitenta. Merecedores de vários prêmios, em seu país

e no exterior, seus livros foram traduzidos a vários idiomas e são objetos de estudo em várias latitudes.

No entanto, nesse variado campo de ação podemos constatar algumas linhas basilares. Tanto sua crítica quanto sua produção literária apontam uma constante: a reflexão sobre a identidade argentina, tecida no umbral do provisório, no entre-lugar de conceitos móveis e passageiros sobre os quais se ergueu o discurso fundador da cultura argentina, desde o século XIX. Ou seja, a antinomia “civilização” *versus* “barbárie”, herdada do livro *Facundo: Civilización y barbárie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), na qual o primeiro termo indica os elementos vindos do centro, da Europa civilizadora, e o segundo termo representa a exuberância da natureza local e a forma como os primeiros colonizadores trataram de adequar-se a ela. Corroer o maniqueísmo desse binômio, um tópico literário, mito e construção política, que nasce e se perpetua para justificar a aniquilação do outro, anatematizando-o como bárbaro (LOJO, 2004, p. 115), é o objetivo da escritora.

Na vasta lista de sua obra ficcional merecem destaque as narrativas quase sempre urdidas nos limites opacos entre história e ficção, que em geral tratam de questões históricas e identitárias relacionadas a trânsitos e fronteiras. A ampla galeria de seus personagens está povoada por seres excêntricos que tentam encontrar uma identidade possível ou um lugar, imaginário ou real, onde encontrá-la e/ou encontrar-se. São exilados, migrantes, viajantes e aventureiros, que em constante movimento circulam pelas fronteiras de vários mundos, em geral pelo vasto território argentino. Nessa galeria, indígenas e mulheres, e também mulheres indígenas, ocupam um lugar de destaque.

Tais ficções históricas constituem um gênero híbrido onde se entrecruzam diferentes modalidades de discurso nos quais se destacam aspectos historiográficos e antropológicos associados à interculturalidade. Em uma entrevista em que discute o romance histórico e a busca da identidade, María Rosa Lojo (2004, p. 119) indica que no contexto argentino há uma demanda social por aprofundar o entendimento do passado. E porque o passado é complexo e assustador, pode-se constatar a urgência de se chegar a uma ideia mais matizada daquilo que realmente teria acontecido e de como esse passado pode ajudar a compreender o

presente. A intenção de interpretar o presente desde o passado pode ser constatada na representação de fronteiras interculturais e de seus processos de tradução cultural e conversão intercultural, entre outros, de cativos, traidores e tradutores culturais em contato com o outro: isso é o que tratam de mostrar as narrativas em questão.

Amores insólitos

Quando María Rosa Lojo publicou em 2001 a coletânea de relatos *Amores insólitos de nuestra historia*, seu nome já testava consolidado no universo literário argentino, com a publicação de quatro romances, dois livros de relatos e três livros de poemas, em uma carreira iniciada quase duas décadas antes.

Seguindo adiante com o afã de revisitar por meio da ficção a história argentina, nos relatos que constituem essa coletânea, a escritora se dedica a contar de modo ficcional uma série de relações amorosas que ela chama de insólitas, por se tratar de uma modalidade especial. São amores que rompem barreiras de diversos tipos, nos quais os amantes penetram na realidade do outro que, muitas vezes, é bastante diferente especialmente por proporcionar uma ruptura com o poder, pois o outro pode ser o inimigo ou o subalterno. A assimetria com relação ao poder, tema constante da literatura, acaba por caracterizar essas manifestações amorosas: por isso são definidos como insólitos. (LOJO, 2001, p. 21).

Aos quatorze relatos que constituíam a primeira edição do livro em 2001, a escritora acrescenta mais dois na segunda edição de 2011. A ação desses relatos abrange praticamente toda a história argentina desde o século XVI, com a chegada dos primeiros colonizadores europeus no território em que três séculos mais tarde surgiria a República Argentina, até o fenômeno do peronismo em pleno século XX. Há um destaque especial para o século XIX, momento em que se estrutura o discurso fundador da nação argentina, se levantam os pilares da identidade argentina e se fixa o cânone literário do país.

Como a própria escritora esclarece no “Prólogo”, em quase todos esses “amores insólitos”, os amantes viajam com paixão e com perigo, cruzam fronteiras, penetram deslumbrados e horrorizados na cultura e no território do “outro” ou da “outra”, que às vezes são também o inimigo

que os capturaram ou os derrotados transformados em subalternos (LOJO, 2001, p. 19). Esse desnível com relação ao poder que costuma caracterizar tais amores é paradigmático no processo de mestiçagem fundamental na constituição das sociedades latino-americanas entre as quais a argentina.

Desse modo, vários dos relatos do volume tratam das mesclas étnicas, que “às vezes conseguiram nivelar os amantes numa entrega mútua, e outras, talvez as mais frequentes, perpetuaram a hierarquia do amo e do escravo” (LOJO, 2001, p. 20, trad. minha). No entanto, não podemos nos esquecer de que mesmo nas condições consideradas mais normais durante séculos, as diferenças de gênero foram tomadas como marca da “inferioridade inata” do lado feminino para justificar a dominação masculina (LOJO, 2001, p. 20).

Ainda de acordo com o “Prólogo”, o livro explora as “complexidades e perplexidades da paixão”. Também se propõe a construir uma poética do amor na sociedade argentina, construída em boa parte graças aos “amores insólitos”, às misturas e alianças de culturas e etnias que resultaram nesse amálgama conhecido como cultura argentina. (LOJO, 2001, p. 21). Trata-se da explicitação de uma poética, presente em praticamente toda sua obra, por meio da qual ela defende que os argentinos deixem de sentir-se unidos pelo espanto. Que “o insólito exerça seus poderes de compreensão, de tolerância e de diálogo” (LOJO, 2001, p. 21).

Nesses relatos há elementos insólitos, misturando-se o mágico, o maravilhoso e o fantástico, além de suas manifestações híbridas típicas da literatura latino-americana: realismo mágico e real maravilhoso.

O insólito em Guimarães Rosa e Borges (Crise da mimese/Mimese da crise), de Lenira Marques Covizzi (1978), pode ser considerado um texto básico para os estudos do insólito nas literaturas latino-americanas. Ao mesmo tempo, trata-se de uma das primeiras obras de literatura comparada aproximando as literaturas brasileira e argentina, por meio da leitura comparada de Guimarães Rosa e Borges.

Segundo Covizzi, “Hoje não há mais centro. [...] Hoje o leitor é solicitado a complementá-la [a obra de arte], a participar dela, a entrar por suas aberturas com ou sem fundo, atividade com que também o autor se identifica”. (COVIZZI, 1978, p. 31) Para a estudiosa, a “tendência irrealista ou de realismo mágico na literatura ocidental de nosso século corrobora

a dúvida sobre a realidade de tudo, encarando-se como realidade a padronização que se convencionou chamar de realidade”. (COVIZZI, 1978, p. 42). Tal inadequação da realidade perceptual e sua representação artística são tanto mais perturbadoras quando se reconhece não como simples variante dentro de uma cultura, mas como oposição radical (estrutural) à forma do pensamento e à práxis do *homo occidentalis*: a mimese. (COVIZZI, 1978, p.46)

A representação da “fábrica de paradoxos, vertigem da coincidência dos opostos, êxtase e desgraça, violência e paz, fugacidade e permanência” (LOJO, 2001, p. 14, trad. minha), que é o amor, não seria possível sem a abertura para o insólito, o mágico, o maravilhoso, que também fazem parte da cultura latino-americana em si e especialmente da forma como os latino-americanos costumam representar sua história desde o período colonial. E assim, “os obstáculos e a transgressão se potencializam nos amores marcados pela grande disparidade dos amantes e devido à censura social, sempre pronta a impedir o que normas e costumes dizem ser estranho, potencialmente agressivo, inadmissível, em suma: *insólito*” (LOJO, 2001, p. 19, trad. minha).

O corpus de análise deste capítulo recolhe dois dos relatos de *Amores insólitos de nuestra historia*, da primeira edição de 2001 e um relato acrescentado na edição de 2011. Em “Tatuajes en el cielo y en la tierra”, a ação remonta ao período da colonização local, nas penumbras do pouco conhecido século XVI em que apenas se vislumbrava o surgimento de uma nova cultura. O relato subverte o ponto de vista dos discursos hegemônicos com uma insólita história de amor entre uma indígena sul-americana e um conquistador alemão a serviço do império espanhol.

“Amar a un hombre feo” também propõe a subversão do discurso hegemônico, com a ficcionalização do responsável pela construção da identidade argentina assentada na ideia de civilização que foi Domingo Faustino Sarmiento. Ele é visto pelo prisma de uma eventual amante norte-americana cujos vestígios existenciais foram desenterrados dos arquivos do ex-presidente e que em geral a historiografia oficial prefere ignorar.

Em “Té de Araucaria”, o terceiro relato analisado, o núcleo se concentra no processo de conscientização de uma indígena que tendo sido levada como objeto exótico para a Europa, decide escapar de seu marido

e regressar para suas terras austrais graças aos efeitos de um mágico chá de folhas de araucária, a árvore sagrada dos mapuches.

Uma história de amor em tempos da conquista

“Tatuajes en el cielo y en la tierra”, o relato que abre o volume, está dividido em duas partes que, em nível discursivo, desenham um imenso arco que une o interior da América do Sul ao interior da Europa, na segunda metade do século XVI. Tecida na zona fronteira entre literatura e história, entre ficção e antropologia, a narrativa apresenta uma nova versão da história da conquista do rio da Prata contada por meio de uma mirada feminina.

Na primeira parte, cuja ação ocorre em algum ponto do atual Mato Grosso, em 1577, o foco é Ximú, uma indígena fictícia que rememora a fugaz relação que manteve com um exótico viajante que passou por sua aldeia em busca do reino das Amazonas. Na segunda parte a ação se desloca para a Alemanha e a perspectiva passa para o estranho visitante, o conquistador germânico a serviço da Espanha, Ulrich Schmidl, ficcionalizado no relato. De modo concomitante, também na velhice, em Regensburg, cidade localizada às margens do Danúbio, ele recorda com carinho aquele amor fugaz quase apagado pelo tempo e suas aventuras nas encantadas terras americanas.

Significativamente, na primeira parte do relato, o foco está centralizado na indígena que, de modo vicário, transmite sua cosmovisão e sua visão do conquistador, realizando uma produtiva inversão de valores. Assim, Ulrich surge nas páginas do relato de Lojo como um homem sensível, capaz de ver o outro e disposto a descobrir em seus corpos uma riqueza superior ao mero desejo de retornar à Europa carregado de tesouros.

Partindo desse enfoque, pode-se dizer que o texto propõe uma inversão da épica tradicional da conquista. Temos, então, já não um conquistador espanhol, mas seu equivalente germânico, embora a serviço do mesmo império, que trata de traçar a cartografia do corpo da mulher americana e não os mapas dos tesouros das novas terras, uma vez que segundo Ximú, “as Amazonas eram notoriamente inexistentes” (LOJO, 2001, p. 33, trad. minha). Os amantes sobrevivem no “território natural de sua paixão” e proporcionam outra leitura possível para a conquista,

entretecida por meio da memória da mulher, uma vez que no relato é a nativa quem se apropria do corpo do amado.

O relato pode ser considerado um bom exemplo de narrativa construída à margem. Formalmente é um híbrido de narrativa histórica e relato ficcional e funciona como uma contra leitura das crônicas coloniais que tratam da conquista da América. O alemão Ulrich (Utz) Schmidl (1510-1579), como personagem histórico, passou vários anos na região do Rio da Prata e escreveu uma crônica em alemão (publicada em alemão e em latim, em fins do século XVI) que funcionou como palimpsesto (GENETTE, 2010) para o relato de María Rosa Lojo, como ela mesma informa no “Posfácio”.

A efetivação do processo comunicativo entre ambos ocorre no rio, no reino da água purificadora. Ali eles surgem em condições de igualdade já que, para banhar-se, ele se desnuda, livrando-se de seus trajes, quase trapos, que representariam a “civilização”. Desse modo, o encontro se dá no mundo primitivo dos corpos nus. Se, para Utz, a comunicação se realiza por meio do discurso linguístico, com rudimentos da língua geral que ele maneja, para Ximú, o que predomina é a linguagem dos corpos. Enquanto ele pergunta muito, querendo saber sobre ouro, prata, a forma de construir casas e barcos, o cultivo das plantas, a criação de animais, o nome dos deuses locais; ela se limita a observar o corpo dele e suas reações por meio da mudança do brilho de seus olhos inexplicavelmente azuis.

Mas a comunicação só se efetiva realmente quando ele abandona a linguagem verbal e adota a linguagem dela, tocando suavemente com a gema de seus dedos os desenhos do ventre e dos quadris dela. A exploração segue e se transforma na carícia que abre as portas para a consumação do contato afetivo.

A descrição do ato sexual também é sutil, carregada de carinho, como as carícias entre ambos: “Sob a piedosa luz da lua e de velas de sebo, a pele de Utz, embora sem cor e sem tatuagens, não parecia tão indefesa. Então os corpos se compreenderam sem necessidade de tradução”. (LOJO, 2001, p. 32, trad. minha). Ocorre, então, uma inversão do discurso da violência da conquista. Aqui é ele o indefeso. Cabe a ela a iniciativa e é quem conduz a relação na qual os dois corpos se integram plenamente, superando as diferenças: “[e] ambos sobreviveram no território neutro de

sua paixão, protegidos pela mútua ignorância de ofensas e tabus” (LOJO, 2001, p. 33, trad. minha).

O relato se articula em diversas fronteiras e pelo tema circula pelas bordas territoriais da ocupação espanhola da América do Sul, passeando pela incerta cartografia das regiões desconhecidas do alto rio Paraguai, porta de entrada para os fantásticos reinos da prata e do ouro, que povoaram por longo tempo o imaginário europeu e colonial. A narração ocorre em terceira pessoa e essa voz narrativa onisciente pode situar-se nos umbrais do século XXI. Seu tom, que entrelaça ironia, paródia e diversos diálogos intertextuais, algumas vezes mais explícitos, outras vezes menos, quase sempre conduz o texto para a discussão e avaliação dos discursos heteronormativos e hegemônicos. Se explicita, desse modo, nessa voz narrativa, pela forma como conduz a narrativa, uma marca bastante comum das ficções históricas: uma releitura que trata de impugnar ou complementar a história considerada hegemônica ao longo dos tempos.

Em suma, no limite entre o ponto de vista feminino, bastante mais elaborado que o masculino, uma vez que a voz que comanda o relato é a voz de uma escritora, e o ponto de vista masculino, também forte, uma vez que a cultura da qual se fala é tradicionalmente falocêntrica (CEIA, s.d.) e o palimpsesto utilizado é a crônica do aventureiro germânico, surge um belo entre-lugar no qual cada um pretende desvelar o outro.

Das consequências de amar um homem feio (e poderoso)

“Amar a un hombre feo” tem como leitura básica as cartas de amor de Ida Wickersham (1841-1891) dirigidas a Domingo Faustino Sarmiento, fato devidamente reconhecido não apenas na bibliografia, mas também no “Posfácio”. Trata-se da recriação ficcional dessa relação amorosa.

O relato está dividido em quatro partes que contam a história em ordem cronológica, com datas explícitas. Três delas estão dedicadas aos vértices do triângulo amoroso, Sarmiento, Ida e o Dr. Wickersham. A outra se refere às cartas de amor que estão por trás do texto. O espaço temporal abrange um arco de mais de um quarto de século, desde 1865, quando eles se conhecem, pouco depois de Sarmiento chegar aos Estados Unidos como

embaixador, até 1891, quando ela morre, três anos depois do falecimento de seu exótico amante argentino.

Uma voz narrativa em terceira pessoa, onisciente, conduz o relato com um tom onde predomina a ironia. Vai alinhavando não apenas os intertextos, compostos quase sempre de fragmentos das cartas de Ida e de escritos do próprio Sarmiento. Sobretudo, encarrega-se de orquestrar o contraponto entre os enfoques, oferecendo um interessante diálogo entre os pontos de vista dos dois protagonistas. A uma Ida, apaixonada a princípio, triste e amargurada ao final, contrapõe-se um Sarmiento movido pelo desejo da conquista no início, mas que, ambicioso, acaba se esquecendo da amada para dedicar-se a atividades para ele muito mais importantes, como chegar à presidência de seu país.

De modo claro, o relato retoma o arquétipo da bela e da fera, tão repetido na cultura ocidental. Ao longo da narrativa, Ida Wickersham será referida como “a bela”, “uma beldade” ou outras expressões similares. O primeiro parágrafo traz a descrição de uma bela e espalhafatosa mulher, pelo ponto de vista do homem que a observa em uma reunião social, por meio de seu binóculo. O segundo parágrafo, que descreve o dono do olhar masculino, coloca-o como um intelectual e político capaz de manipular a palavra, tanto oral quanto escrita, como “um aríete”. O símbolo fálico remete às capacidades desse homem eloquente, também apresentado como guerreiro. Já aqui o âmbito privado, a capacidade da conquista amorosa, se cruza com o público, espaço que fará com que o amante se canse rapidamente da amada para dedicar-se a suas atividades políticas.

O foco, no entanto, acabará por se inverter. O tema, mais que ao idílio amoroso entre o senhor famoso e maduro e a jovem beldade, refere-se à solidão da velhice, que se faz muito mais pesada quando se trata de uma mulher que, em vez do papel de mãe dedicada, imposto pela sociedade de seu tempo, preferiu ser amante apaixonada. Conquistada pelo guerreiro, mesmo que movido por suas carências (LOJO, 2001, p. 196), pouco depois ela será abandonada: não apenas por ele, mas também pelo marido, quando este lê as cartas de amor que ela guardava cuidadosamente.

O texto, no entanto, se entretetece por meio de sutilezas. Na cena inicial, quando a bela sorri para o visitante, a terra estrangeira, como por encanto se transforma em um lugar cômodo, apazível e habitável.

A barreira linguística é vencida: nesse momento ele ainda manejava um inglês rudimentar. O aprendizado da língua será a justificativa para que penetre no “*santuário familiar*”: Ida se propõe a ensinar a língua do país que ele tanto admira.

Uma vez identificados os protagonistas, a história avança de maneira rápida e condensada. A voz narradora onisciente, em um tom irônico que mantém a distância crítica da narrativa histórica, corrói a distância épica comum ao romance histórico tradicional e segue tratando, como nas cartas de Ida, o embaixador argentino como “o senhor Sarmiento”. Da mesma forma trata o marido traído de “o doutor Wickersham”. A bela, quando não aparece referida com palavras desse campo semântico, é apenas “ela”: umas poucas vezes será “Mrs. Wickersham”, em inglês, no texto em espanhol.

Assim, a primeira parte do relato trata do idílio em si, no período que Sarmiento, com a justificativa de ter aulas de inglês com Ida, se refugia na bucólica Pensilvânia, onde às margens do rio Brandywine, eles leem juntos dois clássicos das literaturas de língua inglesa: Ralph W. Emerson e Charles Dickens. Romanticamente eles se perdem pelas paisagens paradisíacas da região. No entanto, também perdem o paraíso e o senhor Sarmiento abandona o Éden carregando tantas culpas como Adão e regressa para Nova Iorque. Ida permanece com o marido, que alguma vez abraçará em sonhos, acreditando tratar-se de seu amante exótico.

A segunda parte alterna fragmentos de três cartas escritas por ela em 1867, nas quais reclama da ausência do amado que ainda está em terras do norte. Sua voz alterna-se com a voz narrativa que aponta o distanciamento de Sarmiento que, como quem já se cansou da aventura, se dedica a inúmeras atividades no âmbito político. Ao receber uma carta da amada, ele a lê, colocando-a de lado pouco depois. A imagem de Ida, por um instante, estremece em sua retina para desaparecer em seguida, perdendo a cor, como os antigos daguerreótipos.

A voz narradora, porém, encaminha o texto sutilmente, do âmbito privado para o público. A ambição de Sarmiento de ocupar a presidência da Argentina se concretiza em 1868, fazendo com que a relação a partir de então seja apenas epistolar. Ida já tinha intuído que, se ele regressasse à América do Sul, não voltaria a vê-lo. E assim ocorre. A bordo do barco

que o devolve à sua terra, Sarmiento escreve um diário que dedica a sua amante argentina Aurelia e não à bela norte-americana. Os retratos carinhosamente presenteados por ela ficarão solitários no fundo da mala.

A terceira parte, a partir da última carta de Ida, escrita em 1882, traça o final solitário de Ida. Tendo sido bela e tendo amado um homem feio, ela termina sozinha. Também o marido a deixa sem dar nenhuma explicação, em fins de 1874, pouco depois de que no longínquo sul termine o mandato presidencial de Sarmiento. Só, sem dinheiro, envelhecida, a antiga “Rainha da Pradaria”, faz um balanço de sua vida no qual a coluna dos haveres está vazia, enquanto é longa a lista dos débitos.

A ação da última parte do relato salta para 1891, onde, ficção pura, a voz narradora conta o fim de Ida por meio do ponto de vista do antigo marido. Fazendo um contraponto com a figura de Sarmiento, apresentado como quem domina a palavra, o jovem, belo e bem-sucedido médico, é uma pessoa fechada, mergulhado num labirinto de imagens do passado, onde predomina a incapacidade de comunicação. Apesar de ter sido tolerante com as aventuras da esposa, ele foi incapaz de manifestar seus sentimentos e desejos e termina só.

O Sarmiento que emerge das páginas do relato não está totalmente em desacordo com a figura idealizada pelos manuais escolares argentinos. Apesar de que suas aventuras extraconjugais ou sua predileção por mulheres mais jovens, e muitas vezes casadas, ainda possam ser tabus para setores mais conservadores, eram fatos conhecidos durante sua vida. Isso não impediu, no entanto, que ele tivesse uma das carreiras políticas mais marcantes de seu tempo e fosse um dos intelectuais de maior prestígio na Argentina do século XIX.

O relato, porém, faz com que o célebre intelectual seja apeado de seu pedestal e surja em sua intimidade. Não apenas por sua capacidade de conquistar o objeto de seu desejo, mesmo sendo velho e feio, mas pelo fato de se valer de sua oratória e de seu poder para isso. Uma vez conquistado o objeto do desejo, este é descartado quase como faria uma criança mimada pouco depois de receber o presente exigido. A exacerbada autoestima e a busca de reconhecimento público costuma ser apontada como uma das marcas de sua personalidade.

Por outro lado, ao apresentá-lo pelo ponto de vista da amada desprezada, o relato inverte a forma tradicional de ler a história, predominante em seu tempo e em muitos aspectos ainda vigente. Se no princípio é o olho do caçador que avista a presa e faz de tudo para tê-la, pouco depois será o olhar da mulher que dirigirá a narrativa. É evidente que por ser uma ficção histórica, contada sem anacronismos, não há surpresas no final. Como costumava acontecer no século XIX, será a mulher que arcará com o ônus da história.

Entretanto, podem ser constatadas duas interessantes rupturas com relação aos princípios impostos à cultura argentina do século XIX pelas ideias do próprio Sarmiento. Embora a antinomia civilização-barbárie já existisse antes dele, será o *Facundo* (1845) que fará dela um dos pilares sob o qual será construído o discurso fundador da nação argentina, de sua cultura e de sua literatura. E sob muitos aspectos, pode-se dizer que esse discurso ainda esteja vigente, talvez pela própria força com que essa ideia foi difundida pelo sistema educativo idealizado pelo próprio Sarmiento e depois implantado em toda a nação levantada no vazio do deserto (bárbaro). (HALPERIN DONGHI, 2005).

Um dos modelos de civilização buscado por Sarmiento está nos Estados Unidos, país que ele admira e respeita. Assim resulta curioso, no contrapelo das imagens que ele tem daquele país e de sua cultura, a imagem que Mrs. Wickersham faz de seu exótico amante. Em seu relato, María Rosa Lojo inverte a equação sarmientina que vê na civilização, e evidentemente em seu pensamento ilustrado, o modelo positivo. Ida identifica o amado com duas imagens que de alguma forma em *Facundo* são como duas caras da mesma moeda e que ele projeta no bárbaro: “*gaucho*” e “*caudillo*”.

Em seus encontros amorosos, Ida o faz repetir o relato do romance entre o caudilho paraguaio Francisco Solano López (1827-1870) e sua esposa irlandesa, Madame Lynch (1835-1886). Então ela se identifica com Elisa e se imagina num ambiente que mistura paisagens, embora se aproxime mais da tropical selva paraguaia que do pampa argentino. Nesse ambiente ela reconstrói o velho e feio Sarmiento que tem a seu lado, substituindo sua figura pela imagem bela e viril de Juan Facundo Quiroga (1788-1835), que o próprio Sarmiento lhe passara ao ler páginas

do *Facundo*. Nos sonhos de Mrs. Wickersham, no entanto, o tigre que seu Sarmiento-Facundo derrota, mais que os jaguares que assolam os montes das regiões de San Juan e La Rioja (LOJO, 2001, p. 200), é um tigre de Bengala. E o valente amado deixa de ser um “*gaucho*” argentino e se transforma numa espécie de xeque árabe. Outra vez se reverte a imagem sarmientina, pois em seus escritos ele costumava comparar o bárbaro gaúcho dos pampas argentinos com os indomáveis árabes do deserto.

Como um bumerangue, invertendo o foco, o relato de María Rosa Lojo, pelo desejo de Ida Wickersham, transforma o culto e civilizado intelectual, como ele próprio se considerava, num caudilho bárbaro, uma manifestação das forças da natureza do deserto que ele tanto abominava. Esta é a fera por quem a bela e civilizada norte-americana de origem francesa se apaixona e por quem será duramente abandonada em detrimento do poder que ele passa a exercer em sua longínqua república austral.

Na mesma direção, o texto faz referência à morte do general *montonero* “el Chacho” Peñaloza (1796-1863), ordenada pouco antes pelo próprio Sarmiento, quando exercia o cargo de governador de sua província natal de San Juan. Nessa execução, praticamente um assassinato, é usado o mesmo método bárbaro que o ilustrado intelectual atribuía a seus inimigos políticos Juan Manuel de Rosas (1793-1877) ou Juan Facundo Quiroga. Sua obstinada luta para chegar ao poder acaba por transformá-lo em uma espécie de “*caudillo*”, ainda que ilustrado, imagem que ele atribui a seus inimigos políticos em seus escritos.

Ironicamente, a voz narradora, no fio dos paradoxos que produz, ao aproximar imagens e textos contrapostos, conclui: “A História, que é uma mulher – e como todas elas, mãe ou amante, mais que amiga – perdoará os erros e os excessos”. (LOJO, 2001, p. 196-7, trad. minha). A visão da história cujos excessos necessitam ser superados, bastante peculiar da ficção histórica de María Rosa Lojo, complementa-se por essa defesa do olhar feminino. A mulher, enfim, fonte de vida, apesar dos sofrimentos a que foi submetida pelos homens ao longo dos tempos, ostenta o poder de regenerar o mundo e, de alguma forma, transformá-lo em um lugar melhor. Isso parece dizer o texto da escritora argentina, no contrapelo das leituras redutoras oferecidas por certa história de manuais escolares.

O retorno às origens

A história argentina, e consequentemente sua literatura, da mesma forma que é pródiga em registrar episódios de cativas brancas aprisionadas pelos nativos, também se dedica a um fenômeno bastante comum, ou seja, o cativeiro direto ou indireto, geralmente violento, embora às vezes fosse brando e apresentado com tintas românticas, das mulheres indígenas pelos homens brancos. Tal fenômeno, em geral, se vê como normal nos textos hegemônicos e não tem recebido especial atenção de escritores e historiadores. Costuma-se aceitar com certa naturalidade que o macho conquistador tome as mulheres como se apossou da terra, à força ou não, povoando-as com uma genealogia de mestiços, quase sempre bastardos.

Nesse sentido, “Te de araucária”, o relato incluído na segunda edição de *Amores insólitos de nuestra historia* (2011), é um exemplo de como María Rosa Lojo entretete com maestria os fios da ficção com os da história. Conta a história do processo de tomada de consciência de Manuela Namuncurá, neta fictícia do célebre cacique Manuel Namuncurá (1811-1908) e sobrinha do também célebre santo Ceferino Namuncurá (1886-1905). Casada com um britânico viajante e aventureiro que coleciona excentricidades, ela se transforma em Lady Cavendish, aliás Dolly, que em inglês se associa a boneca, brinquedo ou menina, que seu marido exhibe nos finos salões ingleses da era vitoriana como se fosse um animal exótico. Talvez por sortilégio do mágico chá de araucária, cansada de representar um papel, ela decide desaparecer com seu amante, Lord Greystoke, o jovem crescido entre macacos na África, que tinha sido apresentado a ela pelo marido.

O relato, dividido em quatro partes, tem sua ação na Costa Dourada, lugar de veraneio das ricas classes ociosas. Ali o tempo se gasta em tediosas partidas de pôquer, nas quais Dolly acumula vitórias sobre suas vaidosas companheiras brancas; em intermináveis comilanças; passeios pela praia ou bailes em salões privados, nos quais Lord Cavendish sempre é o centro, com um auditório atento a suas histórias extravagantes. A ação se desenvolve ao longo de um dia inteiro, no qual Dolly, uma espécie de bonequinha do marido, se conscientiza de seu papel e decide fugir com Lord Greystoke na madrugada depois do baile. Ele não é outro senão o personagem de Edgard Rice Burroughs (1875-1950), o célebre

Tarzan, convocado por Lojo para discutir, uma vez mais, os limites entre civilização e barbárie, entre cultura e natureza, além das consequências do imperialismo inglês e do choque cultural entre norte e sul.

O personagem que desencadeia o processo de conscientização da protagonista é Luisa, uma criada contratada por Lord Cavendish, também originária da Argentina, uma espécie de *machi* ou xamã. Apesar de lhe falar muito pouco, muitas vezes lhe dirige palavras quase sussurradas, em uma língua ancestral, a “língua mãe”, que não era o castelhano mas que Dolly tinha a impressão de reconhecer. Além disso, Luisa conhece o poder das plantas e suas infusões e chás tem o poder de curar enfermidades do corpo e do espírito, e servem “para a meditação, para o amor, para dormir e sonhar, para se esquecer e para se recordar” (LOJO, 2011, p. 253, trad. minha). E foi isso que Dolly (ou Manuela) tinha feito com mais frequência nos últimos tempos: recordar.

Como aparece explicitado já no título do relato, o chá de araucária, ou *pehuén*, a árvore sagrada dos bosques austrais, é o elemento desencadeador do processo de memória da protagonista, incitando-a a abandonar a vida de futilidades, totalmente sem sentido, que ela leva como brinquedinho exótico do marido. Desse modo, Manuela, que já tinha feito a viagem da periferia para o centro, do Sul para o Norte, entende que é hora de regressar a suas origens, abandonando esse ambiente de vastas cenografias, no qual os personagens necessitam colocar uma máscara para sobreviver.

É significativo que as únicas coisas que ela leva da casa do marido, além da pequena fortuna que tinha acumulado vencendo suas tediosas amigas nas tardes de pôquer e de uma pequena maleta com roupas básicas, são suas joias araucanas. Com essas joias em prata, modeladas a marteladas pelos ourives mapuches, que simbolizam a união com a terra, ela deveria ser enterrada, caso não houvesse uma filha para herdá-las, completando o ciclo com a natureza.

Para a viagem de regresso, Lord Greystoke é o companheiro ideal, uma vez que ele, apesar de ser branco, compartilha com ela uma experiência similar: ter vivido em outras latitudes e ter convivido com outras culturas. O retorno às origens, tópico literário recorrente, completando o trânsito entre dois mundos diferentes é a experiência que essa “exilada filha” que

é María Rosa Lojo sempre repete. E faz isso para discutir os conceitos de civilização e de barbárie, para mostrar que não há mundos melhores ou piores, apenas mundos diferentes.

Para terminar (sem concluir)

Ao tratar de apagar as fronteiras entre os gêneros tradicionais, com a mistura de vários tipos de discurso, o diálogo entre as diversas modalidades narrativas ficcionais e históricas é frequente. E nesse diálogo adquirem importância antigas vozes antes não ouvidas, esquecidas ou apagadas dos discursos hegemônicos. Desse modo, nas fissuras do discurso eurocêntrico hegemônico vão surgindo vozes subalternas, de indígenas ou de mulheres, e de mulheres indígenas e mestiças, que agora se fazem ouvir e trazem para o presente sua existência antes apenas vislumbrada que oferecem outras versões da história fazendo mudar os antigos mitos identitários.

Desse modo, pela voz de María Rosa Lojo, fala Ximú, a jovem xaray do alto Paraguai, que relembra o amante distante no tempo e no espaço. Também fala a bela Ida, já idosa e solitária, abandonada pelo amante Sarmiento, velho mas poderoso. Da mesma forma, fala Manuela, aliás Dolly, a bonequinha mapuche do velho inglês, que, ao contrário das anteriores, decide abandonar o conforto dos salões burgueses e tomar o caminho da volta.

Na fronteira entre os tempos, os gêneros, os sexos, os discursos se unem para uma compreensão total, construindo no território neutro da paixão um jogo terno e inofensivo, protegido das ofensas e dos tabus, como no encontro entre Ximú e Utz. Ou o encontro, numa paisagem idílica, paradisíaca, enquanto dura a paixão, como no caso da relação entre Ida e Sarmiento. Ou mesmo no instante eternizado daquela dança em que o peito de Manuela sofre um sobressalto ante a mirada especial de Greystoke, construindo um espaço de felicidade num ambiente de futilidade. Como no relato anterior Utz e Ximú se encontraram nus, Manuela e seu “Tarzan”, descalços eles desapareceram pela areia da praia, esse entre-lugar de água e terra, em direção às origens.

O regresso às origens, complementando o trânsito entre dois mundos diferentes é a experiência que essa “exilada filha”, que é María

Rosa Lojo, sempre repete. E o faz para discutir os conceitos de civilização e barbárie, para mostrar que não há mundos melhores ou piores, mas mundos diferentes. Indica ainda essa espécie de corredor cultural que vai além de meras espacialidades e temporalidade convencionais, uma espécie de ponte que permita a circulação entre universos que no caso de María Rosa são as culturas europeias e americanas, antigo centro e a periferia deslocados. Por esse corredor, circulam as identidades que só se completam com o trânsito.

E nesse entre-lugar, produzido pelo encontro entre corpos culturais, ideológicos ou geográficos, poderíamos ler também outros discursos para a construção de uma utopia, como toda utopia um não lugar, ou lugar de todos, regido pelo amor. Nessa direção parece indicar a leitura das histórias desses amores insólitos oferecidos por María Rosa Lojo.

Referências

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. **Plural**, México, 240, p. 82-85, 1991.

AINSA, Fernando. Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, Karl (ed.) **La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad**. Frankfurt; Madrid: Vervuert, 1997.

AINSA, Fernando. **Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina**. Caracas: Celarg, 2003.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio P. de Carvalho. São Paulo: DIFEL, 1964.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José C. S.; VASCONCELOS, Sandra G. T. (orgs.) **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

CEIA, Carlos. Falogocentrismo. In: CEIA, Carlos. (org.) **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso: em 20 set. 2019.

COVIZZI, Lenira. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. (Crise da mimese/Mimese da crise). São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, Gloria da. **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas**. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

ELMORE, Peter. **La fábrica de la memoria**: la crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana. Lima: FCE, 1997.

ESTEVES, Antonio R. Fronteiras e trânsitos (Cartografias do céu, da terra e do corpo em um relato de María Rosa Lojo). In: VI CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS – II CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABH, 2011, **Anais [...]** Campo Grande. Hispanismo & fronteira. Campo Grande: Ed. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2011. (CD-Rom).

ESTEVES, Antonio R. Literatura e história: interfaces. **Miscelânea**, Assis, v. 13, p.7-15, jan.-jun. 2013.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. Barañáin: EUNSA, 1998.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIUFFRÉ, Mercedes. **En busca de una identidad**: la novela histórica en Argentina. Buenos Aires: Ed. del Signo. 2004.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. (org.) **Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana**. Coloquio de Yale. Caracas: Monte Ávila, 1984.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. **Una nación para el desierto argentino**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOJO, María Rosa. **La “barbarie” en la narrativa argentina – siglo XIX**. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

LOJO, María Rosa. **Amores insólitos de nuestra historia**. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

LOJO, María Rosa. Mínima autobiografía de una 'exiliada hija'. **Revista Digital Sitio Al Margen**, nov. 2002. Disponível em: www.mariarosalajo.com.ar. Acesso em: 19 set. 2019.

LOJO, María Rosa. Diálogo con Mercedes Giuffré. In: GIUFFRÉ, Mercedes. **En busca de una identidad**: la novela histórica en Argentina. Buenos Aires: Ed. del Signo, 2004. pp. 109-127.

LOJO, María Rosa. **Amores insólitos de nuestra historia**. 2. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. **Historia y ficción en la novela venezolana**. Caracas: Monte Ávila, 1991.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México, FCE, 1993.

MOLINA, Hebe Beatriz. La poética de la rosa: modulaciones de la ficción histórica en María Rosa Lojo. In: ZONONA, V. C.; MOLINA, H. B. (ed.). **Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)**. Buenos Aires: Corregidor, 2010, Vol. II.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias híbridas**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt; Vervuert, 2008.

PONS, María Cristina. **Memorias del olvido**: la novela histórica de fines del siglo XX. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHMIDL, Ulrich. **Viaje al Río de la Plata**. Trad. Samuel A. Lafone Quevedo. Buenos Aires: Claridad, 2009.

SOUZA, Raymond. **La historia en la novela hispanoamericana moderna**. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

TROUCHE, André. Luiz Gonçalves. **América**: história e ficção. Niterói: EdUFF, 2006.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Letras**, Curitiba, 43, p. 49-49, 1994.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção histórica e regionalismo**. Curitiba: Ed. UFPR, 2004.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. *In*: WEINHARDT, Marilene. (org.). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2011.

WEINHARDT, Marilene. A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos. **Cadernos literários**, FURG. Rio Grande, v. 23, p. 121-135, 2015a. Disponível em: <https://www.seer.furg.br/cadliter/issue/view/496>. Acesso em: 20 set. 2019.

WEINHARDT, Marilene. Filhos da geração de 1960/70: herdeiros da memória. *In*: WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficções contemporâneas: história e memória**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2015b.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. *In*: ANTELO, Raul *et al.* (org.) **Declínio da arte: ascensão da cultura**. Florianópolis: ABRALIC; Letras Contemporâneas. 1998.

PARA VOLTAR AO MEU CORPO E PODER DIZER, ENFIM, O QUE SENTIMOS: DE *EL FURGÓN DE LOS LOCOS*

Emerson Pereti

*UMA VEZ, a morte era corrente,
Tu te escondeste em mim.
(Paul Celan)*

Em 14 de março de 1985, duas semanas depois de o parlamento uruguaio, recém-instituído, promulgar uma lei de indulto aos presos políticos encarcerados, o prisioneiro número 490 deixou o presídio, ironicamente chamado *Penal de Libertad*, onde havia permanecido durante doze anos, quatro meses e vinte dias. Como muitos de seus companheiros do Movimento de Libertação Nacional Tupamaros, ele, então com 23 anos, havia sido detido e condenado por subversão política e terrorismo contra o Estado. Durante os quase treze anos em que esteve no cativeiro, esse jovem fez sua passagem à idade adulta sendo submetido a todo tipo de torturas, físicas e psíquicas, no submundo de seu confinamento. Aprendeu nesse tempo, segundo seus relatos, o que há de melhor e de pior no ser humano, e saiu da prisão com a convicção de tornar-se escritor. No dia em que finalmente era conduzido à liberdade, percorreu, junto a outros companheiros, várias ruas de Montevidéu até os antigos domicílios de cada um deles. O título da obra à qual dirijo este estudo, *El Furgón de los locos* ([2001] 2007a), faz alusão a essa viagem insólita. Como Jorge Semprún, que compôs seu testemunho sobre a experiência no campo de concentração de Buchenwald apenas décadas depois de sua libertação, foram necessários quase vinte anos de espera para que o prisioneiro 490, agora reconhecido pelo nome Carlos Liscano, pudesse empreender uma viagem de volta às celas de *Penal Libertad*, e reencontrar seu corpo, que, machucado, cansado, sujo, amedrontado, continuava lá, esperando-o.

Hace días que estoy en un cuartel del Ejército, encapuchado hasta los hombros; el pantalón, la camiseta, el calzoncillo, los zapatos

empapados. Tengo 23 años. No sé qué día ni qué hora es. Sé que es de noche, tarde. Acaban de traerme de la sala de tortura, que está en la planta baja, bajando la escalera, doblando a la izquierda. Se oyen los gritos, un torturado, otro, y otro y otro, toda la noche. No pienso en nada. O pienso en mi cuerpo. No lo pienso: siento mi cuerpo. Está sucio, golpeado, cansado, huele mal, tiene sueño, hambre. En este momento en el mundo somos mi cuerpo y yo. No me lo digo así, pero lo sé: no hay nadie más que nosotros dos. Pasarán muchos años, casi treinta, antes de que pueda decirme qué es lo que siento. No decirme “qué se siente” sino que sentimos él y yo. (LISCANO, 2007a, p. 7)

Mas essa postergada volta simbólica recai sobre um problema fundamental: como representar, ainda mais depois de tanto tempo, tal experiência? Talvez, como no caso de Semprún, a memória, dada a desolação que engendra, tenha de manter-se permanentemente vigiada pelo esquecimento, isso para que a vida possa minimamente seguir adiante (WEIRICH, 2001). Uma vez liberta, ela pode destruir tudo, inclusive a palavra. Os testemunhos de atrocidades, em sua vontade e necessidade de representação, enfrentam sempre esse perigo. A perplexidade diante do horror parece extrair do sujeito não apenas sua capacidade de entendê-lo, mas também a própria autoridade sobre suas memórias. Se é difícil acreditar que tais atos de crueldade possam existir, como confiar nas lembranças sobre eles? Márcio Seligmann-Silva alude ao fato de que para a testemunha de um evento-limite (em grande parte de seus estudos, a catástrofe nazista) impõe-se uma questão incontornável: “a ‘opção’ entre a ‘literalidade’ e a ‘ficção’” (2003, p. 47). Ao depararmos com a narrativa de Liscano, constatamos esse dilema, e percebemos que a opção foi feita. Estamos diante de uma recuperação da memória que, embora esteja fundamentalmente delimitada pela busca do que aconteceu – em sua literalidade – é atravessada inelutavelmente pelo ficcional, seja pela impossibilidade de narrar o horror, tal como ocorreu de fato, seja pela quebra da autoridade discursiva sobre a memória. Isso porque esta se encontra marcada, antes, em seu próprio corpo. Em *El escritor y el outro*, o próprio Liscano reconhece isso:

Todo esto, está claro, es reconstrucción de mi cabeza treinta años después. Sé que *El furgón de los locos* no dice todo lo que fue. Puede deberse a mi impericia, pero hay una parte que es indecible. El terror

es indecible, la perspectiva de que la tortura no tiene tiempo, que empieza y no terminará nunca, que a uno pueden torturarlo durante días, cinco, seis, ocho años después, podían sacar un preso de la cárcel para torturarlo. Una noche me llevaron a la sala de tortura. Había otro preso a quién no conocía. Ni siquiera a noche pude verlo. La diversión consistía en hacer que un preso consiguiera quebrar al otro. Aquello era obscenidad mayor. Era la violación del cuerpo, otra vez, pero ahora como espectáculo. Y al dolor se mezclaba el pudor, la vergüenza, el estar obligado a mostrar al compañero la debilidad y la miseria propias. Uno no pensaba que la indefensión era una excusa. Uno no sentía que el estar encapuchado, esposado a la espalda, podía mitigar la vergüenza. (LISCANO, 2007b, p. 68)

O que se pode inferir, desse pequeno relato de Liscano, se não uma tentativa, irresoluta, de descrever a experiência vivida? Aquilo que, para o autor, é considerado “indizível” vem, paradoxalmente, acompanhado da descrição da experiência, isto é, se apresenta “dito” por meio da escritura, enunciado. No entanto, o que parece ser indizível é o que se encontra latente em meio à linguagem: o terror da espera entre uma sessão de tortura e outra; a tentativa de explicar os requintes de sadismo dos torturadores; a vergonha de ter sido obrigado a expor assim sua miséria. Como aqueles que são condenados *a cavar e a cavar* no poema de Paul Celan, estamos diante de uma operação ao mesmo tempo obrigatória e sem fim redentor, que se vê obrigada a recorrer necessariamente a elementos da ficção, porque o acontecido parece ter excedido os limites da própria literalidade.

Dadas essas questões, que se abrem como fenda axiológica entre experiência e representação, fenda que, neste tipo de narrativa, os expedientes da memória buscam constantemente transpassar, pretendo analisar algumas considerações de teóricos da literatura e da memória na tentativa de encontrar caminhos em meio às lembranças reconstruídas literariamente por Liscano. Minha preocupação no momento é entender os recursos e os limites da representação memorialística do *eu*, sobretudo quando esse *eu* é fundamentalmente atravessado pela experiência traumática. Para tanto, passo a empreender um caminho que parte das ideias em torno da autobiografia em Mikhail Bakhtin (2013), percorrendo as chamadas *escritas do corpo* discutidas por Aleida Assmann (2011),

até chegar às questões tangentes ao trauma e ao testemunho em Márcio Seligmann-Silva (2003). Classifico o notadamente difícil expediente literário de *El furgón de los locos* como mais um dos trabalhos de luto da literatura latino-americana contemporânea. Como os corpos dos mortos que, lançados ao mar desde os voos da morte, voltavam às praias uruguaias e argentinas na década de 70, como os corpos dos filhos e netos remanescentes da *apropiación*¹ que lutam agora para recuperar sua identidade biológica e histórica na Argentina, nesta narrativa, um corpo reivindica também, pelas memórias marcadas em si, a justiça pela catástrofe que recaiu sobre ele.

Escritas do eu: quem eu sou ou como me represento?

Aprendemos, com Mikhail Bakhtin, que nenhum reflexo de nós mesmos pode nos abarcar integralmente, pois, o processo de nossa própria representação, sendo imanente à nossa consciência responsável e única, torna-se fator de sentido e valor do desenvolvimento ulterior dessa consciência, ou seja, na tentativa de mostrar uma imagem plena de nós mesmos, deparamo-nos com os limites entre nosso corpo e seu reflexo no espelho. “Minha própria palavra sobre mim mesmo não pode ser essencialmente a última palavra, a que me conclui; para mim, minha palavra é um ato, e este ato só vive no acontecimento singular e único da existência.” (BAKHTIN, 2003, p. 131). Para Bakhtin, portanto, nenhuma enunciação é possível no vazio axiológico absoluto. Na ausência de valores morais, éticos, ideológicos, estéticos, espirituais se torna impossível, inclusive, a própria consciência. Não obstante, considera Bakhtin, “o próprio fato de eu ter consciência de mim na existência já sugere que não estou só no autoinforme, que me reflito axiologicamente em alguém, que alguém está interessado em mim.” O que significa, presumivelmente – e aqui aludo às escrituras do corpo como a de Liscano – que esse alguém possa inclusive ser eu mesmo, situado em outro cronotopo. Logo, a pergunta: se esse autoinforme se vê obrigado axiologicamente a dirigir-se a alguém, com os olhos de quem esse alguém o lê? Segundo Bakhtin, no processo de recepção desse informe, tenderemos inevitavelmente à sua estetização. O autor do relato vai tornando-se, de certo modo, personagem,

¹ Prática de sequestro e apropriação de crianças empreendida pela ditadura argentina entre 1976 e 1983.

o que antes era matéria bruta transforma-se em eventual elemento estético e, conseqüentemente, em eventual objeto artístico.

Partindo desse ato da palavra como autoinforme-confissão, que pode ser lido tanto com base em um enfoque estético ou meramente teórico/cognitivo, Bakhtin chega ao que considera a forma transgrediente imediata por meio da qual se poderia objetivar artisticamente a si mesmo e a própria vida, ou seja, a biografia ou autobiografia. Em sua reflexão inicial sobre essa forma discursiva, o autor faz algumas considerações. Entre elas, aquela que propriamente diz respeito ao que se considera uma “coincidência” entre autor e personagem. Para Bakhtin, tal especulação consiste em uma contradição, visto que “o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu”. Seguindo esse raciocínio, a coincidência pessoal “na vida” da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina, segundo o pensador russo, a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. Do ponto de vista do caráter particular do autor em sua relação com a personagem, afirma Bakhtin conclusivamente, é sempre possível “perguntar como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou?” (BAKHTIN, 2003, p. 138-139).

Reconhecemos, portanto, que há, na biografia artística, tal separação entre aquele que fala e aquele do qual se fala, e lembramos da advertência de Paul Ricoeur (2007) ao considerar que os abusos da memória e do esquecimento se dão principalmente em decorrência das “características inevitáveis da narrativa”. Cabe, no entanto, ir um pouco mais a fundo no pensamento de Bakhtin no que diz respeito à narração de si sob os auspícios de biografia, porque ela pode permitir, como tentarei demonstrar, a contemplação dessa mesma forma narrativa em seu avesso, ou seja, a escritura pessoal como testemunho. Na sequência de seus argumentos, Bakhtin afirma que “o autor de biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida”. Em resumo, Bakhtin atribui à *escrita de si* a possibilidade de viver uma vida de modo imediatamente ingênuo, tempestuoso e alegre, embora, obviamente, nunca livre de eventuais fatalidades. Prossegue o autor: “A maneira de recordação tranquila de

nosso passado que ficou distante é estetizada e formalmente próxima da narração (as lembranças à luz do futuro do sentido são lembranças penitentes). Qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral.” (BAKHTIN, 2003, p. 140).

Se a biografia consiste na “possibilidade de viver um ato tempestuoso e alegre”, se predominantemente as “recordações tranquilas” servem de objeto para ulteriores estetizações, onde se expõe, narrativamente, a possibilidade de reviver um ato intempestivo e triste? Onde se expõem as recordações que, dado o terror do vivido, de maneira alguma podem ser consideradas tranquilas? É óbvio que Bakhtin, pelo menos em suas considerações sobre a biografia, não tem a pretensão de abarcar tais questões. À sua afirmação de que “qualquer memória do passado é um pouco estetizada” juntaram-se outras, tiradas do aprendizado amargo da história; como a de Seligmann-Silva: “toda a escritura do passado é uma (re)inscrição penosa e nunca total”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 76). Na tentativa de estabelecer a relação entre tais conceitos, que de modo algum são incompatíveis entre si, mas procurando também lograr uma passagem entre as ideias de Bakhtin sobre *as escritas de si* e *as escritas do corpo* que orientam a prática do testemunho, destaco mais uma passagem, presente também na *Estética da criação verbal*, no que ainda diz respeito à biografia:

A biografia não é uma obra e sim um ato estetizado orgânico e ingênuo, praticado em um mundo imediato investido de autoridade semântica, por princípio aberto mas organicamente auto-suficiente. A vida biográfica e a enunciação biográfica são sempre cercadas de uma fé ingênua, seu clima é quente; a biografia é profundamente crédula mas de uma credulidade ingênua (sem crises), pressupõe um ativismo bondoso, que se situa fora dela e a engloba; no entanto, esse não é o ativismo do autor; este mesmo necessita dele juntamente com a personagem (pois ambos são passivos e ambos se encontram no mesmo universo da existência); esse ativismo deve situar-se além das fronteiras de toda a obra (porque esta não está plenamente acabada e isolada); como o auto-informe-confissão, a biografia indica seus próprios limites. (BAKHTIN, 2003, p. 152)

Levando em consideração tal afirmação, cabe, novamente, fazer outras perguntas: Como é possível para aquele que, no extremo da existência, perdeu definitivamente a ingenuidade, reconstruir um relato

autossuficiente? Como é possível para aqueles que suportaram o extremo de realidade das câmaras de tortura e dos campos de concentração se manterem ingenuamente crédulos em relação à experiência? E quando a re-escritura do próprio passado não tem espaço para sonhos com fama, mas apenas pesadelos de ignomínia? Ou ainda, quando for insuportável, inclusive, olhar para o espelho, como podemos empreender uma narrativa heroica de nós mesmos? Bakhtin está certo quando afirma que a biografia aponta seus próprios limites, dessa fronteira demarcada pela fé ingênua da escrita de si começa a expandir-se a incredulidade perplexa do testemunho.

Escritas do corpo: quem eu era *ou* como posso me reconstruir?

Observamos anteriormente que, em contraponto à biografia à qual Bakhtin se refere em seus estudos sobre autor e personagem, aparecem escrituras autorreferenciais que não comportam elementos como autoridade, autossuficiência, autodeterminação, memória heroica, credulidade sem crises, entre outros que podem comportar uma “memória tranquila” sobre si. Aleida Assmann chamará esse outro tipo de escritura de *Escritas do corpo*. Segundo a autora, essas formas de escritura “surtem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob pressão e violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade”. (ASSMANN, 2011, p. 260). Dependendo do contexto, argumenta a autora, esses impulsos escriturais serão avaliados como autênticos, persistentes ou prejudiciais, e dependem, para sua representação, essencialmente da estrutura material da memória, ou seja, recursos mnemônicos que a autora chama de estabilizadores da recordação. São eles: a língua, o afeto, o símbolo e o trauma. Farei uma breve síntese desses estabilizadores a fim de encontrar expedientes por meio dos quais possa empreender uma leitura mais atenta dos recursos estéticos de rememoração literária presentes na obra de Liscano. Ao longo de minha passagem por esses elementos, no entanto, procurarei me deter por mais tempo no trauma, visitando também algumas considerações de Seligmann-Silva sobre o tema. Isso porque considero a escrita mobilizada e impossibilitada pela experiência traumática o ponto determinante de *El furgón de los locos*. Percorramos, antes, a língua, o afeto e o símbolo.

Assmann considera imprescindível mencionar a língua natural como o estabilizador mais poderoso das recordações. “É muito mais

fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural.” A verbalização se torna o próprio substituto da lembrança dos acontecimentos em si. Os signos linguísticos, segundo a autora, “funcionam como nomes, com os quais os objetos e situações podem ser evocados novamente” (ASSMANN, 2011, p. 268). Pela língua, recordações individuais são estabelecidas e socializadas e, por meio de sua nomeação, submetidas à convenção do grupo. Ao lado da imprescindível função mediadora da língua, Assmann destaca o afeto como outro fator que desempenha um papel central na história da mnemotécnica. “Quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo” (p. 269), argumenta a autora, “tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo”. Aludindo a alguns exemplos de escrituras de recordações marcadas pela afetividade das memórias, a autora destaca, no entanto, que a memória afetiva “baseia-se em uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria”. (p. 271). Voltarei a esta questão, principalmente no que diz respeito ao que Liscano chamou de *ficções do eu*, quando se põe em questionamento a veracidade das próprias recordações e a dificuldade de estabelecer uma linha entre o real e o ficcional. Ao lado do afeto (objeto da subjetividade) e da língua (instrumento de transposição) encontramos, como observa Assmann, o símbolo, como elemento gerador de sentido para o vivido, (formador de uma identidade, rememorável e narrável).

O trauma e a memória não heroica do mártir

Brevemente sintetizados estes estabilizadores de recordação descritos por Assmann, moverei minha leitura a partir de agora em direção às escritas do corpo no que tange à experiência traumática. No momento, me interessa destacar a descrição de memória heroica – sobre a qual Bakhtin já nos projetou alguma luz – como transformação, sem maiores crises, da recordação em símbolo, em relação a seu antônimo conceitual, ou seja, o que pode ser considerado como *memória não heroica*. Assmann afirma que a memória heroica pressupõe um *self* integral, que dispõe de autoestima, livre-arbítrio, opções intelectuais, futuro, valores positivos, retórica do resgate, entre outros atributos que movimentam a recordação rumo à sua representação simbólica. A memória não heroica, por sua vez,

está irreversivelmente desprovida desses recursos. Assmann alude ao crítico literário Lawrence Langer, afirmando que esse tipo de memória pertence ao que o autor chama de *self* danificado, ao qual se subtraiu qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente e cuja língua perdeu qualquer conotação de autoridade. Assmann lembra que Langer constata, por exemplo, na linguagem das vítimas da Shoah, “uma despedida de todo o léxico de conceitos que assegurariam o *self* integral, tais como: escolha, vontade, poder de reflexão, asseguração de expectativas.” A memória não heroica, afirma Langer, “documenta a exclusão de uma superação interpretativa do terror, porque os pressupostos para isso, tanto anímicos quanto espirituais, também caíram vítimas do terror nazista” (LANGER, 1991, p. 177, *apud* ASSMANN, 2011, p. 276). Sendo assim, a memória não heroica e o *self* danificado, advindos do trauma, conclui Assmann, não são capazes de converter a experiência em símbolos remissórios. “O trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência latente”. Diante disso, segundo a autora, a linguagem comporta-se de forma ambivalente. “Há a palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror, e há a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror. (ASSMANN, 2011, p. 276-278)

No entanto, é bem sabido que o trauma, por mais terrível que se apresente, cobra uma representação. E para aqueles cujo corpo foi marcado por tais memórias, tentar representá-lo se torna muitas vezes uma tarefa ética perante o vivido, uma espécie de remissão à culpa por ter sobrevivido à catástrofe, ou, como nas palavras de Seligmann-Silva, um necessário despertar para a realidade da morte (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 58). Com base na busca em meio a essas “sombras da consciência latente” às quais se refere Assmann, é que surge, entre outras formas de representação, a chamada literatura de testemunho. Para Seligmann-Silva, esse tipo de manifestação literária é mais do que um gênero: é, sobretudo, “uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto referência – seja revista por meio do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’”. Não obstante, segundo o crítico, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: esse “real” deve ser,

antes, compreendido “na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). Na literatura de testemunho, prossegue o autor:

[...] não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo “real” que resiste à simbolização. Daí a categoria de *trauma* ser central para compreender a modalidade de “real” de que se trata aqui. Se compreendemos o “real” como trauma – como uma *perfuração* na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do direcionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2003, 382-383)

Seligmann-Silva lembra que, em um extremo dessa modalidade testemunhal, encontra-se a figura do mártir, no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte. O autor observa também que esse termo, vindo do grego μάρτυς, significa justamente testemunha ou sobrevivente. Segundo o autor, o sobrevivente, que despertou para a realidade da morte, é marcado por uma ausência fundamental, ausência esta que tenta de certa maneira suprir por meio da linguagem. “A linguagem/escrita nasce de um vazio – a cultura, do sufocamento da natureza e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48). Caberá ao mártir, portanto, a tentativa de encontrar em uma língua que, conforme a ponderação de Langer, perdeu qualquer conotação de autoridade, um meio pelo qual expor sua memória não heroica. Isso equivale a estar sempre condenado a *cavar e cavar* o significado para tentar sepultar finalmente os corpos de suas ausências, porque, como arrazoia Ruth Klüger, “se não há túmulo, não cessa o luto” (KLÜER, 1992, p. 94, *apud*. ASSMANN, 2011, p. 277-278). Esse ato, irredimível por natureza, no entanto, lembra Seligmann-Silva, desperta uma modalidade de recepção nos leitores desses testemunhos que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade. “Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de

tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375-376).

Fazendo esse caminho da biografia ao testemunho, da fé ingênua do discurso sobre si à incredulidade perplexa dos discursos do corpo, chegamos a uma prisão uruguaia, ainda não transformada em *shopping center*. Lá procuramos um corpo entre as celas, queremos ouvir seu testemunho. Talvez, por esse caminho, tenhamos entendido que este corpo que testemunha não tem condições de contar sua história literalmente como aconteceu; sabemos que seu discurso transitará entre o “real” e o “ficcional”. Compreendemos que ele fará suas escolhas sobre o que contar e o que omitir, talvez saibamos reconhecer os afetos que o fizeram preferir esta ou outra escolha. Reconhecemos, e por que não dizer, admiramos, o trabalho extremo, sempre inconclusivo, de transformar o trauma em símbolo. Tentaremos encontrar em sua narração, portanto, também aquilo que não pode ser dito. Oxalá tenhamos desenvolvido também a ética da alteridade que circunscreve a figura da testemunha da testemunha.

Entrando em *El furgón de los locos...* para voltar à prisão

El cuerpo, que durante tantos años fue lo único que tuve, pese a los golpes, a las miserias, al asco que una vez sentí por él, ahora, ya en camino de la vejez, animal amigo, sigue siéndome fiel.

Quisiera decirlo, y decírselo, con las palabras más comunes que un hombre habituado a trabajar con palabras puede encontrar: me gustaría poder elegir la muerte de mi cuerpo, el día, el lugar, y el modo. Que le sea serena y plácida. Y algo absolutamente irracional: quisiera que un día mis huesos estén junto a los de mis padres, si fuera posible. Lo único que le pedí a mi cuerpo en la tortura fue que me permitiera algún día mirarlos a la cara con dignidad.

Montevideo, septiembre 2000-mayo 2001.

Essa declaração, que encerra *El furgón de los locos*, representa, de certa forma, um indício de que começa a findar-se o trabalho de luto. O movimento ondulante da memória parece aos poucos voltar ao equilíbrio depois que a pedra do testemunho turvou suas águas. A declaração parece indicar uma reconciliação com o animal-corpo de quem um dia o homem havia sentido vergonha, comiseração, nojo. Esse animal suportou a tortura e hoje, apesar dos anos de velhice, permanece fiel a esse homem, constante.

Das palavras com as quais Liscano encerra sua obra, é possível inferir, enfim, o perdão, a abertura à possibilidade do esquecimento ativo, seguindo o exemplo de Seligmann-Silva, “um aprender a viver com a realidade da morte”. Mas para chegar a esse estado foi necessário embarcar uma vez mais em *El furgón de los locos* e fazer o caminho inverso, partindo das ruas de Montevidéu em direção à Penitenciária de Libertad. Foi necessário empreender, sobretudo, um caminho até si mesmo, ao corpo assustado e ferido, que permaneceu, resiliente, em uma longa espera sem esperança, não apenas durante os treze anos de confinamento, mas também ao longo de quase duas décadas nas quais ainda se engendravam, lentamente, as palavras que pudessem enfim um dia ser compreendidas por ele. Um longo tempo de espera que precedeu ao nascimento de um testemunho que pudesse enfim restituir seu estatuto de memória. Por isso *El furgón de los locos* pode ser lido como um tratado da espera, uma espécie de manual sobre o condicionamento físico e psíquico sobre o ato de esperar. Em minha análise, tentarei abordar as três partes do livro como rituais de passagem pelo trabalho de luto que o exercício da memória terá que empreender. Tratarei cada uma dessas partes como atos de condicionamento (sobre a espera, sobre a dor, sobre o trauma) configurados com base em cenas que descortinam os espaços da memória e expõem os impulsos discursivos rumo à busca de respostas, ao apaziguamento do espírito.

Ato 1 – Dos urnas en un auto: da disciplina da espera

Como já mencionado, a obra de Liscano se divide em três partes, cada uma delas subdividida em pequenos excertos intitulados por números arábicos, tais passagens raramente passam de duas páginas. O encadeamento entre os blocos narrativos pode se dar de maneira temporalmente linear, ou seja, um acontecimento seguindo a outro em ordem cronológica direta, ou por meio de elipses e anacronismos, fazendo a narração saltar meses, anos, tanto progressiva como regressivamente. Em todas as partes, o discurso parece emanar do corpo do narrador, ele é o único ângulo por meio do qual é possível observar os fatos, tentar interpretá-los, situar-se espacialmente, temporalmente, psicologicamente. Mas há que se ter um cuidado nessa observação. Como representação memorial ulterior aos fatos narrados, não é possível obviamente conceber que a consciência desse narrador esteja no mesmo tempo em que se

encontra seu corpo. É no afã de se restituir a ele que essa consciência migra em direção ao passado. No começo da narrativa, *El furgón de los locos* se abre, dali sai um menino que acaba de completar sete anos. Ele está aprendendo a contar as horas, mas não tem relógio. Mora em um sótão com seus pais. Essa cena de recordação se projeta à noite, o menino é despertado de seu sono pelo pai, a mãe está prestes a dar à luz. No táxi, no caminho ao hospital, se configura, para essa criança cujo sobrenome, Liscano, parece soar raro nessa região do país, a primeira manifestação da identidade rememorada: “Yo sé que en este momento no lo pienso así, un niño que cuenta y calcula todo lo que se pone delante, sin poder evitarlo, por toda la vida” (LISCANO, 2007a, p. 12). Chegando ao hospital, o menino é deixado na *sala de espera* enquanto seu pai acompanha a mulher a caminho do parto: “Durante horas me quedo solo. No tengo con quien hablar, ni nada para comer ni nada para beber ni nada con qué jugar. Aquí estoy, un hombre de siete años, firme, como quiere mi padre” (p. 13-14). Para o menino, a única coisa que há de mais ou menos interessante nesse espaço é um relógio de parede. Durante um longo período a criança observa esse relógio, faz cálculos, começa a entender a lógica dos ponteiros, descobre como funciona o mecanismo. Dessa espera solitária na madrugada, em um hospital, enquanto nasce sua irmã, a criança, que calcula tudo o que está diante dela, aprende finalmente a contar as horas. “Es el 24 de mayo de 1956. Hoy aprendí la hora. Hoy nació mi hermana. Dos cosas para toda la vida” (p. 16). A introdução da obra expõe uma espécie de ritual de iniciação: a passagem ao mundo da espera e o início do disciplinamento por parte de alguém que está destinado a aguardar.

Tanto é assim que a próxima passagem da narrativa se dá dezesseis anos depois, em 27 de maio de 1972, no momento que essa criança, agora com 23 anos, é detida, encapuzada, algemada e levada para a prisão. É justamente o dia da festa de aniversário de sua irmã. Mas ele não poderá ir, sabe que ficarão preocupados, talvez sua irmã pense que ele não se interessa por ela, apesar de tudo, não há nada o que fazer. Nesse momento começa o exílio forçado para dentro do país, para seus campos de detenção e extermínio, é o momento de abandono do mundo de fora, do mundo familiar, social, sem a possibilidade de despedida. Em sua estada no *Penal Libertad*, o jovem agora continua a desenvolver sua disciplina da espera. Primeiro, ensinando regularmente um companheiro de cela a

ler e escrever, um fugitivo de *Punta Carretas* que caiu novamente detido ao voltar a Montevideu. Na iniciativa de ensinar o amigo, o protagonista estabelecerá uma regra rígida de estudos, cronometrada, disciplinada, com o afã de dar ordem ao tempo estaque da prisão. Mas disciplinar-se para a espera envolve outras questões, suportar a ausência dos seus, saber que algo pode acontecer a eles e não poder fazer nada para ajudar. É assim que o jovem recebe a notícia da morte da mãe, e ele não poderá beijar seu corpo, participar dos rituais fúnebres, colocá-la em seu túmulo. “Mi madre ha muerto a los cuarenta y cinco años. Siempre, siempre tendrá cuarenta y cinco años. Llegará un momento en que yo habré vivido más años que ella, que seré mayor que ella. Ahora la enterrarán y yo no estaré allí...” (p. 24).

Aqui se apresenta outra face da espera, a resignação: suportar, não se deixar parecer abatido. “Si muestro que estoy débil, aprovecharán para intentar destruirme. Por tanto, aqui todo sigue igual” (p. 24-25). Assim, a personagem se vê obrigada a postergar o trabalho de luto sobre a morte da mãe, deixá-lo em uma caixa de memória guardada para o tempo futuro. Voltará, portanto, à regularidade das aulas, e diante da relutância de seu companheiro, argumentará: “a mi madre le hubiera gustado que yo siguiera adelante, sin quebrarme. Veo que no está de acuerdo, pero para dejarme conforme hace lo que yo digo” (p. 25). Impossibilitado de enterrar seus mortos, cabe ao prisioneiro aferrar-se às lembranças, elas serão escolhidas com base nas imagens remissórias de seus afetos, recordações de recordações, imagens vistas ou imaginadas, como sua menina-mãe, correndo descalça pelos campos no inverno levando suas únicas sapatilhas na bolsa. Essas memórias também servirão de sustento para adaptar-se às regras duras da espera. “Repaso los recuerdos. Me llevará años organizar los recuerdos de aquella mujer” (p. 26).

Do mesmo modo que teve de suportar, distante, a morte da mãe, o jovem Liscano, ou melhor, a personagem rememorada de si, tem de aguentar a notícia do suicídio do pai. E como havia acontecido anteriormente, o homem, agora órfão, único responsável sobre si, resolve também postergar esse luto, trabalhá-lo em seu confinamento como quem tece a mortalha para si ou para um dos seus. “Acaban de decírmelo y decido que aquí no pasó nada. Me cierro como una piedra. Quedaré así años” (p. 30). O ódio

inicial em relação à atitude do pai, de quem necessitava, nesse tempo de espera, torna-se uma possibilidade de lembrança. Da inicial indignação passa à tolerância, acaba enfim relevando a atitude desesperada daquele homem de cinquenta e quatro anos, sem a mulher com quem havia vivido tanto tempo, com a filha distante, com a dor e a vergonha de ter um filho preso, em um país no qual tal condição equivale a carregar uma peste. No fim, considera o suicídio um ato de coragem, a decisão mais importante de uma vida. Trabalhar o luto se torna, assim, mais uma contingência da espera. Mas há outras com as quais o ser que espera terá de lidar: o remorso por estar preso, por ser esse inclusive um dos motivos dos desgostos do pai, a responsabilidade por ter sobrevivido, o pesar por não ter como enterrar seus mortos. Por meio da consciência dessas faltas que recaem sobre seu corpo, se engendra, na espera, um compromisso, uma responsabilidade futura, uma justificativa para continuar esperando. Como a lembrança da mãe correndo descalça pelos campos, o ser que carrega o luto assumirá a consciência e a identidade do pai que morre, lembrará dele envolto em bolsas de estopa, encharcado, em um dia frio. Agora ele é o único responsável sobre si, mas tornou-se também o único responsável por seus mortos. A falta se transforma em dívida.

Dentro de siete años ya no estaré en Uruguay. Entonces, hasta hoy, sentiré, en cualquier sitio que me encuentre, donde nadie me conoce, que se bien ya no tengo que darle cuentas a nadie de mis actos, más que a mí mismo, debo mantener una fidelidad al recuerdo de aquella niña que corre descalza bajo la lluvia por el campo, a aquel hombre envuelto en bolsas de arpillera, entumecido de frío sobre un carro. También sé que me gustaría que hubiera un lugar sobre el planeta donde estuvieran los restos de mis padres, un sitio al que yo un día pudiera ir a hablar con ellos, decirles que el hijo ya no está preso, agradecerles la protección y el cuidado que me dieron cuando era niño. [...] O no decirles nada. Decirme: si no cumpliste con la obligación de enterrar a sus padres, has cumplido con tu obligación de visitar su tumba por lo menos una vez en la vida. (p. 33-34)

Os blocos narrativos subsequentes reforçarão a ideia do condicionamento da espera. Quem aprendeu a esperar durante tanto tempo na prisão está disciplinado suficientemente para aguardar, apesar de certa tensão, sua própria libertação. A temporalidade descrita no

bloco 14 é coincidentemente o dia 14 de março de 1985. Dezenas de homens e mulheres esperam, por mais de vinte e quatro horas, a ordem de soltura. Todos passaram muitos anos na prisão: dez, doze, dezesseis. Para alguém que permaneceu tanto tempo no confinamento, aprendendo pacientemente os princípios fundamentais da espera, essas horas a mais, apesar da lógica tensão ante a possibilidade de ver-se finalmente livre, não parecem ser um incômodo, sabem que os vão libertar esta noite, mas não têm ideia da hora. Para essas pessoas, isso parece não importar muito. “Estamos habituados a esperar; a esperar lo que sea. Ya esperamos todo lo que había que esperar, ahora no es nuestro problema. El problema es de ellos, que esperan órdenes para liberarnos.” (p. 35).

Essa espera se segue inclusive dentro do caminhão que os levará para fora do exílio interno da ditadura. “Sentados dentro del furgón, el trámite de salida se demora. A esto también estamos habituados, sería sorprendente que no fuera así. Siempre hay que esperar. En definitiva, una cárcel es eso, esperar.” (p. 41). Acostumados a esperar pela comida, pelo banho, pela saída ao pátio, pelos pacotes que enviam os familiares, inclusive condicionados a aguardar as novas sessões de tortura, essa é, para esses corpos disciplinados, apenas mais uma simples espera. Enquanto aguarda dentro do carro que demora a sair às ruas, o narrador lembra com ironia das diferentes perspectivas dos presos em relação ao tempo de confinamento: “En la cárcel, cuando llega la noche, un preso dice: ‘Un día menos’. Para que otro le conteste: ‘Un día más’. Depende cómo quiera uno mirar las cosas. Si falta un día menos para la libertad es porque uno ha estado un día más en la prisión.” (p. 41). Finalmente, depois de um longo caminho pelas ruas de Montevideú, o que parece uma viagem insólita, sem tempo, na qual vão se despedindo os antigos companheiros de prisão, envergonhados talvez por saírem uns antes dos outros, o narrador, enfim, desembarca *del furgón de los locos* para a liberdade, agora sem muros e celas. Há muitas coisas para fazer: instinto de animal enjaulado, reaprender a ser dono de seu próprio tempo, construir uma vida, aprender a conviver com as marcas deixadas em seu corpo durante os anos de cárcere para construir algo fora dele. Terminar o trabalho de luto em relação à morte de seus pais. Mas o homem, disciplinado na espera, ainda mais agora que é soberano de seu tempo, sabe que há um momento de fazê-lo. Em abril de 1995, dez anos depois da libertação, e há

seis meses de volta a seu país, o narrador decide finalmente empreender a última tarefa de luto em relação à perda de seus pais. Após uma demorada busca por cemitérios da capital, o personagem Liscano recolhe as duas urnas onde se encontram os restos mortais de seus pais, as carrega em um carro, salda uma dívida antiga. Sem túmulo não cessa o luto, é a sentença mântica de Ruth Klüger. Agora que se cumpre a tarefa, cessa também o imperativo da palavra.

De pronto paro. Estoy vacío y lúcido a la vez. Aunque sepa que el escriba tiende a justificarlo todo, a intelectualizarlo todo, soy capaz de decir exactamente lo que siento en este momento. Acabo de cumplir; tarde, con un deber; el deber de enterrar a los muertos propios. Esa deuda tenía, con mis padres y conmigo. Siento una gran paz. Si bien muchas veces he pensado que debía hacer esto no sabía que hacerlo me daría paz. Cumplir con ellos. Quizá solo cumplir conmigo. *Creí que tenía muchas cosas para decirles y en realidad no tenía ninguna. Solo me habría gustado verlos otra vez, mirarlos a la cara.* (p. 56, grifos meus)

No entanto, nessa narrativa de recuperação literária da memória, esse é apenas o primeiro compromisso a ser cumprido, resta ainda concluir o trabalho de luto em relação ao próprio corpo, ao homem que de certa forma também vivenciou a morte na prisão.

Ato 2 – Uno y el cuerpo: da disciplina da dor

A segunda e mais longa parte da obra de *Furgón de los locos* se abre por meio de um regresso a muitos anos antes da entrada no caminho que levaria os prisioneiros de volta à suposta liberdade: “Es el 27 de mayo de 1972 y ya somos cientos. En los próximos años serán decenas de miles de torturados. Los torturadores serán ¿cuántos?” (p. 59). Se a primeira parte da narrativa versa sobre o disciplinamento da espera, essa segunda incidirá sobre outro aprendizado do cárcere: o condicionamento do corpo em relação à dor e os limites de sua resistência. O que significa, narrativamente, acessar os espaços de memória que se refugiaram no tato (a dor física, o desconforto, o cansaço); no olfato (o cheiro insuportável do próprio corpo e do corpo do torturador, o odor de tabaco, álcool, suor e miséria das salas de tortura); no gosto (a mescla de água suja, urina e vômito durante as imersões no tacho); na audição (os gritos intermináveis

dos companheiros durante as sessões de tortura, os ruídos animais saídos da própria garganta durante o confrangimento); na visão (turvada pelo constante uso do capuz, responsável também por aguçar as outras sensações). Em suma, essa parte do romance consiste também na busca por respostas que tentem explicar o sofrido, um necessário trabalho de luto em relação ao próprio corpo que morria um pouco a cada sessão de tortura. É importante aqui levar em conta que essas descrições só se tornaram possíveis depois um longo tempo de silêncio. A distância entre o autor e seu narrador/personagem permite, obviamente, uma descrição dos fatos que já passaram, ao que parece, por um extenuante trabalho de reflexão. Descrivê-las agora, parece consistir, antes, em um ato de dar sentido ao que aconteceu, exercer o trabalho de luto sobre o homem em seu confinamento, mesmo que ainda não seja possível fiar-se completamente nas memórias transformadas em palavra.

Nos diversos testemunhos sobre tortura, nos porões e campos de detenção, o que se percebe muitas vezes é essa impossibilidade de entender o real elevado ao extremo em um mundo que quer extrair do sujeito capturado o próprio conceito de existência. (CALVEIRO, 2013). A descrição da perversidade das câmaras de tortura parece escapar da capacidade de converter a memória em símbolos remissórios dotados de autoestima, lembremos da quebra do *self* integral ao qual se referia Assmann. Supliciar quem não está preparado para esse confronto com o real levado ao extremo, talvez aí resida justamente a eficácia plena da tortura. Analisando as descrições de Liscano, principalmente no que diz respeito à busca por seu próprio corpo e sua restituição a ele, encontramos essa marca. Isso pode explicar também porque o autor o chama de corpo-animal, tratando-o como uma parte separada de si à qual busca permanentemente reintegrar-se. É antes no corpo que se escreve a memória da tortura, por isso a necessidade de voltar a ele para ler, interpretar o vivido. Nos países do Condor, a tortura se alastrou como uma epidemia, um sintoma da doença do fascismo na fase neurológica aguda da raiva. Pilar Calveiro, em *Poder e desaparecimento*, lembra que, no caso argentino, a prática da tortura de modo irrestrito, reiterado e ilimitado foi essencial para a disseminação do terror entre os sequestrados. A autora alude a diversos depoimentos nos quais as vítimas afirmam repetidamente que, uma vez iniciadas no ritual da tortura, preferiam, literalmente, morrer

a regressar àquela situação. “A morte apresentava-se como uma libertação. De fato, os torturadores usavam a expressão ‘escapou’ para designar quem morria, quem eles *perdiam* durante a tortura.” (CALVEIRO, 2013, p. 71).

Encontraremos também essa constatação nas confissões literárias de Liscano em sua obra. Para o narrador, a força física de sua juventude, o perfeito funcionamento de seu coração, além do fato de ter um corpo fortalecido pela atividade física regular não consistiam, de forma alguma, em uma vantagem nas sessões de tortura, pelo contrário, representavam um infortúnio: “En la tortura uno prefiere morir, acaba por pedirle al verdugo que lo mate. El verdugo responde: ‘Eso es lo que quisieras, que te matemos. Pero no lo vamos a hacer’” (LISCANO, 2007 a, p. 61). Para isso, havia também o corpo médico para fazer o diagnóstico e prescrever as medidas certas de sofrimento: “Siempre tuvieron a mano un cuerpo de médicos que les decía hasta dónde se podía, cuándo había que parar y dejar descansar al detenido.” (p. 62). Como os clínicos da dor e da *apropiación*, em *Dos veces junio*, de Martín Kohan (2001), como os médicos alegóricos de *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit (2010), esses “profissionais da vida” muitas vezes simplesmente não concediam o privilégio da morte aos torturados. Mas em que consistiam esses métodos que faziam com que o prisioneiro, na maioria dos casos, preferisse a morte à possibilidade de voltar ao confrangimento? Pilar Calveiro elenca algumas dessas técnicas de infligir a dor a corpos humanos:

Para conseguir a informação necessária, os interrogadores “se viram na obrigação” de usar técnicas de asfixia, seja pela imersão na água, seja pela falta de ar. Bateram com todo o tipo de objetos, paus, chicotes, varas [...]. Penduraram seres humanos pelas extremidades dentro dos campos e também em helicópteros. Fizeram com que cães atacassem as pessoas. Queimaram gente com água fervendo, ferros em brasa e cigarros e praticaram cortes de todo os tipos. [...] Em muitos campos, em particular naqueles que dependiam da Força Aérea e da polícia, os interrogadores se valeram de todos os tipos de abuso sexual. Desde violações múltiplas de mulheres e homens, chegando a mais de vinte vezes consecutivas, até vexações de todos os tipos, combinados com métodos já mencionados de tortura, como a introdução de objetos metálicos no ânus e na vagina e a posterior aplicação de descargas elétricas. [...] Disso para mais,

fizeram tudo que uma imaginação perversa e sádica é capaz de urdir sobre corpos totalmente inertes e sem possibilidade de defesa. E o fizeram sistematicamente, até provocar a morte ou destruição do sujeito, moldando-o ao universo concentracionário, embora nem sempre alcançassem esse objetivo. (CALVEIRO, 2013, 70-71)

Nos casos específicos das prisões uruguaias, anos mais tarde, Liscano iria perceber que cada centro de detenção tinha sua especialidade de tortura, no *Penal Libertad*, por exemplo era o *tacho*, em outro a *picana*, e assim por diante. Como o condicionamento da espera, o que se percebe nas reincidentes descrições das sessões de tortura na segunda parte de *El furgón de los locos* é uma luta difícil, constante, inglória, por condicionar-se tanto física como psicicamente aos suplícios sob tortura. É a disciplina da dor que o encarcerado terá que desenvolver para não ser quebrado. Nas descrições do narrador, são duas as lutas que travam os presos, e as duas são desiguais: uma é com os torturadores, o tempo, o cansaço, o desgaste físico estão contra ele. Nesse jogo o prisioneiro tem tudo a perder e nada a ganhar: “Con fortaleza física y mental, y suerte, y rabia, y odio, tal vez esta noche pueda terminar en tablas. Pero, ¿y la próxima noche?” (LISCANO, 2007a, p. 94). A outra luta desproporcional, segundo o narrador, é a que o preso sustém consigo mesmo, ou seja, com sua consciência. Falar ou não falar implica sempre a derrota, é outra partida na qual não há salvação possível. Se não falar, a tortura seguirá por tempo indefinível, assim como o sofrimento. Se por fim não puder aguentar o suplício e for *quebrado*, dando as informações ao torturador, enfrentará algo ainda pior. “Quedaré solo ante sí mismo, semanas, meses, años, sintiéndose una mierda, preguntándose porque, diciéndose que debió y pudo haber aguantado más, un poco más, otra noche, otra sesión, otra metida de cabeza en el tachó.” (p. 70). Percebemos que essa reflexão não pode partir de outro lugar a não ser do instante dialético do “agora”, ponto propulsor de um movimento de rememoração do passado e de impulso em direção ao futuro, como o instante de cognoscibilidade ao qual se refere Walter Benjamin (2006), por meio do qual o passado se expõe, tal qual, como em um relâmpago. Nesse momento ulterior de rememoração, por meio do qual é possível empreender uma reflexão mais profunda do vivido, o corpo do narrador permanece nas câmaras de tortura, mas sua consciência está no futuro, no momento a partir do qual se pode narrar,

procurar explicações, formular hipóteses. Para esse narrador dotado da consciência futura, há algo muito mais forte e necessário que a capacidade do corpo para aguentar a dor, uma força que se impele em direção ao devir, ao tempo que venha a transpassar as grades. Essa força de resistência não se apoia na ideologia, reflete ele, nem sequer em ideias, e foge inclusive das formas de representação:

El torturado se agarra de algo que está más allá de lo racional, de lo formulable. Lo sostiene la dignidad. Quizá ni siquiera se ala dignidad del militante político, sino otra, anterior, muy primitiva, hecha de valores simples, aprendidos no sabe cuándo, quizá en la mesa de la cocina cuando niño, en el trabajo, en los bancos de clase. No es una dignidad abstracta sino muy específica. Es la dignidad de saber que algún día tendrá que mirar a la cara de sus hijos, a su pareja, a sus compañeros, a sus padres. Ni siquiera a tantos: le basta con querer, algún día, sentirse digno ante una única persona. Para esos ojos resiste, para esa mirada futura se hunde en su propia miseria y se reincorpora, grita, miente, quiere morir para calmar el dolor, y quiere vivir para un día recordar que aun en el tormento sostuvo la dignidad que le enseñaron. (LISCANO, 2007a, p. 61)

Esse narrador sabe o peso do futuro, sabe que entre todos os elementos que o disciplinaram na espera, também o ódio pelos torturadores se converteu em força para suportar mais tempo. Sabe também a extensão do trauma futuro, por isso, voltando ao passado, pede ao corpo que aguarde mais um dia, que seja forte, que resista, que não fale, não se quebre, que se mantenha de pé dignamente. Porque entende que a dor depende de uma simples decisão do sentenciado: bastaria apenas dar aos verdugos a informação necessária para que terminasse o tormento. No entanto, sabe que voltará a consciência de que essa dor passará em algum momento e, por isso, “Le pide un poco más al cuerpo, outro poco, otra noche. Porque al cuerpo el dolor se le aliviará un día. El otro dolor quedará para siempre, habrá que vivir con él.” (p. 100). O que se percebe, consequentemente, nessa passagem, é a expressão de uma ética do testemunho, o momento em que “as fronteiras entre a ética e a estética tornam-se mais fluidas” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 58). O despertar para a morte ao qual Seligmann-Silva se refere exige um constante questionamento em relação a si e em relação ao mundo passado e presente. A testemunha tocada pela

catástrofe se vê obrigada a extrair da experiência traumática, sobretudo, o autoconhecimento. Liscano introduz o excerto 21 da segunda parte de seu romance com a seguinte observação:

La mugre es otra puerta al autoconocimiento. Los malos olores, el orín en la ropa, la baba y los restos de comida pegados a la barba, el pelo duro después de semanas de no ser lavado, la piel que comienza a caerse por falta de sol y de higiene provocan asco. Nadie suportaría a su lado un individuo en esas condiciones. [...] Pero uno no puede pedirle al cuerpo que resista al dolor y a la vez decirle que da asco. Entonces uno siente pena por ese animal. Da asco pero uno quiere quererlo, porque es todo lo que tiene, porque de su resistencia depende la dignidad, alguna dignidad. [...] No encuentro la forma de explicar hasta qué punto el asco por el cuerpo propio hace que uno se vea de modo diferente, y que ese conocimiento es para toda la vida. [...] Muchos años después veré, y pensaré, mi cuerpo como un animal amigo. Eso debo agradecerle al asco que sentí alguna vez por él, cuando me di cuenta que no lo soportaba, pero era todo lo que tenía, y que debía seguir queriéndolo, cuidándolo, protegiéndolo. Querer al animal que uno es, para seguir siendo humano. LISCANO, 2007a, p. 102)

Mas não é só o conhecimento sobre si que a exposição a situações extremas torna imperioso, ela cobra também uma interpretação desmistificada do mundo, um constante refletir por parte de alguém que, exposto ao extremo, perdeu qualquer tipo de ingenuidade em relação ao que o homem é capaz de fazer. Ao lado das recordações dos torturadores que, após as atrocidades cometidas, podem voltar às suas casas, às suas famílias, sendo capazes, inclusive, de empreender uma vida de “valores”, a personagem Liscano alude a um episódio que, apesar de não competir com o grotesco das cenas de tortura, ficou aferrado a suas lembranças. Um preso encapuzado é conduzido a determinado lugar por um soldado. Então, por simples picardia, o soldado faz com que o preso, com capuz e algemado com as mãos para trás, bata de frente na parede, para logo procurar o olhar de um companheiro a fim de rirem-se juntos. O narrador então se pergunta: “por qué el soldado hace esto que nadie le ordenó, ni siquiera es tortura para buscar información, sino maldad as secas, sin motivo, sin objetivo.” (p. 104). Essa imagem parece ter ficado marcada

como um especial afeto, algo que apenas a submissão a tais experiências pode ensinar. São novos conhecimentos, afirma o narrador: “el asco que da el cuerpo propio, el oficial que tortura y afirma su pretensión de ser justo, el soldado que se divierte haciendo que el preso se golpee la cabeza contra la pared. También eso es el ser humano.” (p. 104).

O aprisionamento, a tortura, a vergonha, o nojo de si, a consciência de possuir apenas o próprio corpo vão moldando, mediante o processo remissivo, uma identidade, instruindo um homem para uma memória futura sem fáceis redensões, mas carregada de saberes que podem sim valer uma vida. Essa identidade é delimitada por um imperativo ético em relação ao vivido, aos que não sobreviveram, às próprias repetidas mortes de cada afogamento nos tachos. Essa identidade já não é capaz de observar o mundo nem a si mesma de maneira ingênua, idealista, mistificada, mas agarra-se a memórias transformadas em valores marcados com fogo, e é impelida a continuar, passar para a boca das outras gerações a pedra do testemunho, escrever para atenuar a dor do que permanece recalcado, recolher as urnas de suas memórias e seus esquecimentos, desculpar, talvez, a si mesmo, e procurar, sobretudo, um sentido para todo o sofrimento:

Pese a que alguna vez tendré dudas, nunca dejaré de creer en el ser humano, en su aspecto luminoso, capaz de indescriptibles actos de solidaridad y sacrificio. Pero también sabré que el ser humano es un animal capaz de cometer el mal absoluto, de vejar a otro por diversión, de hacerlo morir en el tormento. Antes de caer preso no sabía que este descenso al abismo, esta degradación infinita, era posible. Aterra mirarse en el espejo. Eso habré aprendido en estos calabozos. (p. 106)

A personagem Liscano tinha um segredo para seus algozes, um ferimento à bala no pé direito que já havia infeccionado várias vezes. Sempre caminhando com o capuz, aos empurrões e solavancos, nunca pensou que os torturadores percebessem que mancava, mas para que a ferida não infeccionasse mais, começou por roubar um sabão que encontrou no banheiro. Logo conseguiu um balde de água com um soldado e todas as noites, no silêncio negligente da madrugada, se levantava e lavava o pé ferido, apertando também as feridas para que supurassem.

A recuperação das memórias em *El furgón de los locos* parece ser, de certa forma, um ato de lavar as feridas do corpo para que elas não infeccionem. Principalmente no que concerne a este capítulo destinado às recordações do disciplinamento da dor, percebemos uma entrega, um ato de exposição das próprias misérias que precisa, apesar da vergonha, ser transcrito, talvez para traçar enfim um caminho ao esquecimento. Em seu livro: *El escritor y el otro*, o autor confessa que contar sobre a tortura se revela um ato extremamente difícil, porque se trata de uma intimidade: “Es como la vida sexual propia, no hay motivo para contarla más que en la intimidad o en la terapia. Fuera de esos momentos es solamente obscenidad, exhibicionismo, quizá enfermedad.” (LISCANO, 2007b, p. 66). Como a disciplina da espera, a disciplina da dor envolve múltiplas questões, reconstruir literariamente esse ato de intimidade, os afogamentos, as surras, as violações, as humilhações, as misérias de quem espera sem esperança é também uma forma de descontaminar esse corpo, para poder voltar a viver nele. Como as cascas que cobrem as bétulas em Birkenwald, testemunhas mudas dos massacres de Auschwitz (DIDI-HUBERMAN, 2017), este corpo também teve de endurecer sua superfície para suportar as intempéries e o horror. É a ele que a consciência futura se reintegra agora para completar o trabalho de luto sobre as repetidas mortes no confinamento, mortes que ainda latejam sob a pele ríspida. Durante uma longa espera, essa consciência aprendeu a ler as escrituras entalhadas neste corpo, para entendê-lo, e assim restituí-lo, a si mesma, ao presente e ao futuro.

Ato 3 – Sentarse a esperar lo que sea: da disciplina do trauma

A última parte do romance de Liscano é também a mais curta, trata-se apenas de sete blocos narrativos que, como diz o título, incidem novamente sobre a espera. Contudo, há passagens nesses últimos dias que antecedem a liberdade por meio das quais é possível vislumbrar marcas, forjadas na prisão, que os presos levarão consigo para sempre, inelutavelmente. A primeira parte que gostaria de destacar se refere a um sonho que o narrador começa a ter depois de ter tido uma breve possibilidade de fuga. Levado em um jipe, e acompanhado de dois soldados, o narrador começa a pensar em estratégias de fuga. Dessa vez, não tem o objetivo de ser morto finalmente, para fugir do tormento das

torturas, mas de fugir, provar a vida em liberdade. Tudo é ponderado, o projeto de fuga é organizado e reorganizado na cabeça do prisioneiro, pode haver chance de lograr o intuito. Mas fugir para onde? Onde se encontra a liberdade depois de tanto tempo de confinamento? Como é, enfim, a própria aparência da liberdade? Depois, durante anos, virá a recordação dessa oportunidade como a única que o prisioneiro teve efetivamente de escapar. E essa recordação se converterá em sonho, *flashback* posterior de uma possibilidade desbaratada.

Pero las imágenes van a volver, cada pocos meses, el sueño del preso: fugarse, correr, correr por una inmensa llanura, blanca, sin límites, sin barreras. Al fondo hay una luz como de crepúsculo, o de amanecer. Nunca logro darme cuenta si oscurece o sale el sol. Yo corro, corro. De pronto comienzo a caminar, a buscar. No hay caminos, puedo dirigirme hacia donde quiera, seguir el capricho de los pies, marchar, marchar, infinitamente. Es la libertad, la libertad soñada, la posibilidad de decidir, de elegir, de hacer, de no hacer, de dejar de hacer.

La libertad, durante años, y para siempre, es correr por una inmensa llanura blanca en el crepúsculo. (LISCANO, 2007a. p. 170-171)

Qual é o sentido da liberdade para quem permaneceu durante tantos anos preso, que teve, no confinamento, talvez os maiores aprendizados de sua vida? Os blocos narrativos posteriores se referem à restituição da esperança à espera, os passos que vão se aproximando da saída, da viagem insólita *no furgón de los locos*. “No sé qué, pero algo hay que esperar. Dentro de mucho tiempo lo sabré: acabo de sentarme a esperar el furgón de los locos, el que un día me llevará en el absurdo viaje hacia la libertad.” (p. 180). Isso equivale a reconstituir a história desde os primeiros passos no *Penal Libertad*, onde viverá exatamente doze anos, quatro meses e vinte dias.

Aquí me haré hombre adulto, me saldrán las primeras canas, haré mis mejores amigos, leeré cientos de libros buenos, regulares, malos, pésimos. Aquí aprenderé mucho de otros presos, y haré algo por aprender algo de mí mismo. Pasaré fríos, castigos, enfermedades, incomodidades, angustias, depresiones. Viviré nuevas miserias, grandes y pequeñas, mías y ajenas. Seré testigo de actos de solidaridad, de ternura y de afecto inauditos protagonizados por

hombres que están igual que yo, privados de todo. Sentiré que empiezo a envejecer. Comenzaré a escribir. Decidiré que seré escritor. (p. 181)

Como se pode perceber, o tempo verbal escolhido por Liscano nesta última parte será sempre o futuro: “Cuando el furgón me deje en casa de mis padres ellos ya no estarán. Me esperará mi hermana. Lloraremos juntos un instante. Me acostaré muy tarde esa noche.” (p. 181). Essa escolha do tempo verbal narrativo parece proposital, representa uma abertura à vida e à temporalidade para quem estava, no tempo estancado da prisão, destituído de futuro. “Esa mañana sentiré que la vida me pertenece, que es mía, sólo mía, y que puedo hacer con ella lo que quiera. Enseguida me daré cuenta de que eso es mucho más difícil que estar preso.” (p. 181). Há muitas coisas a fazer por força da urgência de explorar o mundo da liberdade, o que significa reivindicar o futuro, extrair dele o que foi tolhido nos anos de aprisionamento. Porém, alguma coisa ficou para trás, e essa ausência representacional se tornará um incômodo, uma ferida que não se fecha. Diante dessa questão, durante muito tempo, esse ex-prisioneiro, que no confinamento havia se tornado escritor, se sentirá impelido a contar, por escrito, sua experiência no exílio interno das prisões da ditadura. No entanto, permanecerá constantemente impossibilitado de fazê-lo. Confessará que qualquer tentativa de empreender tal recuperação de suas memórias recairá em nada mais que uma sucessão interminável de histórias de vexações, carente de complexidade e de hierarquia literária. Passarão vinte e oito anos antes que esse homem marcado pelo trauma possa encontrar uma voz que possa falar dos velhos tempos. E ela irromperá, assim, de golpe, como um despertar do trauma, abrindo os caminhos para o retorno simbólico ao passado, com ou sem qualidade literária: “Y la voz se hará indetenible, me dirá qué escribir, rescatará hechos, sensaciones, sentimientos que no recordaba.” (p. 183). E assim, o corpo que jazia entre as celas e as salas de tortura do *Penal Libertad* poderá finalmente ser lido e restituído à sua consciência, resgatado do passado e trazido e reincorporado ao presente. E esse ser, unido novamente pelo trabalho de luto sobre si mesmo, pode finalmente, de certa forma, decretar alguma paz com suas memórias.

Antes de los treinta, en el poder o muertos.
Éramos jóvenes, éramos muchos y
habíamos entrado en la vida solamente
para cambiar el mundo.
La vida pasó, y nada fue como decíamos.
Fue la cárcel, fue la tortura, fueron
los miles de muertos.
Aun así, cuando nos encontramos, el
recuerdo de la ilusión de muchachos
llena todavía el corazón, que se animó
un día a creer tanto.
Entonces siento que si hubo otro modo
posible para mí no lo quisiera.
Porque, y perdonen por creerlo, le debo a
aquella ilusión la alegría de haber
conocido a algunos de los mejores. (p. 184)

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AVELAR, Idelber. **Figuras da violência**: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. (ed. alemã de Rolf Tiedemann). (org. da edição brasileira Willi Bolle). (colab. Olgária Chain Feres Matos). Trad. do alemão de Irene Aron; Trad. do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**: os campos de concentração na Argentina. Trad. Fernando Correa Prado. São Paulo: Boitempo, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

LISCANO, Carlos. **El furgón de los locos**. Montevideo: Editorial Planeta, 2007a.

LISCANO, Carlos. **El escritor y el otro**. Montevideo: Editorial Planeta, 2007b.

LISCANO, Carlos. *¿Estará no más cargada de futuro?* Montevideo: Vintén Editorial, 1989.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

PERETI, Emerson. **As ruínas e o condor**: breves escritos sobre alegoria, memória e ausência. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40488>. Acesso: 20 set. 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LO TENÍA EN LA PUNTA DE LA LENGUA: A CONSCIÊNCIA HISTÓRICA PLASMADA NA PENTALOGIA DE CRISTINA BAJO VIA ANACRONISMO VERBAL

Phelipe de Lima Cerdeira

El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.

(Jorge Luis Borges)

Não são exíguos os casos nos quais uma afirmação borgeana acabou se transformando em uma ardilosa pedra-de-toque, uma perspectiva assimilada com convicção e cimentada por pares da crítica literária argentina que, ora se autoidentificam como porta-vozes do cânone, ora se disfarçam singelamente como “[...] portero de lujo de la literatura” (DRUCAROFF, 2011, p. 221). Em reflexões como as que estão plasmadas em *El escritor argentino y la tradición* – fonte da qual provém a epígrafe que abre esta discussão –, Borges demonstra fôlego ao falar da tradição literária argentina e do cânone europeu, abrindo espaço para relativizar costumes a favor de um projeto de direito para escrever e inscrever-se em um sistema ou campo literário próprio. A cada tanto, o autor de *Ficciones* (1944) mostra interesse ao falar de uma realidade possível e viável, mas não somente para os seus compatriotas, recusando, por isso, o que seria uma “mitología argentina” (BORGES, 1976, p. 187). Isso explica, então, o fato de que, distintamente de grande parte da crítica, o prisma borgeano suscite a incorreção ao pensar que exista uma literatura argentina por meio da poesia gauchesca (relação direta com o texto *El payador*, 1916, de Leopoldo Lugones).

Em termos práticos, para seguir construindo a busca por um modelo baseado em figuras nomeadas como universais, a ensaística borgeana não terá receios ao debater e contestar o dogma relacionado a obras tomadas como verdadeiros livros sagrados. A prova disso é que Borges

relativiza a poesia gauchesca como algo legitimamente autóctone, uma vez que, para ele, a voz do eu lírico presente em títulos como *Martín Fierro* (1872) seria tão artificial como em qualquer obra, insistindo em certo caráter convencional da arquitetura literária. Sob uma sucessão de argumentos bem estruturados – e proporcionalmente provocativos – a cor local que tanto abandeira a formação do pensamento romântico e que, para interesse pontual deste trabalho, se faz sinérgica à formação do romance e da modalidade do romance histórico, passa a ser refutada por alguém que perdeu o sentimento lírico de *Fervor de Buenos Aires* (1924) em prol de uma pretensa universalidade, a dimensão de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1944).

A essa altura, poder-se-á ser questionado: a que se deve tal discussão inicial voltada a Borges se o que justifica a existência deste ensaio, ao menos enquanto *corpus ficcional*, é o conjunto de cinco romances históricos de uma escritora que enuncia a partir de Córdoba e que significou uma quebra no eixo editorial do país desde a metade da década de noventa do século XX? Ora bem, muito. Primeiro, para retomar a cisma de alguns em torno da *cor local* consagrada pelo recurso linguístico, demonstrando certo tensionamento no contexto literário argentino desde as suas primeiras bases. Segundo, para *firmar* um acordo ao vislumbrar a literatura argentina para além do que está tido como finalizado. Por último, para ratificar que o problema não está exatamente no que Borges ou o que os seus pares dizem, evidentemente; mas em como parte dos seus leitores se (pré)dispõem a lê-lo, não dando exata dimensão ao fato de que – como todo caminho proposto – há também de se contemplar o que está dissimulado, falar a língua dos atalhos que se bifurcam.

Em alto e bom som, projetos ficcionais como os de Cristina Bajo, dispostos, estrategicamente, a dialogar com o discurso histórico e a declarar a sua filiação scottiniana, também podem ser lidos com base em outras nuances, herdando, em certo sentido, a disposição das vozes de diferentes eu líricos da *gauchesca*. Por certo, nas diegeses dos seus romances, Bajo busca muito mais do que a cor local que incomodara Borges, ilustrando como o anacronismo verbal pode se valer como mais uma estratégia para friccionar o discurso histórico e fazer com que a literatura (re)conte certos fatos. Seja pela precisão lexical, seja por uma

sintaxe mais próxima ao imaginário de Antonio de Nebrija – autor da primeira gramática normativa do castelhano ainda no século XV –, seja por utilizar o tratamento de um pronome pessoal ou de um morfema atrelado ao diminutivo como uma marca sociolinguística, a romancista encontra nos registros da própria língua uma maneira de evidenciar o discurso histórico como uma “tarea narrativa [...] [que] consiste entonces, em reordenar fatos, y reinterpretarlos” (MORELLO-FROSCH, 1986, p. 201).

Ao longo desta reflexão, poder-se-á notar que, desde o início do projeto da pentalogia, é passível de registro um trabalho específico da poética bajoniana¹ para utilizar as idiossincrasias da língua castelhana também como um espaço da recordação, um arquivo da memória argentina não consagrada exatamente pelos grandes manuais escolares de Sarmiento. Em profícua sinergia com o que Aleida Assmann (2011) e outros teóricos da cultura arrolam nos últimos anos ao problematizarem os discursos da memória, o trabalho ficcional de Cristina Bajo ratifica que “[...] não raro a consciência histórica começa com uma conscientização sobre a mudança linguística.” (ASSMANN, 2011, p. 55).

Ao longo das cinco obras que compõem a saga, não serão poucos os momentos nos quais o uso do castelhano configurará um capítulo específico para revisitar o passado histórico, salientando uma perspectiva relacionada ao período que abarca as guerras civis argentinas por meio de um campo cultural distinto do que pode ser entendido como central (ou centralizador). Via interior, enunciando sob a égide da província de Córdoba, a poética bajoniana reservará elementos-chave para (re)ordenar e resgatar eventos vivenciados nas primeiras décadas do século XIX, momento que acabou consagrando dicotomias que governam o imaginário do País do Prata até a contemporaneidade, tal como a dualidade civilização e barbárie.

Antes de concentrar a atenção no uso do anacronismo verbal para a composição dos planos diegéticos dos romances, faz-se necessário estabelecer dois postulados fundamentais: o uso da língua como um atributo para se acessar a história desde a gênese do romance histórico

¹ O uso do termo *poética* não acompanha a perspectiva aristotélica para versar a respeito dos gêneros literários (ARISTÓTELES, 1948); a escolha lexical procura enaltecer uma maneira distinta para pensar o objeto literário e, ainda, para valorizar a forma pela qual os discursos ficcional e histórico estreitam diálogos.

romântico; e, depois, o desenvolvimento específico da poética de Bajo por meio de uma filiação que se declara scottiniana e o que isso significa no plano literário em pleno século XXI.

No se puede empezar la casa por el tejado: reconfigurando certos elementos iniciais primordiais

Trazer como introito deste ensaio a reserva de Borges em relação à conduta de uma geração como a de 1837 – que tanto olhou para o cânone europeu e que buscou a cor local de uma nação recém-parida –, como dito, foi uma estratégia para evidenciar como a problemática a respeito do anacronismo verbal sempre esteve presente na crítica literária argentina. No que diz respeito ao desenvolvimento da prosa e, claro, do romance histórico, não é demasiado aclarar que não se trata de uma solução particular encontrada por Cristina Bajo para a sua pentalogia ou que está bastante afastada do que fora observado por Georg Lukács. Ao contrário: desde o gérmen da modalidade narrativa com as obras de Walter Scott, o plano linguístico figura como uma baliza para se refletir quanto à formulação de obras que propõem amalgamar o ficcional e o histórico, ainda que não seja tão decisivo como premissas *sine qua non*, tais como o uso dos chamados heróis-médios ou mesmo o distanciamento entre o autor empírico e o plano ficcional narrado. No contexto do Prata, bastaria aludir a trabalhos como *Amalia* (1851), de José Mármol, ou, ainda, *La novia del hereje* (1854), de Vicente Fidel López, nos quais a dimensão linguística também pode ser vislumbrada para se pensar no início de particularidades da variante rio-platense do castelhano e de usos específicos de léxicos por parte de alguns estratos sociais.

No ensaio *La Novela Histórica*, Lukács examinará como a articulação do código linguístico também se fundamenta como uma ferramenta possível para a construção da diegese de obras do escocês Scott. Se o anacronismo verbal – tal como poderá ser melhor verificado – é percebido nesta leitura crítica dos romances que conformam a *Saga de los Osorio* como um ponto positivo para a verossimilhança da trama romanesca e para o compromisso de revisão dos recortes históricos, há de se frisar que o uso de tal recurso acabou sendo tomado com certa reserva por Lukács. Segundo ele,

[...] [e]s, ciertamente, propio de la esencia de la épica – particularmente de la histórica – el autenticar lo más posible la realidad del hecho narrado. Pero es un *error naturalista creer que esa autenticidad se puede producir por imitación del lenguaje antiguo*. Ese expediente es tan *poco útil* como la autenticidad arqueológica de las cosas externas, salvo que se presenten realmente al lector las condiciones esenciales sociales y humanas de lo narrado. (LUKÁCS, 1966, 193, grifos meus).

A preocupação de Lukács não é de todo incoerente, afinal, em muitos casos, o uso exacerbado do anacronismo verbal – ainda que justificado internamente na obra ou pelo diálogo histórico – exigirá um nível de atenção e entendimento semântico do texto que os leitores, porventura, podem não apresentar (ou, em muitos casos, não querer ostentar). No caso específico da análise dos romances que fazem parte da pentalogia – *Como vivido cien veces* (1995), *En tiempos de Laura Osorio* (2005), *La trama del pasado* (2006), *Territorio de penumbras* (2011) e *Esa lejana barbarie* (2017) –, contudo, entende-se que Cristina Bajo encontrou uma solução estética equilibrada, uma vez que, em grande parte do tempo (e guardando familiaridade com a língua castelhana), é possível aceder ao texto sem grandes incômodos e dificuldades. Em todos os romances, não são registradas passagens que apresentem contorções sintáticas ou mesmo formulações mais próprias de um espanhol arcaico. Ao dedicar-se a uma leitura específica do segundo romance da saga, a professora da Universidad Nacional de Córdoba e pesquisadora Cristina Elgue de Martini já havia outorgado – ainda que sem grande aprofundamento ou demonstrando exemplos empíricos com excertos dos romances – a respeito do quanto “[...] la autora se ha preocupado por reproducir la sintaxis y el vocabulario de la época.” (ELGUE DE MARTINI, 2001, p. 61).

Em diferentes trechos das obras, ficará claro o quanto os romances de Bajo, a todo o momento, buscam realizar um trabalho de elaboração arquitetado pelas convenções de ficcionalidade, ainda que as narrativas sejam seduzidas (ou obrigadas) a querer justificar certos argumentos por uma suposta veracidade (vide o número abusivo de epígrafes provenientes do discurso histórico). Bastante comprometida em estabelecer os contornos de suas ficções, Bajo exemplifica o que outro pensador argentino, Walter

Mignolo, se referia a respeito da diferenciação entre mentira e ficção, sobre a exata ciência das “regras do jogo” (MIGNOLO, 1993, p. 122).

Desse pacto claro entre obra e leitores, da forma como o discurso ficcional enlaça o plano histórico, provém a afirmação de que a poética bajoniana escolhe uma filiação confessadamente scottiniana. Se fosse buscada a dimensão semântica do castelhano para exprimir tal asseveração, poder-se-ia dizer que o modo de (re)construir o passado de Bajo é análogo ao de Scott, ainda que muitas decisões demonstrem um olhar particular em relação ao modelo do romance histórico romântico. Mesmo que a poética bajoniana pareça confirmar, em um primeiro nível de leitura, algumas das reflexões desenvolvidas pelo ensaísta argentino Noé Jitrik em seu seminal *Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género* (1995), ficará candente o quanto os romances da pentalogia não estão dispostos a sistematizações taxativas ou generalizantes. A afirmação se deve ao fato de que, segundo Jitrik, romances históricos românticos como os de Bajo se diferenciariam dos ditos novos romances históricos pelo fato de os primeiros seguirem com uma fórmula mais disposta a contar os fatos que ocorreram do que, ao contrário, explicá-los.

No plano diegético dos últimos romances da série, ficará claro que a filiação com Scott não se renderá apenas ao compromisso de relatar, garantindo uma virada narrativa para pensar o fato para além do que está disposto no centro, quebrando certos silêncios narrativos em torno do que ocorria no interior do país. Contrasto, por isso, com afirmações precipitadas sobre a simplificação do plano ficcional da escritora cordobesa, reduzindo gravemente as suas elaborações. Casos paradigmáticos sobre estas leituras são os casos de raciocínios como os de María Marta Luján (2004). Em um de seus artigos, Luján enfatiza:

[...] a contrapelo del lugar común recurrente en estudios críticos que abordan la actual novela histórica como el discurso desmitificador de la Historia oficial, considero oportuno destacar el carácter legitimador de la historiografía canónica por parte de dichas producciones. Si bien ficcionalizan el documento histórico y los relatos abordan desde otro ángulo a los próceres, tienden, no obstante, a erigir entidades idealizadas, vidas heroicas desprovistas de ambigüedad. (LUJÁN, 2004, p. 479).

Ainda que Luján detecte com acerto o fato de que o contexto de produção argentino é pouco aberto a produções de ficções que destituam ou que busquem solapar o discurso histórico, a pesquisadora trivializa uma conduta narrativa de forma bastante perigosa. Escolher dialogar com o discurso histórico e não fissurá-lo ou mirá-lo por meio de um soslaio – como é o caso da poética bajoniana – não significa uma exata continuidade dos fatos ou uma mera reprodução de um discurso idealizador. Bastaria uma leitura mais atenta no plano diegético de *La trama del pasado*, *Territorio de penumbras* e, sobretudo, *Esa lejana barbarie* para observar como ocorre uma virada narrativa para apontar os fatos segundo um contexto de enunciação outro, além de salientar as sombras e as ambiguidades humanas daqueles que foram imortalizados como heróis.

No início do século XXI, quando Cristina Bajo recém havia demarcado o seu lugar no campo intelectual, a pesquisadora Ana Rosa Domenella já valorizava justamente a relevância de Bajo para a composição do campo literário cordobês:

En la fructífera confluencia novelística de la región, historia nacional y mujeres, surge en Córdoba una nueva autora en la última década del siglo, Cristina Bajo, con dos novelas exitosas: *Como vivido cien veces* y *En tiempos de Laura Osorio*, cuyas diegésis abordan el siglo XIX y la lucha entre unitarios y federales desde una perspectiva geográficamente descentrada y de género femenino. (DOMENELLA, 2001, p. 42).

A incorreção de Domenella fica apenas no fato de considerar o trabalho ficcional de Bajo um exemplo de novo romance histórico, uma vez que se tratava de “[...] una relectura de la historia oficial para desmitificar el pasado a través de una reescritura ficcionalizada que problematiza, además, las relaciones entre los documentos y la narración de los mismos.” (DOMENELLA, 2001, p. 41). Talvez, o afã ao apontar um alinhamento crítico com o persuasivo Seymour Menton (1993) fez com que Domenella agigantasse um questionamento ou lesse uma desmistificação do passado nos dois primeiros romances da saga onde o que há, na verdade, é uma quebra diante de um escamoteamento realizado pelo plano histórico para pensar as guerras civis apenas por meio do centro, ou seja, de Buenos Aires.

Se voltarmos a pensar na dimensão linguística e no estreito diálogo entre ficção e história, justifica-se o porquê de resultar absurdo aos olhos da escritora o descompasso linguístico encontrado em outros romances históricos contemporâneos argentinos. Em uma das entrevistas da escritora cordobesa concedidas a mim na época de doutoramento, salienta-se, justamente, a busca pela precisão dos dados históricos (re)escritos pela ficção e, ainda, como o contrato entre leitor e obra se dá com base em uma verossimilhança que concede créditos para o dito real. Para ilustrar tal afirmação, reserva-se, a seguir, um trecho significativo:

Yo me vuelvo loca con eso [referindo-se sobre a busca pela precisão dos dados] Una de las cosas que yo decidí, hasta pedirle a ella que me ayuda [referindo-se à historiadora e sua assistente Ana Mulqui], fue que yo, por una frase, en un capítulo, demoré un mes para hacerlo, simplemente porque no encontraba el dato histórico que quería. No encontraba los documentos para basarme. [...] Hubo en Córdoba, en el año 98, creo que fue, un Congreso Latinoamericano o un Congreso Internacional, pero no me acuerdo si era latinoamericano o en general, pero sé que era sobre el idioma. Ay, sí, era un congreso hispanoamericano sobre el idioma. Y dos profesores de Córdoba hicieron un estudio, basados en mi novela *Como vivido cien veces*, sobre los léxicos que yo ubicaba. Ella decía que los señoritos, o sea, la gente de rango hablaba de una manera; los mulatos o los negros de otra; y los criollos de otra. Pero, a su vez, los negros, entre ellos, hablaban de otra manera, distinta de la manera que hablaban con los amos. A su vez, los peones, hablaban de otra manera con los patrones. Pero, aparte de eso, y claro, yo trabajo con el *Corominas*, el diccionario etimológico. Siempre. ¿Me entendés? O sea: hay palabras que yo, como he leído mucha literatura antigua, y tengo libros de 1600, 1700 por ahí, y los releo de vez en cuando, siempre me queda el léxico. Aparte yo busco todo, yo leo las *Actas capitulares*, he leído un montón de cosa, forma parte de mi memoria discursiva. [...] ¿Cómo voy a decir de un indio, la autora, va a decir, “era un morrocho que estaba requete bien”? O peor: “¿re re bueno?”. Peor porque requete bien es de antes. [...] Mínimamente, que pongan espíritu en lo que hace. Entonces, qué es lo que hago. Yo me he dedicado a hacer eso. (CERDEIRA, 2018, p. 373-375).

A menção de um estudo de duas linguistas para o que está presente na poética bajoniana, além do fato de um trabalho alinhado a fontes de registro da norma e da descrição do castelhano – como é o caso do tradicional *Corominas* – demarcam, sem dúvida, uma forma de pensar e fundamentar o literário. Diferentemente do que ocorre em projetos ficcionais de escritores como Abel Posse ou mesmo Andrés Rivera, Bajo, reitero, escolhe um caminho no qual a ficção não está disposta a destituir ou fissurar quaisquer elaborações entendidas como factuais. Para recontar alguns dos eventos que fizeram parte das guerras civis, (re)elaborados pelo plano ficcional, tal como o caso do julgamento que configurou a cisão entre as irmãs Luz e Isabel Osorio, a escritora demonstra minúcias e particularidades do castelhano. Ao ser questionada, Bajo admite:

Yo, para hacer el juicio de Luz, tomé las *Actas capitulares* últimas, del año 1826, que son ya de la época que yo ubico mi novela. *Entonces, en esas actas, yo le fui copiando, según las palabras que yo tendría que poner, los errores de ortografía que habían en ese momento más usuales, ¿entendés? Y los léxicos que se usaba para hacer un acta, el juicio. Porque todo eso forma parte de la historia.* Me he leído de la Inquisición, ¿entendés? Tengo un libro que se llama *La Inquisición en la Argentina*, y el último trabajo que hacen es el 1806, 1805, por ahí, cinco o seis años antes de 1810. Tengo las actas transcriptas ahí. Entonces, yo me leo eso y ya sé cómo tengo que hacer un acta inquisitorial. *Yo creo que es un poco interés, un poco querer hacer bien el trabajo, y otro poco darle a la gente cultura.* (CERDEIRA, 2018, p. 375, grifos meus).

A premissa de “dar um pouco de cultura às pessoas”, além de endossar o que foi destacado anteriormente em relação ao propósito de adotar um modelo de romance histórico romântico, reverbera, pois, uma estratégia interessante de transformar o aparentemente didático em discursivamente literário. Tal questão, no entanto, por razões de interesse desta discussão particular, não poderá ser expandida. Chega, enfim, um momento de demonstrar como a poética bajoniana se apropria do anacronismo verbal para efetivar as diegeses de cada uma das obras da saga.

Decirle a uno cuántas son cinco: o uso do anacronismo verbal ao longo da Saga dos Osorio

Ao buscar traços específicos na arquitetura da poética bajoniana, passa a ser possível verificar como a consciência histórica é plasmada nas diegeses por meio do anacronismo verbal que alicerça o plano estético e a construção de diversas personagens. Exemplo inicial mais saliente, talvez, seja o caso da entidade migrante (MIGNOLO, 1993) Calandria. Para ajudar a compor uma mulata com personalidade, irrequieta e, às vezes, desbocada, destaca-se a atenção dada à linguagem oralizada em muitas de suas falas desde o primeiro romance da saga, fortalecendo a posição social e o contexto histórico da personagem:

– La Petrona me avisó –comenzó Calandria– de que nos apostáramos por el Calicanto, saliendo para Anizacate, que allí se iba a *armar la goda*. Bué, todo sereno: la gente a la orilla del camino, de los ranchos saliendo un olorcito a churrasco que mareaba, las doñas con sus frutos y las putas disimuladas, con mantilla y todo. Pasa la tropa, pasa que pasa. Que viva éste, que viva aquél, que muera **esotro**. Los soldados nos largaban piropos y nosotras meta tirarles tabaco, besos, rosarios... De repente, aparecen los negros; relucientes venían, *sacando pecho y el alfajor* –se refería al sable– en la mano. Haciendo pinta, pues. *Entón*, una negraza se tira al paso y se prende de un morenito enteco que puso cara de asustado. [...] (BAJO, 1997, p. 53, grifos meus).

Em outro caso interessante, parte da diegese do segundo romance, *En tiempos de Laura Osorio*, a poética bajoniana explorará a dimensão oral e o universo iletrado de outra personagem negra, ilustrando – via a retomada de um fato outrora narrado por meio da articulação de uma visão estereoscópica – o depoimento de uma empregada ao ser interpelada sobre o assassinato de Felipe Osorio:

– Entré y me fui detrás de unas boldas *aguaitando* que apareciera *unita*; cuando oí que alguien bajaba me asusté; el hombre de ahí nos *golpia* si nos pilla, así que *escuendí*, pero espiando, ¿sabe? Entonces veo a don Osorio por la *mitá* de la escalera, y ¡zás!, saltó el negro, le pasó algo por el cogote y apretó. Le hizo así y la cabeza del señor quedó suelta después de un ruido y él lo empujó abajo

y se *jué*. Después corrí y avisé a la niña Laura. (BAJO, 2011a, p. 260, grifos meus).

Se voltarmos a pensar a primeira citação, relacionada ao romance *Como vivido cien veces*, ganha destaque a quebra proposta no padrão da língua escrita, ponderando questões linguísticas complexas e contemporâneas – o que fortalece a questão anacrônica do tópico –, tal como as diferenças da língua que se fala e da língua que se escreve. Mais uma vez, o plano romanesco parece estar em consonância à perspectiva adotada por Aleida Assmann ao pensar na língua como um constructo e um espaço da recordação, valorizando o fato de que “[o]s ritmos da mudança tornaram-se mais breves e puderam ser registrados no próprio tempo da vida de uma única pessoa. Assim, justamente a escrita, uma pretensa garantia de durabilidade, acabou por tornar-se um *médium* que evidenciava a mudança linguística de forma patente”. (ASSMANN, 2011, p. 55).

Entre expressões idiomáticas como “armar la goda” e a ambígua “sacando el alfajor”, ou, por meio de derivações por justaposições como “bué”, “entón”, “mitá” e “jué”, Bajo permite aos leitores a observação de transformações já existentes na língua, mas, sobretudo, a reflexão quanto à dimensão histórica, também no que tange aos âmbitos linguísticos. Ficará por conta de outra personagem, ironicamente, uma negra que convive e faz parte da realidade sócio-cultural de Calandria, o comentário para asseverar que os padrões linguísticos utilizados eram tomados com um sinal de margem, uma manifestação negativa e causadora de eventual impacto e aversão por parte dos usuários da língua (infere-se aqui, os que apresentavam maior letramento e, ao mesmo tempo, maior apego às questões do padrão culto vigente): “–*Cambiá el lenguaje, indecente*– refunfuñó Severa, que aunque parecía dormir no perdía coma del relato.” (BAJO, 1997, p. 54, grifos meus).

Não se pode restringir aqui apenas ao evidente universo lexical utilizado pela escritora já comentado anteriormente. A investigação para escrever apenas uma frase e, por meio dela, possibilitar que mais um recorte do discurso histórico seja revisitado pelo plano ficcional, fortalece o nível de coerência e coesão interna da obra. É notável como a poética bajoniana dará dimensão à expansão semântica de alguns termos do

castelhano. Um caso que exemplifica tal afirmação pode ser encontrado em *La trama del pasado*: “- Y si dan con algún tape de mala bebida, se me derrotan para el bajo – les advirtió Fernando. Había empleado la palabra “derrotarse” en el sentido que el daban los montoneros, la de huir de ser vencidos para después reagruparse.” (BAJO, 2011b, p. 211). Em outro caso, também presente no terceiro romance da pentalogia, será possível notar como a diegese usa a ambiguidade causada pela dimensão linguística para acionar instâncias históricas e (re)ver certos ruídos escondidos pela historiografia oficial:

- ¿Ofendieron a algún hombre de paz?
 - ¿Hombre del Manco? – preguntó el que había sido soldado del general Paz.
 - ¡No se haga el sonso, amigo! Hablo de un hombre de bien.
- (BAJO, 2011b, p. 244-245).

Mais refinado do que o apelo pelas sinuosidades de um termo no castelhano parece ser, no entanto, o trabalho presente na poética bajoniana para demonstrar a preocupação para (re)contar as guerras civis argentinas pela perspectiva do interior e demonstrar tal fato por meio do próprio reconhecimento da língua. Não à toa, está presente nas ficções alusões para o sotaque de algumas personagens que, enredadas estrategicamente na trama, não deixam de ser personificadas por sua “tonada santiaguëña” (BAJO, 2011a, p. 193). A menção ao acento santiaguëño é mais do que representativa, não apenas por salientar um traço linguístico característico, mas pelo fato de Santiago del Estero ser identificada por si só como uma fonte histórica e discursiva (vale lembrar que Santiago del Estero foi a primeira cidade a ser fundada no território argentino, sendo conhecida como *La Antigua*).

O acento e a prosódia das províncias não são apresentados sempre de maneira direta. Nesse caso, as diegeses exigem uma maior atenção e um reconhecimento mais franco do leitor a respeito de questões específicas do idioma dos argentinos, tal como enunciaria Borges. É assim, via anacronismo verbal, que no romance *La trama del pasado* a poética bajoniana brindará o leitor com um trecho no qual o acento cordobês se transforma não só em personagem, mas também a voz de uma versão da história. Para ilustrar tal recurso, vale observar o excerto a seguir:

- ¡Patrón, *dejemé* a mí el del rosillo! [...]
- *Hagasé* a un lado, Payo. [...]
- *Dejenlós*; que vayan y cuenten – detuvo Videla a sus hombres, escupiéndose las palmas de las manos –. De juro saldrán diciendo que en vez de los doce apóstoles, somos un ejército. (BAJO, 2011b, p. 242-243, grifos meus).

As palavras sublinhadas na citação anterior, proveniente de *En tiempos de Laura Osorio*, ilustram exatamente uma solução encontrada pela escrita para registrar uma característica melódica do sotaque comumente ouvido em Córdoba e região. Ao desconsiderar a norma padrão e transformar os três verbos conjugados no imperativo afirmativo em palavras *agudas*², ao invés de *esdrújulas* – *dejemé*, *hagasé* e *dejenlós* –, o plano ficcional acaba catapultando um fenômeno linguístico para corroborar com a quebra na perspectiva para se narrar.

Será também no segundo romance da pentalogia que a poética bajoniana concederá um momento bastante oportuno para demonstrar como a consciência diatópica do castelhano poderia implicar a incorporação ou não a uma determinada realidade cultural. Em um diálogo entre as personagens Clémentine e Hubert De Bracy, entidades nativas com evidentes ecos scottinianos, Bajo registrará como certos morfemas e o uso de diminutivos definiam as regras de uma aristocracia que viu o fim do vice-reinado e que, mesmo convulsionada pelas disputas das guerras civis, parecia não fraquejar aos padrões sociolinguísticos:

- En lo de Bernárdez no te muestres cáustico – continuó la mujer –. Es medio pariente del gobernador y aunque el parentesco es lejano, nunca se sabe... porque el apoyo que le da el espléndido don Juan Manuel a Quebracho, este hombre gobernará tantos años como él. Y éstos, querido, van a ser muchitos – terminó en español.
- De Bracy frunció las cejas.
- No diga “muchitos”, madre; solamente las criadas dicen “todito, muchito, ahicito”. *Hay que tener cuidado con los diminutivos. En Córdoba, la gente de sociedad, en general, sólo los usa en los*

² Classificação referente às palavras que têm a última sílaba como sílaba tônica. Em uma análise contrastiva com o português, seriam as palavras oxítonas. As palavras *esdrújulas*, por sua vez, são as que têm a antepenúltima sílaba tônica (o mesmo que as proparoxítonas). Se atendessem ao padrão culto do espanhol, os termos assinalados na citação seriam grafados, respectivamente, como *déjeme*, *hágase* e *déjenlos*.

sustantivos, y la servidumbre... en cualquier forma. (BAJO, 2011a, p. 331, grifos meus).

Saber quando e como utilizar um diminutivo ilustra como o anacronismo verbal se transforma em ferramenta para a construção do diálogo entre ficção e história. Atendo-se ainda mais a questões concernentes à filologia da língua e em sua acomodação em diversas das colônias no continente americano, passa a ser possível perceber outro traço determinante para o funcionamento da língua como um arquivo e registro da consciência histórica ao longo dos cinco romances. Trata-se da diferenciação pronominal – o uso do *tú* e do *vos*, principalmente – por meio da enunciação de personagens específicos das tramas. Tal procedimento é lido como mais um traço relevante para ratificar a produção de Bajo como uma elaboração e releitura da escola scottiniana do romance histórico. Isso porque, vale lembrar, quase contemporâneo à irrupção das guerras civis argentinas, na Escócia, Scott publicava o seu *Ivanhoé* (1819). Nessa obra, já se podia perceber a distinção verbal e a maneira própria utilizadas pelas personagens Wamba e Gurth (um criador de porcos e o outro uma espécie de bobo-da-corte), valorizando as transformações sofridas pela língua inglesa no século XIII. A despeito da construção de um anacronismo verbal para alguns personagens, Fernández Prieto pondera que

[...] [l]a actualidad del habla de los personajes es un anacronismo necesario que entra en el pacto genérico de la novela histórica y, en general, de toda literatura cuya acción se desarrolla en el pasado. Los lectores aceptan que los personajes utilicen un lenguaje que sólo se diferencia del suyo en la aparición aislada de arcaísmos o en el uso de determinadas frases que conotan modos y costumbres de la época recreada. (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 192).

Sendo parte do pacto de leitura e, claro, mais uma marca de elaboração ficcional dos recortes históricos, a mesma não poderia deixar de ser contemplada. Voltando à poética bajoniana, já no primeiro romance da pentalogia, há uma interessante oscilação de tratamento pronominal, retrato da acomodação e transformação da língua nas novas terras, valorizando as modificações pelas necessidades comunicativas do seu povo.

Tratando-se de romances históricos argentinos, para muitos leitores seria plausível que cada obra apresentasse todas as suas personagens *voseando*, ou seja, tratando uns aos outros apenas pelo pronome *vos*, um dos traços mais distintivos para a variante do espanhol rio-platense. A expectativa, muito provavelmente, por parte inclusive de hispano-falantes, está ligada a um condicionante redutor pedagógico, com o fato de muitos perceberem o *vos* como uma marca identitária argentina obrigatória no padrão da fala e escrita. Particularidade, porém, que Cristina Bajo soube retratar que nem sempre foi tolerada e que, no auge das guerras civis, era, inclusive, particular de representantes das margens sociais (escravos e *gauchos*, basicamente).

Vale dizer que o uso do *vos*, pronome de segunda pessoa do singular, tem grade semântica particular, denota informalidade, proximidade entre os interlocutores. O mesmo ocorre com o caso do *tú*, guardados, é claro, diferenciais de ordem da conjugação verbal. Na Argentina, como comentado, o *vos*, na atualidade, é majoritariamente utilizado entre os falantes (não importando a classe social ou cultural do interlocutor), explicando, assim, o porquê do comentário sobre a expectativa de que um romance histórico argentino o utilize em larga escala para a formulação, sobretudo, dentro dos diálogos entre personagens. Bajo demarca o trabalho anacrônico verbal pontual sobre o uso específico do *voseo*, pela utilização do pronome *vos* na província de Córdoba: “[...] a mí me costaba el voseo para estos libros, pero, muy temprano descubrí una cosa que Lugones dice en una nota que él hizo para un diario, hablando sobre el habla del cordobés que hasta el principio del siglo XX, el cordobés usaba el tú.” (CERDEIRA, 2018, p. 320).

Sabendo que o *vos*, naquele recorte temporal, ainda tinha a sua utilização fadada a interlocutores não da elite, as diegeses demonstram ciência ao saber diferenciar bem quem e, sobretudo, em quais condições esses falantes poderiam apresentar essa forma pronominal. Por isso mesmo, ao longo dos romances, registra-se a oscilação entre os tratamentos *vos* e *tú*. O primeiro é construído em falas sempre atreladas às personagens negras ou *gauchos*. As exceções começam a se revelar por conta de duas entidades nativas em trânsito, os irmãos Luz e Fernando (justamente os Osorio com o maior trato entre os estratos sociais menos tradicionais).

Vale apontar como as duas personagens oscilam em sua fala entre as duas possibilidades do pronome de segunda pessoa do singular de acordo com o outro interlocutor ou, ainda, conforme a tensão construída na diegese. A estratégia linguística, assim, deixa a narrativa romanesca ainda mais preenchida por uma ordem interna e verossímil.

Em ocasiões de conforto, relaxamento ou nervosismo, o *vos* ganha destaque. Utilizando Luz e Severa como exemplos postulares, ganha evidência parte de uma conversa de *Como vivido cien veces*, fragmento de um diálogo inicial, quando Luz passa a espreitar a chegada de índios ranqueles presos:

[Severa] —*Retiráte* de la ventana. A tu viejo no le parecerá que esos hombres te vean —rezongó la negra. [Luz] —Traen indios prisioneros. —Para el fortín del río Cuarto los han de arrear. —¿Van a fusilarlos? —se impresionó la joven.
—¡Qué! Ni balita gastarán en ésos. Estaca o garrote, eso será — murmuró Severa desprendiendo rizos con un palito de naranjo alrededor de las sienes de Luz. Y como la notara inquieta, desconfió—: ¿Qué será que *andás* por hacer? (BAJO, 1997, p. 12, grifos meus).

Sem apontar o pronome *vos* propriamente, valorizam-se o uso do imperativo positivo para o pronome – “*retiráte*” –, transformando a palavra em *grave* ou paroxítone; e, ainda, na conjugação especial do verbo andar no presente do modo indicativo – “*andás*” –, diferenciado pela acentuação na última vogal “a”. Em um segundo exemplo, a personagem Severa demarca sua enunciação com os dois irmãos de maneira enfática:

[Severa]—*Vos*, sinvergüenza, que me la *metés* en líos —achacó al joven y tironeando de Luz—: Vamos, chinita, hay que cambiarte. Camino al dormitorio, bufó:
—¿Qué *tenés* que andar de rabo del Payo, eh? ¡Buen sinvergüenza que es ése! ¡Tu madre está que trina! *Sabés* que no aguanta que se anden secreteando... (BAJO, 1997, p. 17, grifos meus).

Além dos casos específicos de acentuação para os verbos no presente do indicativo (“*metés*”, “*tenés*”, “*sabés*”), o trecho traz bem demarcado o uso do pronome *vos*, fortalecendo o tom de reprovação da personagem Severa em relação a Fernando. O contraste é conquistado

com a demarcação da outra margem linguística, valorizando o *tuteo*, o uso do pronome de tratamento *tú*, entre as personagens mais tradicionais da trama, figuras relacionadas ao poder cultural e político de Córdoba. Como exemplo, são extraídos dois diálogos, de momentos distintos do primeiro romance, dando vazão, respectivamente, às falas de dona Carmen (mãe de Luz) e Sebastián:

Salió a la galería superior y tropezó con su madre, las llaves tintineándole en la cintura y el pelo recogido prietamente. —*Regresa* a la cama, ya suben a vestirte. Y *no debes* andar descalza: los pies de una señorita son tan importantes como sus manos. Luz obedecía cuando la señora agregó:

—*Quédate* arriba con los chicos; los cautivos han huido y he mandado trancar la casa, ya que los soldados han salido a camppear a esos demonios.

(BAJO, 1997, p. 60, grifos meus).

Sebastián tomó a Luz de la muñeca y sus amigos corrieron a la esquina, los fusiles en posición.

—Y ahora, Luz, *levántate* esos trapos ¡y corre, por Júpiter, tan rápido como puedas! (BAJO, 1997, p. 21, grifos meus).

A diferenciação linguística entre as personagens não deixa de favorecer o mecanismo irônico presente nos romances históricos, o espírito de questionamento e de revisão, afinal, *vos* e *tú* retratam uma casa, um país dividido, disputam a sala de jantar da história sem cerimônias. O anacronismo verbal não é somente velado. Em uma observação do narrador para mediar o tratamento linguístico utilizado por dona Carmen ao falar com seu marido, dom Carlos, já estarão revelados desde o primeiro romance da saga mais contornos da valorização concedida à tópica do anacronismo verbal: “Don Carlos se puso de pie. – Voy a echarme un rato, que estoy molido. – ¿Ha tenido noticias de mi hermana, de Martín? – preguntó doña Carmen, siempre en sus trece de no usar el tuteo con su esposo”. (BAJO, 1997, p. 94).

A sutil distinção está registrada na flexão do passado composto “ha tenido” (e não “has tenido”, como seria se o tratamento atendesse à exigência da segunda pessoa do singular), denotando que dona Carmen trata dom Carlos como *usted*, consigna para abarcar semanticamente um tom mais formal e respeitoso na língua. A diferenciação observada

fortalece, muito mais do que minúcias verbais, os postulados de entrelaçamento entre os discursos ficcional e histórico, postulados para a poética bajoniana.

No último romance da série, *Esa lejana barbarie*, o uso do pronome *usted* como uma marca de formalidade volta a ser destacado, todavia, para dissimular imbróglis romanescos vividos pelas personagens Luz Osorio e Gaspar Indarte e que ficaram adormecidos – fazendo jus a uma expectativa de romance romântico – com o leitor depois da finalização de *Como vivido cien veces*:

– No soy un experto en pintura –dijo Indarte cuando quedó en sus manos–, pero es un trabajo notable. Supongo que don Sebastián será *su* maestro.

Comprendiendo que él la trataba de “usted” para que nadie sospechara los lazos que los unían, Luz agradeció en silencio su delicadeza y entregó el dibujo a misia Francisquita quien, inesperadamente, la besó en la mejilla. (BAJO, 2017, p. 450, grifos meus).

Será possível atestar não apenas a origem linguística do pronome *vos* a partir do *vosotros*, um pronome pessoal que, na contemporaneidade, acabou ficando limitado ao contexto discursivo peninsular, mas também o fato de que os dois eram utilizados concomitantemente (diferente do que se espera por um falante do século XXI): “– ¿Acaso ignora que en esta tierra es mal visto que se detenga en la reja de una casa de bien, e intente hablar con las mujeres? – ¿Y de qué otra forma podría presentarme ante **vos**? Me urge hablaros”. (BAJO, 2011c, p. 71, grifos meus).

Em um último caso selecionado, será exatamente por conta do uso do pronome *vosotros* por dom Eitán, uma personagem espanhola, que a poética bajoniana utilizará o anacronismo verbal como um testemunho de um tempo, um espaço de recordação para pensar em um passado que passa a ser (re)contado por meio do diálogo entre ficção e história:

– ¡Oste! –soltó el viejo cuando despachó el primer trago con un solo golpe de muñeca, recordándole que siempre había hablado como en español antiguo, no sabía si por educación o por capricho.

– ¿Habéis venido por vuestra mujer? [...]

– Queréis saber quién os la mató, ¿verdad? –insistió, volviendo a la jerga virreinal. (BAJO, 2011b, p. 231).

En la punta de la lengua e disposto a seguir dialogando...

Ao longo desta leitura, procurou-se dar dimensão à forma como a poética bajoniana acaba transformando o anacronismo verbal em mais uma estratégia discursiva e estética possível para vislumbrar o diálogo entre os discursos ficcional e histórico. Em um contexto literário profícuo para tal imbricamento e que parece ganhar cada vez mais fôlego sobretudo em projetos ficcionais dispostos a romper com a lógica dos registros canônicos, trata-se, pois, de uma oportunidade. Como os leitores poderão inferir, diante do desafio de cotejar os cinco romances da *Saga de los Osorio*, o esforço revela-se ainda de maneira tímida ou insipiente. Não à toa, há aqui um ensaio, responsável por relembrar sempre que “[l]a literatura es un diálogo incesante y fervoroso que trasciende la eventual versatilidad de sus ocasionales comentadores.” (GALLONE, 2002, p. 14).

Ao recontar uma parte da história por meio do deslocamento do discurso histórico argentino canônico, a leitura da pentalogia da cordobesa Cristina Bajo permite uma sensação familiar, a ideia de um passado-presente que parece ter sido acionado, aguçado, que fica latente, *en la punta de la lengua*.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

ARISTÓTELES. **El arte poética**. Traducción del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain. Buenos Aires: 1948. Disponível em: <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf>. Acesso em: 17 set. 2019.

BAJO, Cristina. **Como vivido cien veces**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 1997.

BAJO, Cristina. **En tiempos de Laura Osorio**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2011a.

BAJO, Cristina. **La trama del pasado**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2011b.

BAJO, Cristina. **Territorios de penumbras**. Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2011c.

BAJO, Cristina. **Esa lejana barbarie**. Buenos Aires: Sudamericana, 2017.

BORGES, Jorge Luis. **Obra completa**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CERDEIRA, Phelipe de Lima. **Luz que vem do interior**: a guerra civil argentina ganha um novo capítulo em Como vivido cien veces. Campinas: Pontes, 2018.

DOMENELLA, Ana Rosa. La nueva novela histórica desde Córdoba: Cristina Bajo. In: REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba**. Córdoba: Rubén Libros, 2001.

DRUCAROFF, Elsa. **Historia crítica de la literatura argentina**. v. 11 – La narración gana partida. 1ª edición. Buenos Aires: Emecé, 2000.

ELGUE DE MARTINI, Cristina. Contar la Historia: *En tiempos de Laura Osorio*, de Cristina Bajo. In: REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba**. Córdoba: Rubén Libros, 2001.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. Colección Anejos de Rilce, n 23. Pamplona – Espanha: Ediciones Universidad de Navarra S. A. (EUNSA), 1998.

GALLONE, Osvaldo. **La ficción de la historia**. (en seis narradores argentinos contemporáneos). Córdoba: Alción Editoria, 2002.

JITRIK, Noé. **Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

LUJÁN, María Marta. Novelas históricas argentinas de los últimos años, ¿otra forma de mitificar al personaje histórico? In: CHIBÁN, Alicia (coord.). **El archivo de la independencia y la ficción contemporánea**. 1 ed. Salta: Consejo de Investigación/Universidad Nacional de Salta, 2004. p. 479-488.

LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. México D.F.: Ediciones Era, 1966.

MENTON, Seymour. Las últimas noticias de la nueva novela histórica. *In: ALBA DE AMÉRICA. Revista Literaria: reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999, p. 61-68.*

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. *In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. Literatura e história na América Latina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 115-134.*

MORELLO-FROSCH, Marta. La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente. *In: BALDERSTON, Daniel (ed.). The historical novel in Latin America. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 201-208.*

Seção II

**NOS LIMITES DA LÍNGUA
PORTUGUESA**

PESSOA EM FICÇÃO, REIS NA HISTÓRIA

Eduarda da Matta

Pensando nas relações da ficção com a história na obra de José Saramago, nos deparamos com abordagens que reúnem fontes, metáforas e relações predispostas a explicar a poética de tal autor por meio desse ponto em comum. Tendo em vista ampliar esse repertório, buscamos, aqui, apresentar mais uma leitura sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*, romance publicado em 1984, que ficcionaliza os nove meses seguintes ao falecimento do poeta Fernando Pessoa, em Portugal, em novembro de 1935.

Antes, no entanto, de iniciarmos a análise do romance em questão, julgamos relevante discorrer sobre como os registros da história são vistos por Saramago em alguns de seus romances. Nosso tratamento às obras não discute, no entanto, sua classificação como ficções históricas. Julgamos importante, para este momento de trabalho, retirar dos romances aquilo que sobre a história foi dito, e não os rotular. Assim, de acordo com Saramago,

[...] somos herdeiros de um tempo, de uma cultura e que, para usar um *símile* que algumas vezes empreguei, vejo a humanidade como se fosse o mar. Imaginemos por um momento que estamos numa praia: o mar está ali, e continuamente aproxima-se em ondas sucessivas que chegam à costa. Pois bem, essas ondas, que avançam e não poderiam mover-se sem o mar que está por detrás delas, trazem uma pequena franja de espuma que avança em direção à praia onde vão acabar. Penso, continuando a usar esta metáfora marítima, que somos nós a espuma que é transportada nessa onda, essa onda é impelida pelo mar que é o tempo, todo o tempo que ficou atrás, todo o tempo vivido que nos leva e nos empurra. Convertidos numa

apoteose de luz e de cor entre o espaço e o mar, somos, os seres humanos, essa espuma branca brilhante, cintilante, que tem uma breve vida, que despede um breve fulgor, gerações e gerações que se vão sucedendo umas às outras transportadas pelo mar que é o tempo. E a história, onde fica? Sem dúvida a história preocupa-se, embora seja mais certo dizer que o que realmente me preocupa é o Passado, e sobretudo o destino da onda que se quebra na praia, a humanidade empurrada pelo tempo e que ao tempo sempre regressa, levando consigo, no refluxo, uma partitura, um quadro, um livro ou uma revolução. Por isso prefiro falar mais de vida do que de literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida. (2013a, p.26-27, grifo no original).

Esse trecho faz parte do livro *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo* (2013a), em que há uma seleção de entrevistas dadas por José Saramago acerca de diversas questões, entre elas, sobre a história. O passado que engloba, pois, a história, é visto para Saramago como algo atrelado ao presente, sempre dependente dele. Assim como a leitura de um clássico é sempre uma nova leitura, dado o contexto em que se lê, o passado pode ter seu significado alterado por consequência do tempo presente em que se está. “A verdade é que não se sabe onde está a fronteira que separa a noção de um Presente sem dimensão de um Passado que as contém todas, partindo do princípio de que tudo quanto tem que ver com o Passado é História e tudo quanto tem que ver com o Presente é Atualidade”. (SARAMAGO, 2013a, p.32-33). O passado nos constitui como sujeitos. No entanto, estando no presente, é possível oferecer a ele um olhar que pode modificar a concepção da intensidade e da perspectiva com que o vemos e apreciamos.

Na concepção de Aguilera:

Saramago nunca entendeu a História como uma substância arqueológica que havia que reconstruir ou parafrasear, do modo como o romance de gênero se ocupa em fazer. Os seus interesses eram outros, desde a concepção da História, até ao questionamento da ‘verdade histórica’, uma elaboração confrontada com as ‘outras verdades’ arguidas no relato, ou ao arrastamento da História até à atualidade para a iluminar

e torná-la mais inteligível, mas também para a interpretar na perspectiva do presente. (AGUILERA, 2013, p.54).

Dessa forma, os discursos sobre a História proferidos por Saramago, como figura empírica como implícita, desenvolvem-se por meio da atuação do indivíduo para a construção do seu tempo. O coletivo humano, somado às duras críticas e ao modo tradicional de registro historiográfico, é o que caracteriza a obra desse autor português.

De modo geral, tentaremos explorar o universo saramaguiano tendo em vista os discursos que existem sobre a história nos seguintes romances: *A jangada de pedra* (1980), *Memorial do convento* (1988), *A bagagem do viajante* (1996), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005), *A viagem do elefante* (2008), *Caim* (2009) e *O homem duplicado* (2013c). Em um segundo momento, nos concentraremos nas discussões sobre a ficção histórica no romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

História em Saramago

Para iniciar, observamos o romance *Memorial do convento* (1988), narrativa em que são discutidos os modos de registro historiográfico, além de poder ser lida sob o prisma da ficção histórica, apresentando como contexto o período da construção do convento de Mafra no século XVIII. Fato interessante é o que Saramago diz sobre o romance, não o considerando “histórico”. Segue a justificativa:

É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende o processo de transformação das sociedades. Tudo visto à luz do tempo e que ele vive, e não com a preocupação de iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado. Ver o tempo de ontem com os olhos de hoje. (2013a, p.33).

Basicamente, Saramago defende que, inserido na contemporaneidade, com os olhos do presente, é praticamente impossível construir uma obra histórica. Apesar de discordarmos de tal afirmação, não nos ateremos à questão de se ela, de fato, procede. O que nos chama a atenção no trecho é justamente o que Saramago aponta como fator decisivo para negar que

determinado romance possa ser lido como uma ficção histórica, isto é, “ver o tempo de ontem com os olhos de hoje”. A forma como Saramago estabelece a relação presente-passado, considerando tudo o que constrói e significa o presente como base para a percepção do passado, é o que torna suas ficções singulares.

Voltando a *Memorial do convento*, a história se desenvolve basicamente por dois pontos de vista: ora o narrador acompanha o rei D. João V, ora um casal pertencente à classe oprimida, Blimunda e Baltasar. Quando a perspectiva se atém ao rei, a narração é ridicularizadora e irônica. Por sua vez, quando direcionada ao casal de “anônimos”, o desenrolar é outro, de modo que tais protagonistas se tornam determinantes para a construção da história.

Esse modo de narrar, que podemos classificar até como maniqueísta, além de discorrer sobre um fato histórico por uma perspectiva diferente da “oficial”, explicita a crítica aos modos tradicionais de registro da história. Em alguns trechos do romance, o discurso do narrador sobre eles é mais do que evidente:

Tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão. (SARAMAGO, 1988, p.242).

O fato de escrever um nome para cada letra do alfabeto, na intenção de representar todas as pessoas que fizeram parte da construção de uma parte da história, mostra o quanto Saramago se preocupa com o lado humano, distanciado dos grandes feitos e grandes nomes que ocupam as linhas da maioria dos registros historiográficos tradicionais. Com isso, podemos afirmar que “muitos romances famosos [inclusive este,

de Saramago] estão vinculados a importantes mudanças estruturais em uma determinada sociedade, encarando-as em termos do seu impacto nas vidas de alguns indivíduos”. (BURKE, 2011, p. 348). Além disso, podemos encontrar em Saramago “a presença e o protagonismo do homem comum e anônimo da história, os ‘ex-cêntricos’ e os ‘marginais’ destituídos de voz, o que permite um olhar para os acontecimentos por pontos de vista vindos ‘de baixo’”. (LEVON, 2011, p. 144).

Como podemos ver, Saramago critica o modelo tradicional de registro da história, característico do século XIX. Na atualidade, as perspectivas desse estudo passaram por alterações, no entanto, “mesmo hoje, grande parte da história ensinada [...] ainda considera a experiência da massa do povo no passado como inacessível ou sem importância” (SHARPE, 2011, p. 41). Ainda:

[...] vários historiadores, trabalhando em uma ampla variedade de períodos, países e tipos de história, conscientizaram-se do potencial para explorar novas perspectivas do passado [...] e sentiram-se atraídos pela ideia de explorar a história, do ponto de vista do soldado raso, e não do grande comandante. Tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos, como um relato dos feitos dos grandes. (SHARPE, 2011, p.40).

O que concluímos com base na citação de Jim Sharpe é que, por mais que a crítica de José Saramago seja direcionada aos moldes tradicionais de registro da história, os quais já passaram por alterações de perspectivas, predominantemente, o modo de se ensinar a História continua o mesmo. O romance *O homem duplicado* (2013c), de Saramago, aborda essa questão. Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, nunca é levado a sério nas reuniões da escola onde leciona ao propor um novo modelo de ensino de sua disciplina:

Quando chegou a sua vez de falar, num tom indolente e monocórdico que os presentes estranharam, limitou-se a repetir uma ideia que ali deixara já de ser novidade e que era motivo invariável de alguns risinhos complacentes do plenário e de mal disfarçada contrariedade do director, Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de diante para trás, todo o

mais, não sendo despiciendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda a gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não. Os efeitos da perorata foram os de sempre, suspiro de mal resignada paciência do director, trocas de olhares e murmúrios entre os professores. (SARAMAGO, 2013c, p.40-41).

A proposta do personagem Tertuliano, de ensinar História “de diante para trás”, é mais uma preocupação de Saramago com o tratamento que se dá ao passado. Apesar de, nos seus romances, encontrarmos com mais facilidade a crítica ao registro da história, e não propriamente ao seu modo de ensino, é clara a relação que um ponto estabelece com o outro. Se Saramago acredita na ideia de ver o passado com os olhos do presente, é notório que isso pode ser aplicado ao modo de ensino desse passado, com o intento, julgamos, de o elo entre os tempos ser mais solidificado, apresentando mais significações. No entanto, como pudemos perceber com o trecho citado, a proposta do professor não é aceita, sendo, inclusive, ridicularizada por alguns. Dessa forma, Tertuliano é obrigado a lecionar sob os moldes que lhe são impostos. Assim:

[...] os últimos exercícios dos seus alunos, que deverá ler com atenção e corrigir sempre que atentem perigosamente contra as verdades ensinadas ou se permitam excessivas liberdades de interpretação. A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar [...]. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. (SARAMAGO, 2013c, p.13).

O que se diz no trecho citado pode ser representado pela famosa frase proferida por Alexandre Dumas: “Pode-se violentar a história, sob a condição de lhe fazer filhos bonitos”. A História ensinada por Tertuliano (e que o romance acusa como a aplicada nas escolas tradicionais) sofre “poda” para se adequar aos moldes impostos pela sociedade (seja ela macro ou micro).

No livro de crônicas intitulado *A bagagem do viajante* (1996), há remissões à história em diversos momentos. Primeiramente, a narrativa discursa sobre o passado: “há dias em que nos pomos a olhar o transcurso passado da nossa vida e o vemos vazio, inútil, assim como um deserto de esterilidades por cima do qual brilha um grande sol autoritário que não nos atrevemos a olhar de frente” (SARAMAGO, 1996, p.13). A metáfora se aplica ao passado imutável, obscuro, o qual não ousamos questionar, revisar. Esse passado, e conseqüentemente a história, quando não acessado, se perde no tempo que o separa do presente, de modo que as conexões entre um tempo e outro são cortadas. Ainda, “falamos das glórias passadas, das conquistas, das descobertas, como de fantasmas imateriais a que os compêndios escolares não dão vida, nem as pedras mortas substância” (SARAMAGO, 1996, p.160). O que se quer com tais afirmações, no entanto, é a concepção de passado como algo vivo e que pode ser acessado e revisitado tendo em vista o modo como o percebemos:

O passado não é algo, irreversivelmente, acabado, mas que volta a atualizar-se e a repetir-se no tempo presente, desde que alguém, seja ele o ficcionista ou o historiador, esteja disposto a lançar um olhar inquiridor sobre os tempos pretéritos, iluminando-os nas brumas do não dito e privando-os da marca infrutífera do ‘acabou’, pois ‘a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irresistivelmente, no momento em que é reconhecido’. (ROANI, 2006, p.103).

Assim, “a revisitação ao passado continua sendo um modo de entender o presente, seja pelo paralelismo de situações, seja como conseqüências. O passado recente em geral está subentendido, mas as pistas de sua presença se evidenciam”. (WEINHARDT, 2006, p.169). No entanto, para Saramago, o modo como as coisas são vistas é que determina como elas, de fato, são. Tal fato nos leva a um caminho duplo: olhar para o passado para entender o presente e, estando no presente, atribuir significações ao passado: “o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim” (SARAMAGO, 1980, p.12). O trecho, retirado do romance *A jangada de pedra*, discute o fato de esses dois estados, passado e presente, constituírem o mesmo fio, o tempo:

[...] o tempo, esse grande igualador, se encarregaria de limar umas e outras [histórias], sem contar que os futuros historiadores tomariam

a seu cuidado eliminar da crônica da cidade qualquer alusão a um certo pisador de barro chamado abel, ou caim, ou como diabo fosse o seu nome, dúvida esta que, só por si, já seria considerada razão suficiente para o condenar ao esquecimento, em definitiva quarentena, assim supunham eles, no limbo daqueles sucessos que, para tranquilidade das dinastias, não é conveniente arejar. Este nosso relato, embora não tendo nada de histórico, demonstra a que ponto estavam equivocados ou eram mal-intencionados os ditos historiadores [...], como já sabemos, a história oficial nem sequer irá dedicar uma linha. (SARAMAGO, 2009, p.70-71).

Esse trecho que citamos se encontra no romance *Caim*, de José Saramago. Apesar de a narrativa apresentar um contexto bíblico, de cunho religioso, o narrador, em diversos momentos, discursa sobre a história. A crítica, nessa citação, é direcionada aos modos tradicionais do registro historiográfico, em que só se dá espaço aos grandes acontecimentos, deixando enormes lacunas no processo de apuração dos fatos. Ou seja, o que ocorria era “uma representação abrangente da ‘totalidade dos objetos’, em palavras hegelianas, por oposição à ‘totalidade do movimento’ – mais concentrada – própria do drama” (ANDERSON, 2007, p. 212). Vale lembrar que Perry Anderson, nessa citação, se refere às construções ficcionais que apresentam a história como cenário determinante para o desenvolvimento da narrativa, e não exatamente ao registro historiográfico. No entanto, os primeiros romances históricos seguiam esses mesmos moldes, privilegiando os grandes feitos e grandes nomes.

No final dos anos 1960, o modo de registro da história passou por alterações. Uma dessas variações resultou na “história vista de baixo”, que abriu “a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história” (SHARPE, 2011, p.54). Contudo, apesar da considerável mudança, Saramago continuou a criticar grande parte dos pontos de vista adotados para a percepção dos fatos. Em *A viagem do elefante* (2008), há a seguinte afirmação:

[...] mas a história assim o deixou registrado como facto incontroverso e documentado, avalizado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá que perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de

preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato. No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (SARAMAGO, 2008, p.224-25).

Essa crítica se consolida na afirmação de que a história não conseguiria fugir totalmente do registro das grandes realizações, mesmo tomando como base a perspectiva do ser humano comum. De acordo com Hobsbawm, os historiadores estudavam “não exatamente as pessoas comuns, mas as pessoas comuns que poderiam ser consideradas os ancestrais do movimento; não os trabalhadores como tais, porém mais como cartistas, sindicalistas, militantes trabalhistas” (apud SHARPE, 2011, p. 46). Esse trecho se refere, em especial, ao exercício dos historiadores do movimento trabalhista, mas pode ser entendido sob o viés de nossa temática. Concluindo esse raciocínio, “a história das ‘pessoas comuns’, mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social” (SHARPE, 2011, p. 55). Sobre esse aspecto, em *Jangada de pedra* (1980), encontramos a seguinte reflexão: “se a história é realmente invisível, se os visíveis testemunhos da história lhe conferem visibilidade suficiente, se a visibilidade assim relativa da história não passará de uma mera cobertura, como as roupas que o homem invisível vestia, continuando invisível”. (SARAMAGO, 1980, p. 257-258). O que essa afirmação traz à discussão é justamente o olhar que se tem para os fatos passados. A acusação é de que não há neutralidade na percepção e registro das fontes. De acordo com as ideias lançadas por Saramago, por mais que se intente construir uma história adotando uma perspectiva que não a tradicional, o olhar para o passado estará sempre nublado por interesses de grupos dominantes, escondendo, pois, o que há de “humano” nesse processo. No mesmo romance, em outro momento, diz-se:

Amanhã, quer dizer, no futuro distante, os historiadores que se dedicarem ao estudo de acontecimentos que, em sentido não apenas alegórico, mas literal, mudaram a face do mundo, decidirão, esperamos que com a ponderação e a imparcialidade de quem desapaixonadamente observa os fenômenos do passado, se sim ou não deverá ser feito o desdobramento que, alguns defendem já hoje. (SARAMAGO, 1980, p.224).

Na opinião de Roani, Saramago vê a história como “produto de um sujeito específico, o historiador, o qual recorta, seleciona, escolhe e interpreta o passado em função dos seus pré-conceitos e valores, porque a História não é simplesmente escrita, ela é feita. Consequentemente, os acontecimentos não são simplesmente expostos, eles são criados”. (2006, p. 104). O seguinte trecho de *O homem duplicado* reafirma essa ideia:

[...] tal como a História que escrevemos, estudamos ou leccionamos vai fazendo penetrar em cada linha, em cada palavra, e até em cada data, o que designei por sinais ideológicos, inerentes não só à interpretação dos factos, mas igualmente à linguagem por que os expressamos, isto sem esquecer os diversos tipos e graus de intencionalidade no uso que dessa mesma linguagem fazemos [...] (SARAMAGO, 2013c, p. 87).

A grande questão está, pois, no discurso. O discurso sobre a história, seja ele de cunho historiográfico ou ficcional. O poder imaginativo concentra pontos ideológicos e subjetivos, além, de acordo com o trecho do romance que citamos, de estar repleto de intenção. E como sabemos, a intenção de Saramago sempre foi a de mostrar o lado humano em seus discursos, seja pelas perspectivas religiosas, históricas ou, é claro, subjetivas. A intensidade do olhar, que tão presente se faz nos romances saramaguianos, sempre está direcionada a aspectos que se relacionam com o subjetivo. Neste capítulo, em especial, ela se apresenta no modo como encaramos e estabelecemos relações com nosso passado, o qual nos constitui como sujeitos. Como sujeitos, estamos em constante construção, nunca completos, nunca plenos. Da mesma forma ocorre com o passado, que é percebido por meio de nossa condição de ser humano e de nossa transformação a cada tempo:

O passado não é algo, irreversivelmente, acabado, mas que volta a atualizar-se e a repetir-se no tempo presente, desde que alguém, seja ele o ficcionista ou o historiador, esteja disposto a lançar um olhar inquiridor sobre os tempos pretéritos, iluminando-os nas brumas do não dito e privando-os da marca infrutífera do ‘acabou’, pois ‘a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irresistivelmente, no momento em que é reconhecido’. (ROANI, 2006, p.103).

Outro romance de cunho religioso que apresenta reflexões sobre o passado e, conseqüentemente, sobre a história é *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005). De forma irônica, o narrador discursa sobre o espaço que se cria entre os tempos passado e presente, e os danos que essa distância de perspectivas pode causar: “Deixemos as coisas como estão, não removamos os ossos do passado [...]. A quem procura, tornar atrás, apagar o rasto dos passos que aqui nos trouxeram e rogar que o movimento perpétuo da peneira do tempo cubra de uma rápida e insondável poeira até a mais tênue memória destes acontecimentos”. (SARAMAGO, 2005, p.176). Mais uma vez, a questão que se levanta é a do passado que nos constitui como sujeitos. Não podemos nublá-lo, escondê-lo, deixar que a poeira o encubra, o apague. O passado deve estar em constante consulta e acesso. O elo entre ele e o presente não deve ser rompido, de modo que, a cada novo presente, exista um novo passado para estabelecer sentido.

O olhar estratégico para essas figuras de composição da narrativa nos possibilita apreciar o universo saramaguiano com mais profundidade, bem como torna viável realizar uma aproximação com a esfera da autoria, que extrapola a ficção. Tal relação não se concretizará nesta leitura, mas pode apresentar fios que, em oportunidades distintas, serão amarrados e desenvolvidos com maior sobriedade.

Podemos perceber, portanto, como o olhar para a história, por meio de diferentes perspectivas, pode funcionar como uma aproximação entre o passado e o presente, bem como entre o sujeito que está inserido no passado e sua contribuição para a construção da história, a qual é refletida no sujeito do presente. A partir de agora, passamos ao estudo do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, analisando discurso que se realiza sobre

a história e que, de certa forma, torna possível que a ressignifiquemos, que a percebamos de outra forma.

Pessoa em Saramago

Heterônimo pessoano, Ricardo Reis é o protagonista da narrativa, esta que se inicia com sua chegada a Lisboa, voltando do Brasil. Chove. O romance, ademais de outras significativas questões sobre as quais pretendemos discorrer, trata do conhecimento de si, do outro e do mundo. Já no seu início, temos o primeiro questionamento:

[...] o táxi arranca, o motorista quer que lhe digam, Para onde, e esta pergunta, tão simples, tão natural, tão adequada à circunstância e ao lugar, apanha desprevenido o viajante, como se ter comprado a passagem no Rio de Janeiro tivesse sido e pudesse continuar a ser resposta para todas as questões, mesmo aquelas, passadas, que em seu tempo não encontraram mais que o silêncio, agora mal desembarcou e logo vê que não, talvez porque lhe fizeram uma das duas perguntas fatais, Para onde, a outra, e pior, seria, Para quê. (SARAMAGO, 1984, p. 16-17).

Ricardo Reis não sabe ao certo a que veio. A resposta a essa pergunta não apresenta uma única verdade, e sim algumas, dispostas ao longo da narrativa, como a morte de Pessoa, uma possível fuga do Brasil por consequência do desenrolar de uma revolução, e também uma tentativa de encontrar sua identidade em terras portuguesas.

A relação com Fernando Pessoa, fantasma que aparece quando lhe convém, acrescenta ao romance as mais intensas reflexões sobre o ser humano e o mundo, em um discurso temperadamente sarcástico da parte de Pessoa, que, visto o cenário em que Reis se encontra, não o poupa de comentários sobre a sua personalidade e seu modo de “não agir” frente ao “espetáculo do mundo”.

O cenário, este que agora mencionamos, contempla, de modo geral, a ascensão dos nazistas na Alemanha, a disputa de Franco com as forças republicanas, acarretando a Guerra Civil Espanhola, e a criação das mocidades e milícias fascistas portuguesas por Salazar. Acompanhamos o desenrolar histórico por meio da leitura que Ricardo Reis faz dos jornais, do que ouve pela chamada “telefonía” e, em poucos casos, do que

vê com seus próprios olhos. Para Saramago, situar Ricardo Reis neste tempo foi para dizer a ele: “Eis o espetáculo do mundo, meu poeta das amarguras serenas e do cepticismo elegante. Desfruta, goza, contempla, já que estar sentado é a tua sabedoria...” (SARAMAGO, 2013, p. 81). Assim, considerando a declaração do autor português, podemos dizer que Reis, lançado no contexto histórico de 1936, é confrontado com a realidade numa espécie de prova de resistência da sua essência. É possível não agir diante de tudo o que se passa? Não tomar partido? Não se afligir?

Quando Reis desembarca do navio em Lisboa, traz consigo *The god of the labyrinth* (O deus do labirinto), de Herbert Quain, livro que se faz presente durante todo o romance. Curiosidade é que Reis não consegue avançar na sua leitura e, sempre que o toma para ler, decide recomeçá-lo. Citamos o livro porque este pode ser considerado a representação do próprio Ricardo Reis frente à sua realidade. O poeta busca recomeços e recomeços, sem lograr avanço neste propósito. Recomeço do quê? Não há planos, sonhos, objetivos, não há caminho. Ricardo Reis apenas se deixa levar por um labirinto do qual não consegue sair. Maria de Fátima Gomes Morashashi tece um comentário sobre o labirinto que julgamos muito pertinente: “O labirinto é, portanto, e antes de tudo, uma punição. É a prisão simbólica da existência, a condenação a uma viagem sem horizonte”. (MORASHASHI, 2000, p. 284). E, no entanto, essa punição citada pela pesquisadora vira uma obsessão para Ricardo Reis: “o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo”. (SARAMAGO, 1984, p. 97).

Ainda, a narrativa acaba com Ricardo Reis caminhando para a morte, junto de Fernando Pessoa, e levando consigo o livro *O deus do labirinto*, com a justificativa: “Deixo o mundo aliviado de um enigma” (SARAMAGO, 1984, p. 415). Informação contida no romance é que os mortos desaprendem a ler. Por consequência disso, a hipótese é de que a leitura do livro, agora para a eternidade inacabada, representa sua essência, sua história de impossibilidades diante da contemplação do espetáculo do mundo. A vida real da ficção não apresenta uma mensagem, um moral, um desfecho. Seria preciso o agir do poeta para que um caminho fosse trilhado. A ficção dentro da ficção, pois, poderia representar certo conforto de respostas e desfechos, o que não ocorre na vida do personagem Ricardo Reis.

Ademais dos acontecimentos históricos, o espaço lisboeta que compõe o romance tem a constante presença da chuva. A chuva contribui para a imaginação de um céu cinzento, de tempo frio. A chuva contribui para o tema mórbido. A chuva contribui para o nebuloso encontro de si e o enfrentamento do mundo. A chuva contribui para a reflexão sobre a vida que deixou de existir ou de ser. Composição importante do cenário romanesco, a chuva ganhou espaço também nos versos de Fernando Pessoa:

Chove. Que fiz eu da vida? / Fiz o que ela fez de mim... / De pensada, mal vivida... / Triste de quem é assim! / Numa angústia sem remédio / Tenho febre na alma, e, ao ser, / Tenho saudade, entre o tédio, / Só do que nunca quis ter... / Quem eu pudera ter sido, / Que é dele? Entre ódios pequenos / De mim, estou de mim partido. / Se ao menos chovesse menos! (PESSOA, 1955, p. 56).

A menção à poesia pessoana se faz efetiva e direta em grande parte do romance. Ricardo Reis por vezes escreve alguns versos; ele e Pessoa relembram mais alguns, e outros são lidos por Reis quando este os encontra dentro de gavetas. Há algumas menções, no entanto, mais relevantes que outras tendo em vista esta fala. Uma delas é sobre o “nada ser” que efetivamente nos “faz ser”. Vejamos os versos do heterônimo Ricardo Reis:

Nada fica de nada. Nada somos. / Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos / Da irrespirável treva que nos pesa / Da húmida terra imposta. / Leis feitas, estátuas altas, odes findas - / Tudo tem cova sua. Se nós, carnes / A que um íntimo sol dá sangue, temos / Poente, porque não elas? / O que fazemos é o que somos. Nada / Nos cria, nos governa e nos acaba. / Somos contos contando contos, cadáveres / Adiados que procriam. (PESSOA, 1994, p. 168)

No romance, a afirmação de que “nada somos” é bem significativa:

Como escreveram os estudantes alemães, Nós não somos nada, aquilo mesmo que murmuraram, uns para os outros, os escravos que construíram as pirâmides, Nós não somos nada, os pedreiros e os boieiros de Mafra, Nós não somos nada, os alentejanos mordidos pelo gato raivoso, Nós não somos nada, os beneficiários dos bodós misericordiosos e nacionais, Nós não somos nada, os do Ribatejo a

favor de quem se fez a festa do Jockey Club, Nós não somos nada, os sindicatos nacionais que em Maio desfilaram de braço estendido, Nós não somos nada, porventura nascerá para nós o dia em que todos seremos alguma coisa, quem isto agora disse não se sabe, é um pressentimento. [...]

E tu, perguntou Ricardo Reis, que pensas tu da Espanha, do que lá se está a passar, Eu não sou nada, não tenho instrução, o senhor doutor é que deve saber, com tantos estudos que fez para chegar à posição que tem, acho que quanto mais alto se sobe, mais longe se avista, [...] (SARAMAGO, 1984, p. 374, 375).

Este é o exemplo perfeito para evidenciar o estilo de Saramago ao escolher os protagonistas que constroem a História que ele intenta recontar. Os anônimos, os oprimidos, os marginalizados, os analfabetos, os injustiçados, os perseguidos, os vencidos, os desfavorecidos, os que não são nada. Nestes trechos, é nítida tal representação. Os que nada são é que verdadeiramente constroem os caminhos, fazem acontecer e criam, pois, a história.

Uma personagem de grande importância na narrativa é Lídia. Lídia não é nada. Lídia é criada do hotel em que se hospedou Ricardo Reis e com quem manteve relações carnavais durante toda a narrativa. Depois de alugar uma casa, Lídia continuou a servir-lhe, tanto nos afazeres domésticos quanto nos desejos da carne, por assim dizer. Fato é que a Ricardo Reis, médico, de educação jesuítica, podemos dizer que membro da elite, estudado, sábio, não lhe cairia bem manter relações com uma criada. Lídia, ao final, engravida do poeta, mas percebendo que ele não demonstra interesse no filho, liberta-o de tal compromisso. Essa passagem é um tanto cômica, pois expõe a fragilidade de Ricardo Reis em seu descompromisso:

Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade, distinga-as quem puder, num impulso, enfim, sincero, abraçou-a, e beijou-a, imagine-se, beijou-a muito, na boca, aliviado daquele grande peso, na vida há momentos assim, julgamos que está uma paixão a expandir-se e é só o desafogo da gratidão. (SARAMAGO, 1984, p. 356)

Lídia tem como irmão Daniel Martins, membro da marinha, que, junto de seus companheiros, se opõe ao governo de Salazar. Em conversas

com Ricardo Reis, Lídia se mostra consciente das verdades que compõem a realidade em que vivem, lúcida e crítica diante de tais fatos. Isso confunde, por assim dizer, o heterônimo, que se fia nas versões dos acontecimentos transmitidos pela mídia. Vejamos uma dessas conversas:

[...] e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira, [...]

Ricardo Reis não chegou a compreender as verdadeiras razões do alvoroço popular, nem isto deverá espantar-nos, a nós e a ele, que só tinha os jornais para sua informação. (SARAMAGO, 1984, p. 388).

Podemos dizer que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a voz narrativa crítica aos moldes tradicionais de registro das fontes que sempre se faz presente nos romances de Saramago vem de Lídia, criada de hotel, mulher. Lídia é, sem mais, agente da história. É ela quem confronta, em seu “nada ser”, a sabedoria daquele que “nada faz”.

Sobre o “nada fazer” de Ricardo Reis, é possível mencionar um episódio do romance sobre Miguel de Unamuno. Reitor da Universidade de Salamanca, na Espanha, teceu alguns comentários favoráveis à tomada de poder de Franco, simpatia que pouco tempo durou, pois o massacre já no início da guerra evidenciou ao intelectual tratar-se de um golpe sangrento. Unamuno tentou interceder, sem sucesso. Pois bem, o romance, depois de contextualizar a situação, anuncia o futuro encontro do general Milan d’Astray com Unamuno. Como a época retratada no romance é anterior a tal encontro, Ricardo Reis, curioso pela resposta do intelectual, procura Fernando Pessoa e pensa que, como ele é morto, talvez saiba o que se passará em tempos posteriores. E Pessoa apresenta uma hipótese dessa resposta, a qual se confirma nos registros da história:

Gostaria de conhecer a resposta de Don Miguel, Como quer que eu lha diga, se ainda não aconteceu, Talvez o possa ajudar saber que o reitor de Salamanca se colocou ao lado do exército que pretende derrubar o governo e o regime, [...] O que mais posso fazer é admitir uma hipótese, Qual, Que o seu reitor de Salamanca responderá assim, há circunstâncias em que calar-se é mentir (SARAMAGO, 1984, p. 383-384).

“Por vezes, ficar calado equivale a mentir”, essas foram as palavras de Unamuno que constam no registro histórico (SODRÉ, 2018), ditas de outra maneira pelo profeta morto Fernando Pessoa. Esse discurso se faz importante no romance justamente para pensarmos na postura de Ricardo Reis frente aos acontecimentos. O não fazer é, de alguma forma, fazer. Calar-se diante dos fatos é, pois, mentir a realidade que se está a viver. Não estamos aqui acusando Ricardo Reis de incapacidade de julgamento das verdades dos fatos. Ricardo Reis ignora-os, sem dar por eles. Admitir as falácias das notícias o obrigaria a tomar uma posição, e isso o descaracterizaria como o heterônimo que é. Inclusive, há um caso no romance que instiga essa problemática, a do milionário Rockefeller que recebe uma edição única do *New York Times* somente com “boas notícias” para que não lhe atormente o coração e este não padeça de preocupações já no fim de sua vida.

Continuando com os apontamentos sobre o romance, falamos agora rapidamente sobre a grande metáfora da morte e sua relação com a história. Para Saramago, a frase final do livro representa mais do que o desfecho de uma narrativa:

“Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”. Portanto, não haveria mais descobrimentos para Portugal, apenas como destino uma espera infinita de futuros nem ao menos imagináveis: só o fado do costume, a saudade de sempre, e pouco mais... (SARAMAGO, 2013, p. 81)

Fernando Pessoa morre em 1935, Ricardo Reis, que ainda vive por mais nove meses antes de caminhar para a morte, se vai em 1936. O ano da morte de Ricardo Reis, e aqui não nos referimos ao romance, e sim à época e ao contexto, pode falar, além do inerte destino de Portugal, como aponta Saramago, da morte dos grandes intelectuais de seu país.

Os sábios que, pelas palavras, fossem capazes de confrontar os atos, oferecendo verdades além da apresentada como único caminho possível. E, neste momento, mencionamos o espelho, objeto presente durante toda a narrativa, refletindo o cenário sem Fernando Pessoa, que já não se faz presente em sua representação, e não consegue ver-se diante dele.

Ricardo Reis baixa o jornal, olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado, [...] Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Por ventura rejeitador porque o espelho também. (SARAMAGO, 1984, p. 52-53)

Neste romance, “se está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados” (SARAMAGO, 1984, p. 27). Fatigado, então, de negar uma posição à história que se está por fazer, opta por se acabar, por morrer, para poder contemplar o mundo do outro lado do espelho, sem a possibilidade de agir.

“Aqui o mar acaba e a terra principia” (p.11). “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (p.415). As duas frases são, respectivamente, a primeira e a última do livro. Semelhantes, podem representar um movimento cíclico. Além da referência a Camões, que diz “Donde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, 2008, p.78), em registro das gloriosas navegações do passado português, e que agora, no século XX, já não carrega consigo o sonho marítimo, apenas a nostalgia de tais feitos; o tempo que decorreu desde que o romance se iniciou nada alterou a quem já morto estava antes mesmo de nascer em ficção. Ricardo Reis viveu os nove meses após a morte de Pessoa a fingir e fingir-se, como o próprio Fernando Pessoa o acusa. Sombra do fantasma, que a cada espelho se reflete um pouco menos, até deixar de ser, e sabiamente contemplar.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. A estátua e a pedra: o autor diante do reflexo da sua obra. In: SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**, São Paulo, n.77, p. 205-220, mar. 2007 (CEBRAP).
- BURKE, Peter (org.). A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- LEVON, José Roberto. Francisco(s) e Pedro(s), ficção e história (ou vice-versa). In: WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficção história: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.
- MORASHASHI, Maria de Fátima Sendão Gomes. História-História(s): *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. In: VI CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. **Anais [...]** Porto, Portugal, 2000.
- PESSOA, Fernando. **Poesias inéditas (1930-1935)**. Lisboa: Ática, 1955.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Ricardo Reis**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.
- ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto: literatura e história em José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002.
- SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **O autor como narrador**. *Cult: Revista brasileira de Literatura*. São Paulo, n.17, p.25-27, dez. 1998.

SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013a.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013c.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. *In*: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SODRÉ, Muniz. O retorno de um fantasma. *Época*, 16 out. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/o-retorno-de-um-fantasma-23157728>. Acesso em: 20 set. 2019.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. *In*: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. **Nem fruta nem flor**. Edições Humanidades: Londrina, 2006.

WEINHARDT, Marilene. (org.). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2011.

A AUTORREFERENCIALIDADE EM *O GARATUJA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Geisa Mueller

Uma característica dos romances de José de Alencar consiste em o narrador discutir política pela perspectiva da ficcionalidade, mais precisamente, pelo prisma do gênio individual, do sujeito romântico em constante colisão com as instituições e estruturas de poder. Na discussão política encetada em *O garatuja*, publicado em 1873, observa-se a autorreferencialidade na fabulação que utiliza a composição caricatural para tematizar e, ao mesmo tempo, criar o efeito do ridículo.

Tendo em vista que a autorreferencialidade é um dos desdobramentos da ironia elaborada nos primórdios do movimento romântico, antes de efetuarmos a análise desse romance histórico alencarino, abordaremos sucintamente, nessa introdução, aspectos da ironia romântica. A proposição da romantização da ironia é erigida, principalmente, por Friedrich Schlegel em seus fragmentos publicados na *Athenäum*, em 1798. A *poiesis* da imaginação do primeiro romantismo alemão (*Frühromantik*) avulta a metalinguagem na criação literária.

A teoria poética dos *Frühromantiker* apresenta o autor e o leitor como partícipes da construção textual, razão pela qual a formulação do gênio individual dos românticos consistiu no entrelaçamento entre poesia e filosofia responsável pela potencialização da criticidade constitutiva da obra de arte. Esta passa a ser o *medium* capaz de expressar a tensão entre finito e infinito, ou seja, em seu caráter objetual, a obra de arte expõe a dialética envolvendo ideal e real e indivíduo e sociedade, sem apagar as contradições intrínsecas ao processo dinâmico da história.

Destarte, a poesia romântica é um meio multiplicador e qualitativo da reflexão, sendo caracterizada como “universal e progressiva” no

Fragmento 116: “A poesia romântica é universal progressiva. [...] O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia” (SCHLEGEL, 1997, p. 64-65). O atributo progressivo corresponde à ideia romântica de Poesia, isto é, o gênero poético romântico é a própria poesia porque, conforme observou Walter Benjamin (2011), é compreendido como o *continuum* das formas artísticas. A progressividade da poesia romântica não é “[...] aquilo que se entende pela expressão moderna de ‘progresso’, não é uma certa relação apenas relativa dos graus de cultura entre si. Ela é, assim como a vida inteira da humanidade, um processo de realização infinito e não um simples processo de devir” (BENJAMIN, 2011, p. 98). Ao sublinhar a reflexão na forma de exposição da obra, a poesia romântica efetiva o processo de realização do infinito, operando, simultaneamente, a crítica e a autocrítica.

A interface progressiva da *poiesis* romântica é, portanto, o substrato da romantização da ironia realizada nos fragmentos. No processo de romantização da ironia, a individualidade do poeta/do artista consiste na via pela qual o transcendental é deslocado para o cotidiano. Os *Frühromantiker* endereçam a genialidade filosófica do eu fichtiano ao artista, de maneira que a individualidade do sujeito romântico não seja abstrata como o é a do ente da doutrina-da-ciência, motivo pelo qual a obra de arte é pensada como meio que integra à filosofia transcendental a experiência da subjetividade individual.

A genialidade filosófica consiste na formalização da “intuição intelectual” demonstrada na *Doutrina da ciência*, título que reúne os trabalhos de Johann Gottlieb Fichte, publicados inicialmente em 1794. Dito de outra maneira, “[...] bem poderia ser que mesmo formalmente Fichte seja um Kant elevado à segunda potência, e que a *Doutrina da ciência* seja muito mais crítica do que parece ser. Especialmente a nova versão da *Doutrina da ciência* é sempre simultaneamente filosofia e filosofia da filosofia” (SCHLEGEL, 1987, p. 65). O método crítico de Fichte organiza a ciência do saber em um sistema que mobiliza a estrutura da autoconsciência: ação conjunta do eu e do não eu pelo cunho especulativo da imaginação do filósofo (o movimento transcendental). Schlegel afirma que Fichte é um Kant potencializado porque a exposição da doutrina-da-ciência também apresenta a crítica da filosofia, é simultaneamente filosofia

e filosofia da filosofia; na configuração do vínculo que faz a genialidade filosófica mais crítica do que aparenta ser é ressaltado o aspecto formal da exposição, forma e conteúdo em harmonia pré-estabelecida.

Ao realizar o deslocamento do transcendental para a vivência do cotidiano, os *Frühromantiker* pretendiam romantizar a vida. Isto é, o fluir de diversos gêneros para a poesia romântica propunha “tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade” (SCHLEGEL, 1987, p. 64). Tal fator implica a busca de atingir o inatingível. Na busca eminentemente irônica de atingir o inatingível, os românticos desconstruíram a ilusão ficcional e, sob esse aspecto, a autorreferencialidade possibilita ao narrador explicitar os elementos utilizados no construto: as marcas da ficcionalidade evidenciadas no texto são exploradas para salientar o próprio fazer literário.

Neste sentido, este estudo perscruta dois pontos na análise de *O garatuja*, condizentes com os procedimentos expressivos derivados da ironia romântica elaborada pelos *Frühromantiker*, a saber, a dubiedade que estrutura a narrativa e o caráter metalinguístico da composição.

A fonte histórica inventada pelo autor

Alfarrábios: crônica dos tempos coloniais reúne três narrativas, entre elas, *O garatuja*. O protagonista chama-se Ivo, personagem cuja alcunha intitula o romance de José de Alencar.

Ivo vive com sua mãe, Rosalinda, que engravidou solteira, por esse motivo, quando a criança nasceu, a família teve a ideia de depositá-la à porta da casa como se fosse um bebê abandonado, fazendo com que a personagem fosse tomada como uma criança enjeitada. Ivo é apaixonado por Marta e as situações ficcionais são organizadas em torno das tentativas de união do par. Marta é filha de Miquelina e de Sebastião Ferreira Freire, tabelião envolvido em uma altercação com os seminaristas de Manuel de Souza e Almada, pontífice da cidade fluminense.

No enredo de *O garatuja*, a história de amor das personagens Ivo e Marta é entrelaçada a um episódio histórico ocorrido em 1659, relatado nos *Anais do Rio de Janeiro* por Baltasar da Silva Lisboa. Para a compreensão de como a crônica histórica de Lisboa é apropriada por Alencar, reproduziremos praticamente todo o § 30 dos *Anais do Rio*

de Janeiro, porque, apesar de extenso, propicia clareza em relação ao aproveitamento ficcional acerca do episódio da excomunhão do ouvidor-geral Pedro de Mustre Portugal:

Magoado vivia o povo com as contrariedades dos sucessos de tempo; eis que hum novo successo veio excitar-lhe o alarme e a consternação por causa da excommunhão com que o Administrador da Jurisdicção Ecclesiastica acabava de fulminar contra o Ouvidor geral Pedro de Mustre Portugal, ao tempo que se embarcava em razão do seu Officio para a capitania do Espirito Santo; veio aquelle Ministro á Sessão da Camara em 5 de novembro de 1659, e ali comunicou ter sido notificado pelo Vigario geral o Licenciado Francisco da Silveira Villalobos, para remeter ao seu Juizo huma devassa dentro de três dias, com a pena de ser declarado excommungado, e como tal o declarou em 31 de Novembro daquele ano, por não ser licito remeter a devassa que pedira. Não se tinha até então visto excommungarem-se aos Ministros Reaes: o povo ficou inserto se o Presidente da Commarca estava ou não excommungado [...]. O Padre Rafael Cardoso notificou áquelle Ministro, para que dentro em tres dias que lhe consignava pelas tres Canonicas admoestações, remetesse ao Juiz Ecclesiastico a devassa que tirára contra os familiares da casa do Prelado. (LISBOA, 1835, p. 309-310).

A excomunhão de Pedro de Mustre tal qual foi relatada na crônica de Lisboa também ocorre em *O garatuja*; ordenada por Manuel de Souza e Almada, viabilizada pelo vigário forense Francisco da Silveira Villalobos e executada pelo padre Rafael Cardoso, porque o ouvidor-geral não remeteu à competência da jurisdição eclesiástica a investigação de uma queixa impetrada contra os seminaristas de Almada. Todos os envolvidos no episódio da excomunhão listados acima foram figurados como personagens de *O garatuja*. Além disso, as três admoestações canônicas proferidas como ameaça caso o ouvidor não remetesse a denúncia ao foro eclesiástico, bem como a excomunhão de Pedro de Mustre no momento do embarque para a capitania do Espírito Santo, consistem em eventos registrados nos *Anais do Rio de Janeiro* que são plasmados nas situações ficcionais.

A diferença a ser assinalada entre a narrativa histórica oficial e a narrativa ficcional é uma personagem inventada – personagem icônica da inadequação social experimentada pelo sujeito romântico – ser protagonista

do conflito estabelecido entre Almada e Sebastião. Os seminaristas atrapalhavam o namoro de Ivo com Marta, que era refém das zombarias dos pupilos do padre por ser a casa do prelado vizinha da casa do tabelião. Quando a impertinência dos seminaristas azedou o humor de Ivo, a personagem aplicou-lhes um doloroso trote, que os seminaristas revidaram com um ataque a Sebastião, pois pensavam que fora o cartorário do rei quem lhes havia castigado. Sebastião registra a denúncia da assuada executada pelos seminaristas em sua pessoa, resultando na narração da excomunhão do ouvidor-geral.

É marcadamente cômica essa narrativa alencarina que ficcionaliza o passado colonial pela apropriação do relato oficial da excomunhão de Pedro de Mustre Portugal; comicidade já evidenciada no prefácio do romance, cuja verve burlesca fornece subsídios para investigarmos a dubiedade estrutural da narrativa e a metalinguagem presente na composição.

O título do prefácio de *O garatuja* é “Cavaco”: “Conversação amigável, simples e desprestigiada; atenção; resposta; mostras de enfado ou zanga da parte de quem é troçado ou ridicularizado”.¹

A conversação amigável e as mostras de zanga da parte do ridicularizado são significações que se articulam em uma possível oposição constitutiva da dubiedade apresentada pela narrativa. Além de expor como teriam se dado as mostras de zanga das partes envolvidas na excomunhão do ouvidor-geral, *O garatuja* também apresenta o dissabor do autor no que diz respeito à cena política brasileira.

No prefácio, Alencar demonstra seu aborrecimento ao garantir que, em relação à pesquisa histórica realizada para a elaboração de *O garatuja*, seu arquivo “não custou um ceitil aos cofres públicos, nem aspira à honra de ser comprado pelo governo do Sr. D. Pedro II, como está em voga desde a consciência até as leis, que tudo hoje em dia se vende, por atacado ou a varejo, em códigos ou empreitadas” (ALENCAR, 1967, p. 4).

¹ As narrativas de Alencar que ficcionalizam o passado colonial tendem a apresentar o traço arcaizante na linguagem literária, motivo pelo qual os termos “cavaco” e “garatuja”, utilizados para indicar a ambiguidade que estrutura a narrativa, foram consultados no *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, em cujo prefácio (à décima edição) há o seguinte esclarecimento: “Contrariando a norma adotada neste Dicionário, de fugir aos arcaísmos – embora não de modo absoluto – aos que havia acrescentei muitos e muitos, sobretudo na presente edição. Ante uma obra, científica ou literária, de caráter histórico, como se há de avir o leitor com um dicionário unicamente de termos modernos? Como poderá ler com todo o proveito, por exemplo, as *Lendas e Narrativas*, de Herculano, ou seus romances?” (FERREIRA, 1983, p. XIV).

A contrariedade do autor enunciada no prefácio é estendida à narrativa de forma a compor a caricatura verbal do narrador.

Já a conversa amigável consiste no tom anedótico percebido não somente no prefácio do autor, como também no discurso do narrador, tendo em vista o cunho prosaico aproveitado do episódio histórico. Sob tal aspecto, em “Cavaco”, o autor afirma que as particularidades que escaparam ao cronista Baltasar Lisboa, isto é, o comezinho associado ao acontecimento da excomunhão, ele conseguiu saber por estabelecer uma desprentensiva conversa, entabulada com um ancião que encontrara no Passeio Público. O ancião é a figura que Alencar trata como sendo o seu arquivo: um homem de noventa e três anos, “o qual se [lh]e afigurava a metempsicose de algum poento in-fólio da Biblioteca Nacional, que porventura fugira da janela, e se abrigava à sombra dos castanheiros para livrar-se da fúria arqueológica dos antiquários” (ALENCAR, 1967, p. 4).

Em nossa edição, foi integrada ao prefácio uma nota de rodapé cujo conteúdo gostaríamos de abordar.² Na nota em questão, é indicada a longa distância do Passeio Público à Pavuna por causa de o ancião ter dito a José de Alencar que fazia esse trajeto a pé aos oitenta anos. Daí a nota explicitar que se tratava de uma “gabolice do velho”. Sem dúvida, trata-se de uma gabolice, porém, não de autoria do velho, e sim do autor que criou um arquivo em forma de ancião. Essa nota de rodapé significa que, na segunda metade do século XX, alguém familiarizado com o universo dos livros acreditou na existência de um ancião apresentado pela metáfora da metempsicose, que, convenhamos, é sobretudo burlesca.

É empolgante deparar-se com um acontecimento em que os procedimentos expressivos conseguem promover a inversão que faz a ficção determinar um evento da realidade referencial, por exemplo, a elaboração da mencionada nota de rodapé. Essa ocorrência corrobora a jocosidade estrutural de *O garatuja*, visto que a fonte histórica inventada por Alencar é, afinal, a memória constituída pela ficcionalidade: o ancião é o alfarrábio inscrito no romancista.

² “Ou o velho era mesmo rijo ou estava brincando com Alencar: segundo cálculo que nos fez o cartógrafo e estudioso das coisas cariocas Eduardo Canabrava Barreiros, do Passeio Público à Pavuna, pelas vias de acesso de então, havia uns bons 28 km. E só de ida! Daí a gabolice do velho. – N. da E.” (1967, p. 4).

Em “Cavaco”, o autor aborda o comezinho atribuído ao episódio da excomunhão e a distinção entre a linguagem literária de *O garatuja* e a linguagem da crônica de Lisboa. Alencar computa a interpretação verbal de Lisboa entre o juízo dos compiladores de notícias, dos intrómetidos com mania enciclopédica que recheavam “[...] a história com os lardos de uma erudição rançosa” (ALENCAR, 1967, p. 3).³

À linguagem empolada, por causa das intermináveis citações e da abundância de códigos institucionais, o narrador contrapõe o tom anedótico da conversa “amigável e desprezível” lançada no prefácio. A invenção do ancião-alfarrábio instaura a fonte oral – o testemunho – como metodologia da pesquisa histórica, procedimento responsável por criar a verossimilhança histórica da narrativa. Neste sentido, a fonte histórica inventada por Alencar acarreta a perspectivação da história oficial, ou seja, a ficção mostra que é significativa a possibilidade de os acontecimentos terem se passado do modo narrado no romance.

A composição caricatural de *O garatuja*

Uma das personagens destacadas em *O garatuja* é Pôncia da Encarnação, que ganhava a vida como regateira e enredeira. No construto, o vocábulo “regateira” marca duas acepções, pois indica, simultaneamente, a profissão de vendedora ambulante exercida pela personagem, bem como sua vocação para a palração.

Quando Ivo trama para que seu futuro sogro vença a ação impetrada contra os seminaristas de Almada, sua ideia é colocar a população contra o prelado, razão pela qual vai até Pôncia, para lhe contar sobre a sentença de excomunhão que sofreu o ouvidor, sabendo de antemão que ela espalhará

³ Este fragmento pertence ao § 38 dos *Anais do Rio de Janeiro*, mencionado em “Cavaco” como um dos parágrafos ilustrativos da erudição rançosa: “Depois de repetir aquelles solidos fundamentos, propôz razões jurídicas dos Doutores clássicos, como Farinaceo na sua pratica criminal questão 101 n.º 70, seguido por Segismundo, Scacia de *appellationibus* questão 17 Limitação 22 n.º 47, os quaes sustentão haver a appellação suspendido o efeito da pena da excomunhão [a Pedro de Mustre Portugal], doutrina esta seguida pelo Vigário Geral do Arcebispado de Lisboa, Manuel Temudo da Fonseca, na terceira parte das suas decisões, decisão 322 n.º 7 e 8 ibi – *Censuræ latæ postilam interpositam sunt nulæ, et nullum effectum, nei ligamen producent* – O que seguirão todos os Autores Ecclesiasticos, que não ligava a censura depois de interposta a apellação juridicamente fundada nas leis do Reino, e Sentenças proferidas em casos identicos, segundo as quais não tinha o Ouvidor obrigação de remetter [à jurisdição eclesiástica, por solicitação de Manuel de Souza Almada] a devassa pedida [pelo Ouvidor, a partir da denúncia de Sebastião Ferreira Freire], estando conclusa em segredo de Justiça, além de ser pessoa incompetente e sem jurisdição o que a avocava [...]” (LISBOA, 1835, p. 317-318).

a notícia. Ivo acrescenta uma informação à efeméride da excomunhão, no intuito de que Pôncia use seu poder de mexeriqueira para difamar a já não tão sólida reputação de Almada, dando a entender que a queixa fora registrada porque o padre mulherengo estava se engraçando com Miquelina e com Marta. Note-se a coloquialidade do discurso direto de Ivo:

– O ouvidor não fez nada de mais, tia Pôncia. O prelado, ou lá sua gente, que eu não duvido fosse ele mesmo, começou a desinquietar a família do tabelião, e como este não esteve pela graça, deram-lhe uma assuada. Era o caso de devassa, e o Dr. Pedro de Mustre por queixa de Sebastião Ferreira, tratou logo de tirá-la, como tinha de obrigação. Daí vem tudo. (ALENCAR, 1967, p. 61).

Ao receber a notícia da excomunhão do ouvidor-geral, a reação de Pôncia é a seguinte: “– *Abrenuntio!... Credo!...* Quem se pode julgar seguro quando a gente grande leva dessas!...” (ALENCAR, 1967, p. 59). Por um lado, o espanto da regateira sugere que, se as escapadelas da gente grande estão sob a mira da punição, haveria garantia em relação à ordem da cidade? De outro, clarifica o entendimento de que, se as ações dos detentores do poder estão sendo desmoralizadas, Pôncia [Pilatos] que se cuide.

A caracterização de Pôncia como regateira é correlacionada às características dos jornais da época de José de Alencar: ambulantes e faladores. Informação importante no que diz respeito ao que é tematizado em *O garatuja*, isto é, o efeito provocado pelo ridículo.

Há outro aproveitamento efetuado da crônica de Lisboa, que apresenta um dos motivos pelo qual, apesar da deferência religiosa e do temor da excomunhão, a população aderiu à causa de Sebastião: “A insistência que fizera o prelado para a mudança da Matriz, era ainda muito recente, e deixara viva no espírito popular certa indisposição contra o Dr. Almada” (ALENCAR, 1967, p. 62). Os (maus) antecedentes do pároco foram registrados nos *Anais do Rio de Janeiro*, pois o padre Almada

[...] intentava mudar, desfabricar, e destruir a Igreja da Sé, e Parochia de S. Sebastião, para a Ermida do Patriarcha S. José; e como não convinha mudança, destituição á veneração, e duração que tem esta cidade ao Martyr S. Sebastião, por ser o padroeiro, de cuja protecção se intitulou e tomou a cidade, obrando nela milagres que os antigos

moradores experimentarão visivelmente na conquista della, e os presentes tinham por verdadeira tradição. (LISBOA, 1835, p. 321).

O narrador comenta que o Senado também desejava a transferência, mas não havia se posicionado a esse respeito por receio de ir além do que convinha a um servo do rei. Se vendo desautorizado pelo poder clerical, o Senado utilizava a tradição do povo como escudo para o embate com o padre. Este, confrontado em seu exercício administrativo, ameaçou o Senado de excomunhão.

Frisamos a faceta de encenqueiro do padre com o propósito de chamar a atenção para o efeito do ridículo provocado pela caricatura de Ivo, que consistiu no principal fator da insurreição popular contra Almada. O desenho apresenta o padre e os seminaristas como uma caterva de porcos sendo expulsos por São Sebastião, que colocava seu poder de padroeiro e protetor da cidade nas mãos de Sebastião Ferreira Freire:

No alto do pelourinho estava um retábulo armado com pintura de transparente. A tela escurecida pelo anverso com cabeças de breu representava em grande o vulto de São Sebastião, baixando do céu ao morro do castelo. Com uma vergasta que tinha na mão direita, o divino padroeiro expelia da sua cidade uma caterva de porcos que se tinham introduzido nela e estavam a fossar-lhe os muros. Na mão esquerda tinha o Santo arvorada sua bandeira, e a confiava à guarda de Sebastião Ferreira Freire, ali pintado em própria figura. (ALENCAR, 1967, p. 66).

Em seguida, o narrador tece este comentário:

O respeito de que o caráter sacerdotal cingia o prelado, a força moral, essa formidável barreira que resiste às iras populares, nos seus mais terríveis assomos, o ridículo a acabava de aluir com um sopro.

Era a obra de Ivo, bem se percebe, a tal alegoria ou como hoje diríamos, a caricatura, e não ficava somenos nem pelo chiste, nem pelo desenho, às melhores que figuram aí pelas ruas da corte em dias de carnaval. (ALENCAR, 1967, p. 66).

Ao final do capítulo que contém ambos os excertos (“Processo pelo qual inventou o Ivo o que hoje se chama o homem da situação”), o narrador assevera que a petulância e o desembaraço do traço de Ivo são similares

à práxis dos jornais, em cujas páginas um chefe de partido é forjado sem que a participação do povo seja necessária. Ivo é alcunhado “garatuja” por ter talento para desenhar, habilidade que lhe custou a expulsão do colégio dos jesuítas por ele ter feito uma caricatura que aludia à cobiça da Ordem. Depois da expulsão, a personagem dá mostras de sua arte desenhando com carvão nos muros das casas, evento que o narrador aproveita a fim de remeter o leitor ao tempo da escrita, visto que “[...] o povo divertia-se a ver as diabruras do rapaz, como hoje em dia nos pasmatórios da Rua do Ouvidor, aprecia as caricaturas expostas nas vidraças” (ALENCAR, 1967, p. 19).

A arte de Ivo é comparada à prática da imprensa, no sentido de as caricaturas veiculadas nas gazetas, assim como as caricaturas do protagonista, evocarem semelhanças entre os bonecos figurados e os homens importantes da cidade. Segundo o narrador, as semelhanças têm a função de abarcar as alusões aos boatos do tempo. Logo, a comparação entre as caricaturas de Ivo e as do tempo da escrita estabelece o diálogo com o campo político, especificamente, com a política feita pelos jornais. Sob tal aspecto, a caricatura foi introduzida no Brasil por conta da efervescência política do período da Regência, razão pela qual está ligada com um certo tipo de imprensa, pois o timbre humorístico “[...] e a caricatura verbal já davam o tom dos pequenos jornais de vida curta e de ação violentamente corrosiva [...]. Os desenhos apareceram assim como reflexo dessa imprensa e, certamente por isso, foram políticas as primeiras caricaturas impressas no Brasil” (LUSTOSA, 2009, p. 34-35).

O protagonista representa a fase de desenvolvimento do homem que o autor define, no prefácio, como marcada pelas peraltices do rapazola, sendo a última fase a das “[...] estripulias dos barbaças, as quais são as piores, sobretudo quando começa-lhe a grisar o pelo” (ALENCAR, 1967, p. 3). Ou seja, a caricatura em si não é o problema, e sim a mão que ela empunha. Empunhando a mão de Ivo, é a caricatura vinculada ao riso despertado pelas travessuras do rapaz, entretanto, empunhada pelo narrador, ela torna-se tão corrosiva quanto os jornais que lhe servem de genealogia:

Tinha a regateira uns olhos tão pequenos que pareciam dois carochos de feijão preto embutidos na testa; as pestanas, as comera a

sarapinga que lhe arroxeara as pálpebras. A boca, de bom tamanho, desdentada na frente, em falando, o que era seu estado habitual, mostrava uma língua fina e ligeira, que espevitava os beiços delgados, como o ferrão de uma vespa devorando por dentro a casca de uma goiaba. (ALENCAR, 1967, p. 10).

Se fosse um enredo de ficção científica, estaríamos diante de um *alien*. Mas não é. Essa imagem devoradora que terrifica o mais impetuoso mortal é a caricatura verbal de Pôncia, correspondente à visão da função social e política exercida pelos jornais do tempo da escrita, já que “as gazetas [...] são as comadres do tempo” (ALENCAR, 1967, p. 61). As demais personagens são tratadas com o mesmo esmero, principalmente, as envolvidas diretamente no episódio histórico da excomunhão. A caricatura verbal do tabelião Sebastião Freire, por exemplo, é detalhadíssima; reproduzidos aqui apenas os traços referentes à boca e às orelhas:

Constantemente sorvida, certo indício de concentração do espírito, a boca não passava de uma ligeira comissura, que seria imperceptível, se a conformação do rosto não indicasse naquele ponto o hiato da gula.

Às orelhas que não invejariam as de um perdigueiro, no tamanho e nas ouças, servia-lhes de ornato duas penas de ganso, que lançando as longas ramas sobre as espáduas, espetavam-lhe na testa os bicos rombos e cobertos com espessa crosta de tinta. (ALENCAR, 1967, p. 13).

A atividade de desenhista exercida por Ivo enseja a incursão da contrariedade política da voz que narra e, por sua vez, a metalinguagem que desvela o espaço da ficção, remetendo à própria escritura de *O garatuja*.

“Garatuja” é um vocábulo que admite mais de uma acepção, pode significar o traço mal feito e/ou a momice. Na narrativa, a momice é compreendida como as diabruras de Ivo que resultam no efeito do ridículo provocado por seus desenhos, troça na qual está contido o traço relacionado à boa execução artística. Já o traço mal feito diz respeito à momice associada às imposturas ocultadas pelas caricaturas veiculadas nos jornais enredeiros do tempo da escrita.

O binômio “engenho e arte” do léxico renascentista parece-nos adequado para ilustrar a boa qualidade do traço de Ivo em posição ao traço pífio das caricaturas políticas. A técnica e invenção do fazer artístico de Ivo faz com que a senhora Romana, chefe das beatas e sogra de Sebastião, tome o Cupido por Menino Jesus, acontecimento que faz jus ao título do capítulo IX, “Prova-se a boa razão que teve Camões entrelaçando a mitologia com o catolicismo”. Quando uma das beatas suspeita da impudência contida na pintura que Ivo fizera para presentear Marta, Romana responde: “- Que é pintura de devoção logo se vê [...]. Se não fosse, não punha o menino assim nuzinho, sem malícia nenhuma, o inocente! Nessas pinturas desavergonhadas, não veem como eles escondem as patifarias, que nem aparecem?” (ALENCAR, 1967, p. 10).

Segundo a fala de Romana, infere-se que a arte e a malícia estão nos olhos de quem consegue enxergá-las. Partindo desse argumento cabal, encontramos-nos diante da ambiguidade estrutural da narrativa, erigida pelos vocábulos “garatuja”, título do romance, e “cavaco”, título do prefácio. “Garatuja” corresponde ao antagonismo entre a momice maldosa traçada nos jornais e a momice inocente do traço do protagonista. “Cavaco” é o paratexto que, de um lado, apresenta a história pela perspectiva da amigável conversa com o ancião-alfarrábio e, de outro, pelo prisma da zanga de quem foi ridicularizado: o autor. O desgosto de Alencar é decorrente da preterição ao cargo de senador que lhe caberia, motivo pelo qual “buscou concentrar o que ainda lhe restava de forças para travar um embate final, de vida ou morte, contra D. Pedro II. Se antes se revelara uma pedra no sapato imperial, agora transformaria a antiga animosidade em obsessão” (NETO, 2006, p. 295).

Ivo é admitido no cartório por causa da intervenção de Romana, sendo o Menino Jesus Cupido pintado por ele o motivo que a demoveu a fazer tal exigência ao genro, caso contrário, o “enjeitado” continuaria na encruzilhada social que lhe permitia transitar entre diferentes estratos sociais. Todavia, Ivo tinha um trabalho, ajudava Belmiro, o pintor inábil da cidade. Belmiro o tomou como aprendiz e, logo em seguida, transferiu a autoria das pinturas de Ivo para o seu nome. Sem possibilidade de ascender socialmente ao empregar seu talento, o garatujar de Ivo sofre um desvio que não está de acordo com a sua vocação: ser substituto de

Sebastião na profissão de tabelião. O protagonista tem dificuldade de apreender a lógica do exercício cartorário:

- Em que letra quer Vossa Mercê que eu copie? Em letra redonda, cursiva, grifa, itálica ou bastarda?
- Hem! hem! fez o tabelião; embasbacado com aquela nomenclatura. Nada, moço; aqui não se querem dessas artes e novidades; que são boas para copistas de pergaminho. Escreva-me letra de mão e bem corrida, como está aí nas notas. (ALENCAR, 1967, p. 34).

Ivo tenta executar a ordem recebida, contudo, sem sucesso. Além disso, não consegue entender a letra de mão e bem corrida de Sebastião, sendo essa escritura assim adjetivada pelo narrador: “abstrusa”, a mais “tabelioa”, “gregotim indecifrável”. Na escritura tabelioa que anula a habilidade artística de Ivo, percebe-se a questão estética derivada do termo “garatuja”, visto que o substantivo “gregotim” abarca o traço mal feito, tornando a escritura cartorária, a escritura de caráter oficial, antagonista da escritura artística/da escritura ficcional.

A vocação do protagonista para o desenho acaba sendo enquadrada em uma vida que reproduz a tradicional virtude familiar burguesa. Ivo não sabe o “gregotim” do cartório, mas sabe desenhar, habilidade que será abafada em troca do casamento com Marta e do cargo de tabelião: “A leal cidade de São Sebastião perdera um artista, o primeiro talvez que nasceu em seu seio; mas nem se apercebeu disso, como não se apercebe ainda hoje dos talentos que a sua indiferença vai mirrando, e caem por aí esmagados sob a pata do charlatanismo insolente” (ALENCAR, 1967, p. 77).

Esse parágrafo finda a narrativa, por conseguinte, o alvo do narrador-caricaturista de *O garatuja* é a bazófia política que converge para o desencaixe vivenciado pelo artista.

Mesmo que, depois do casamento, Ivo evoque seu talento comparando-o a uma nuvem passageira pertencente ao passado, a duplicidade estrutural da narrativa não possibilita que a felicidade declarada pelo protagonista se sobreponha à crítica social envolvendo o gozo pelo charlatanismo. Portanto, a crítica à mão do campo político empunhando a caricatura se mostra justamente por meio da composição caricatural do narrador, operando, simultaneamente, crítica e autocrítica:

realiza a crítica acerca da política feita de caricaturas de modo que a crítica seja percebida pela caricatura verbal do narrador.

Considerações finais

Na análise de *O garatuja*, verificou-se que o uso da ironia romântica consiste na presença da autorreferencialidade. Logo, o riso provocado pelo ridículo apresentado nas caricaturas políticas do tempo da escrita é aproveitado pelo autor para que a narrativa tematize o efeito do ridículo, de modo que o ridículo seja percebido pelas caricaturas verbais produzidas no romance. O narrador não realiza comentários diretos acerca da metaficcionalidade, como se nota, por exemplo, na obra de um romântico como E. T. A. Hoffmann, pois a metalinguagem presente em *O garatuja* é construída pela aderência entre a atividade do protagonista desenhista e a atividade do narrador-caricaturista.

Ivo sucumbe à escrita abstrusa de tabelião, circunstância correlacionada com a dubiedade apresentada pela narrativa, já que o narrador cria o efeito do ridículo como um elemento desestabilizador da narrativa histórica oficial. Neste sentido, a alcunha do protagonista instaura o antagonismo entre o discurso ficcional e o discurso oficial, este compreendido como o “gregotim” endereçado à escritura cartorária de Sebastião Freire e à escritura burocrática do cronista Baltasar Lisboa.

Sob tais aspectos, a duplicidade estrutural da narrativa explicita a malícia dos expedientes políticos responsável pelo ocultamento das negociatas efetuadas, conforme observamos na sentença proferida por Romana acerca da imagem do Menino Jesus Cupido. Portanto, a autorreferencialidade presente em *O garatuja* traz à tona o panorama político da época de Alencar, assinalando a cissura entre o gênio individual/o sujeito romântico/o artista/o ficcionista e a corrosiva práxis política entranhada, ainda hoje, nas estruturas de poder.

Referências

ALENCAR, José de. **Alfarrabios**: crônica dos tempos coloniais. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. (Romances Ilustrados de José de Alencar, 3)

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3. ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. Reimpressão.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LISBOA, Balthazar da Silva. **Annaes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typ. de Seignot-Plancher, 1835. v. 3.

LUSTOSA, Isabel. Imprensa e impressos brasileiros – do surgimento à modernidade. In: CARDOSO, Rafael (org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. p. 29-43.

NETO, Lira. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar, ou A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento 281. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 65. (Novas Perspectivas, 20)

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmento 116. In: SUZUKI, Márcio. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 64-65.

FICÇÃO HISTÓRICA E D. PEDRO I DO BRASIL: UMA LEITURA DE *AS MALUQUICES DO IMPERADOR*, DE PAULO SETÚBAL, E DE *O CHALAÇA*, DE JOSÉ ROBERTO TORERO

Stanis D. Lacowicz

Por razões de centralidade em acontecimentos de destaque, mas sobretudo devido a todo um processo de construção de uma memória e manutenção de esquecimentos, há certas personagens que parecem vocacionadas para se instituírem como pedra fundamental da construção de uma narrativa, ou, como é o nosso caso, da história de um país. Cristóvão Colombo, Simon Bolívar, D. Pedro I, exemplo de indivíduos monumentalizados em postos de fundação; reconstruídos, subvertidos, refigurados, deambulam por novos atos narrativos que se alimentam de e vão alimentando um imaginário, que, por mais que se queira rígido, mostra-se complexo, heterogêneo e difuso. Em torno deles, sombras, apagamentos, o esforço oficial para torcê-los e contê-los em formas fechadas que sustentem a inventada coerência da historiografia oficial. Neste trabalho, como sinalizado, falarei de uma personagem, falarei de um nome, de um signo que se dispersa e evoca personagens, e por eles é evocado e, dessa forma, deles falarei. Mais do que um mero nome, trata-se de construções que, ao fingi-lo, no intrincado processo pelo qual a ficção conjuga a reencenação de fragmentos discursivos, passam a sê-lo. Máscaras de Dom Pedro. Em outras palavras, buscarei analisar o processo de configuração discursiva do primeiro imperador do Brasil nos seguintes romances: *Maluquices do Imperador* (1927), de Paulo Setúbal, e *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero. Cada uma dessas obras correspondem a um distinto projeto literário, evocando e construindo distintas formas de se encarar a personagem e os acontecimentos históricos, diferentes percepções acerca das relações entre história e literatura. São exemplos do que comumente chamamos de romances históricos, embora com

diferentes graus de atualização do gênero, entre posturas mais tradicionais e atitudes pós-modernas. Opto, entretanto, pela utilização do termo ficção histórica, não apenas por estar a noção de romance histórico arraigada ao Romantismo (o que suscita uma série de sentidos específicos), mas porque permite ter, num primeiro plano, a discussão das fronteiras porosas entre história e ficção, considerando, como propõe Iser (1996b), o trânsito que certos elementos realizam entre o imaginário e o real por meio do jogo do fictício.

Nesta análise acerca da ficcionalização de D. Pedro I, tomo por base o conceito de figuração ficcional da personagem, de acordo com o pesquisador e ensaísta Carlos Reis, que deve ser entendida como um processo discursivo, cuja abordagem requer a consideração não apenas de questões narratológicas, mas também de aspectos fenomenológicos, transnarrativos, histórico-literários e cognitivos que envolvem a existência da personagem (REIS, 2018). Segundo Reis, dois princípios se mostram como eixos estruturantes da figuração. O primeiro, o “princípio da permutação”, ligado à dimensão retórico-ficcional da personagem, diz respeito à sua dinâmica transficcional, a circulação, promovida pelo ato da leitura, de entidades (sejam personagens, sejam elementos sociais, culturais, psicológicos etc.) entre a ficção e a realidade, engendrando a ruptura de suas fronteiras. O segundo, o “princípio da dupla percepção”, por sua vez, relaciona-se à compreensão da personagem em seu aspecto de “irredutível dualidade, os procedimentos discursivos e os vetores de sentido” que estruturam a personagem na obra, a construção discursiva e a figura constituída dentro de um mundo ficcional (REIS, 2018, p. 28). Tem-se em vista, então, os recursos e procedimentos que permitem fazer da personagem uma “identidade distintiva no texto” e que se define “num modelo mental do leitor”, possibilitando a autonomia daquela figura em relação ao conjunto da obra (FIGUEIREDO, 2014).

Igualmente, leva-se em conta, nessa perspectiva, o modo intertextual pelo qual a personagem ficcional se configura na mente do leitor, retomando a noção de “imagem-personagem”, de Vicent Jouve, enquanto “imagem construída a partir das competências extratextuais e intertextuais do leitor” (FIGUEIREDO, 2014, p. 14). Discursivamente construídas e, portanto, dialógicas, as personagens evocam outros discursos pela

maneira como se apresentam nas obras. Essa perspectiva é fundamental ao se lidar com ficções históricas, já que muitas das personagens se estabelecem a partir de um diálogo com os seus correlatos no discurso historiográfico, cuja confluência se liga à própria reconhecibilidade das personagens históricas pelos leitores. Nesse sentido que a figuração de uma personagem histórica exige a consideração de fatores extratextuais, como as fontes históricas, contextuais ou o conhecimento enciclopédico do leitor (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998), o que permite “condicionar dispositivos de figuração fundamentais, a explanar seguidamente, com o nome, traços caracterizadores, interações sociais, configurações cronotópica e axiológica” (FIGUEIREDO, 2014, p. 21).

A preocupação com o aspecto da recepção define também a forma como Celia Fernández Prieto compreende o romance histórico, como apresentado em seu *Historia y novela: poética de la novela histórica* (1998). Nesse estudo, o romance histórico é analisado a partir de uma perspectiva pragmática de literatura, concebida em seu aspecto essencialmente comunicacional, a partir dos conceitos de discurso e de gênero, parcialmente baseada nas propostas de Bakhtin sobre a linguagem. Pensar em discurso por esse viés envolve pensar no processo completo de comunicação, no entrelaçamento entre texto e recepção que constitui a obra literária: “El discurso no es sólo el enunciado, sino el proceso comunicativo completo, y ello implica que las circunstancias contextuales no pueden considerarse extra-discursivas, sino que se proyectan en el discurso e intervienen decisivamente en los procesos de producción y recepción” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 21).

Como recorda Fernández Prieto (1998), os gêneros literários têm um importante papel de regulação, tanto da produção quanto das expectativas do público e dos pactos de leitura que serão requeridos e ativados. Assim, o gênero literário se apresenta como uma estrutura semiótica codificada (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998), que relaciona a obra com uma tradição e cujas marcas, além de funcionarem como índices ilocucionários das intenções autorais, também são elementos de configuração do leitor implícito “puesto que orientan hacia un determinado pacto de lectura y desencadenan una interpretación de género en el lector” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 31). Nesse pacto, evidencia-se a intencionalidade na

escrita dos romances históricos; enquanto gênero, ele tem um plano global de discurso, a sua estrutura profunda ou projeto semântico-pragmático, é historicamente situado enquanto discurso e, portanto, preocupado com a construção de seu leitor (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998). Pensar a figuração de D. Pedro, nesses termos, envolve analisar a maneira como tais questões discursivas entram em jogo, possibilitando ao leitor não apenas dar vida a esse universo, como ocupar as distintas posições e perspectivas oferecidas pelo romance (ISER, 1996a), dentre as quais, a da personagem como um entrecruzamento de pontos de vista e de discursos.

As maluquices do Imperador (1927)

Com título provocante e uma narrativa focada nos bastidores dos acontecimentos históricos, *As maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal, reconta a história de D. Pedro I do Brasil, desde a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, até a sua morte, em 1834, após ter retomado o trono português que havia sido usurpado por seu irmão, D. Miguel. O nome de Setúbal figura entre os principais autores que se dedicaram à escrita de romances históricos na primeira metade do século XX no Brasil: bastante popular entre os leitores pelo foco que ajustava aos eventos históricos, tinha também o respeito de seus pares escritores, tendo sido eleito membro da Academia Brasileira de Letras, em 1934. A produção desse romance decorre, em certa medida, do tema e sucesso editorial de outra obra, lançada em 1925, intitulada *A Marquesa de Santos* (2009)¹; nessa obra, também a história de D. Pedro é ficcionalizada, mas o foco se detém, sobretudo, no seu relacionamento com Domitila de Castro, sua mais destacada amante.

O primeiro capítulo de *As maluquices* nos contextualiza sobre a vinda da família Real portuguesa ao Brasil, reforçando a comicidade e estranheza de se ter toda a Corte trasladada de um continente a outro. Como é sabido, a expansão do poder de Napoleão forçou D. João a decidir por essa mudança, em 1808, para manter a Coroa e a aliança com a Inglaterra. No capítulo dois, o romance passa a se deter especificamente em D. Pedro. O ambiente de luto pelo falecimento da rainha Dona Maria I, mãe de D. João, é o pretexto para o

¹ Conforme Antonio Celso Ferreira (2002), *A marquesa de Santos* alcançou 50 mil exemplares, demonstrando o potencial mercadológico e entusiasmo que essas obras causavam nos editores, como foi o caso de Monteiro Lobato, responsável pela edição do romance de Setúbal.

narrador apresentar a personagem, cujo pensamento estava longe daquela tristeza: “aquele belo príncipe de dezessete anos, moreno, olhos muito negros e muito românticos, aquele moço garboso, aquele moço doidivanas e estúrdio, que enche a corte com seus estouvamentos” (SETÚBAL, 2008, p. 33). A beleza e elegância do rapaz são exaltadas, mas contrapostas ao seu comportamento irrefletido, imprudente, desenhando a imagem de alguém movido pelas emoções: sofria de ansiedade para estar com sua amada, a “tortura faminta de amar e ser amado” (SETÚBAL, 2008, p. 33). Conta-se aqui de seu envolvimento com Noemi, uma bailarina francesa, em geral apresentada como o seu primeiro amor e cuja relação teria sido desfeita por D. João, pois D. Pedro estava “perdido de paixão” e temiam que ele “comettesse a loucura de casar-se às escondidas com a bailarina” (SETÚBAL, 2008, p. 33), principalmente por ela ter engravidado; além disso, já vinham preparando o seu casamento com uma princesa europeia. Ainda que seja visto como impetuoso, o narrador ressalta o quão, em sua opinião, o príncipe é tolo, sobretudo após endividar-se por conta do relacionamento e fazer um empréstimo de um dono de bar rico, algo visto como inaceitável, por ser considerado um rebaixamento de sua condição real: “D. Pedro era um estróina. Um doidivinas completo. Não refletiu um instante no disparate daquele alvitre” (SETÚBAL, 2008, p. 38).

Esses comentários, entretanto, são apresentados num misto de seriedade e comicidade, que vão construindo a personagem num entrelaçar de perspectivas: do ponto de vista de seu pai, D. João, principalmente, Pedro é um tolo irresponsável, daí a gravidade do caso da dívida e da gravidez; mas, para nós, leitores dessas *Maluquices*, o caso se torna de certo modo cômico, como se nos deparássemos com as besteiras feitas por alguém próximo, um amigo, mas cujas consequências, não sendo de morte, não irão nos afetar em demasia, seja pela distância, seja por estarmos em um momento histórico em que certas preocupações têm sua relevância relativizada. Evidencia-se, então, essa característica constitutiva da ficção histórica, segundo Prieto, relacionada à configuração do leitor implícito: “la distancia temporal abierta entre el pasado en que se desarrollan los sucesos narrados y en que actúan los personajes, y el presente del lector implícito (y de los lectores reales)” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 178), fundamental para o estabelecimento do pacto de leitura da ficção histórica.

O tom de bastidores da história, explorando a vida pessoal das personagens e humanizando-as, é o que se ressalta na narrativa, que tende a entrar em tensão com as expectativas do leitor acerca de Dom Pedro, as quais retomariam, em geral, acontecimentos da história brasileira, como o dia do Fico (1822), a Proclamação da Independência (1822), a promulgação da primeira Constituição (1824). Essas imagens oficiais são as que permeiam os livros de história e que são administradas pelo discurso oficial, pelo poder público em sua manutenção da memória do país, algo que se manifesta nos monumentos em praça pública e nos feriados nacionais. O título da obra, até certo ponto, já anuncia uma perspectiva esdrúxula ou não usual. Possivelmente, a existência prévia do romance *A marquesa de Santos*, lançado dois anos antes, também teria orientado os leitores da época para o tom utilizado pelo autor, em obras posteriores, para a ficcionalização da história, ou seja, a sua intenção de imiscuir-se na vida privada das personagens, nos entremeios dos acontecimentos históricos. No entanto, n'*As maluquices*, parece haver um maior empenho nesse perscrutar da intimidade, dos sentimentos e dos desejos de D. Pedro.

Os dois capítulos seguintes narram as negociações diplomáticas para acertar o casamento de D. Pedro com a princesa Leopoldina, da Áustria, e a realização da cerimônia (em Viena), bem como o momento em que os noivos, enfim, se conheceriam, com a chegada dela ao Brasil (o casamento havia sido realizado na Europa e com um representante). No encontro, o narrador apresenta os aspectos físicos (e também de conduta) que encantariam a Leopoldina: “D. Pedro é moço formoso. Com os seus dezoito anos, sadio e desempenado, com o seu moreno tropical, os seus olhos negros e enormes, o príncipe é um galhardo tipo de homem, um mancebo varonil e sedutor. D. Leopoldina devora-o com os olhos” (SETÚBAL, 2008, p. 63). No recorte de traços que o narrador realiza sobre o príncipe, busca-se um entrecruzar com a perspectiva de Leopoldina: ela está seduzida por esse homem por conta de tais características. No entanto, não se pode dizer que ocorre de fato a focalização a partir da princesa, uma focalização interna, conforme a formulação de Genette (1979), ainda que se queira induzir esse jogo de perspectivas. Há nos termos elencados, como “varonil e sedutor”, “um galhardo tipo de homem”, um teor de consideração pensada sobre D. Pedro, ou seja, não espontânea,

ausentando-se a descrição enquanto um movimento do olhar que instiga emoções na medida em que vai se concretizando.

O capítulo seguinte, intitulado “Os ciúmes da princesa”, dá continuidade à narrativa do relacionamento, ressaltando a possível infidelidade do príncipe. Narra-se aqui a reação da princesa à amizade questionável que D. Pedro entretinha com as filhas de Pedro José Cauper, seu guarda-roupa ou camareiro. O narrador ironiza a atitude do Cauper, que parecia não zelar pela reputação de sua casa, deixando as meninas conviverem com o príncipe com grande intimidade. Isso levava o povo a comentar a situação maldosamente, pois “Todo mundo sabia que D. Pedro era um atrevido. Um grandíssimo maroto que não respeitava sequer as famílias” (SETÚBAL, 2008, p. 77). O desejo incontrolável, aliado a quase um ímpeto por burlar as normas sociais e morais, dão a tônica da personagem, um malandro sedutor e quase libertino: “O príncipe foi sempre, em toda a sua existência, um louco por mulheres. Foi o seu fraco. O traço culminante do seu caráter. D. Pedro amou furiosamente na vida. [...] E amou com todos os desbragamentos da sua índole de fogo. Mas, por ironia, D. Pedro só não amou a esposa” (SETÚBAL, 2008, p. 78). Acena-se um *donjuanismo*, a partir da ideia do desejo insaciável e do desrespeito por convenções (como o casamento), ainda que o elemento da sedução, narrativamente construído, seja deixado de lado. Essa limitação é corroborada por ser o desejo mais descrito que narrado, ou seja, mais explicitado pela voz do narrador do que mobilizado em cenas, na ação das personagens, explorando o erotismo como um movimento dinâmico que envolverá, em última instância, a própria atuação do e sobre o leitor.

Esse perfil do príncipe é explorado na sua relação com os ciúmes de Leopoldina, mas também com relação à grande distância que separava o casal, fruto de um casamento arranjado. Assim, enquanto Leopoldina se mostrava culta, amante dos livros e da ciência, Pedro se voltava para atividades práticas: “D. Pedro, portanto, não tolerava livros. Preferia descer às cavalarias e ir ferrar, ele próprio, os seus cavalos” (SETÚBAL, 2008, p. 81). O narrador ressalta que, comparado com a mulher, o príncipe era “um ignorantão”, e que esse abismo de interesses teria contribuído para o esfriamento da relação e para as relações extraconjugais. Se, por um lado, o narrador parece ser bastante ácido com relação à suposta

“incultura do Bragança”, relembrando as suas cartas pessoais como possível amostra de suas “humanidades”, sua posição acerca dos relacionamentos de D. Pedro demonstra conivência e questionável cumplicidade. Segundo coloca, Pedro não teria amado a Leopoldina porque ela “não foi hábil. Não teve a astúcia de se fazer amar: preocupou-se muito pouco em ser mulher. Desleixou sempre a arte de seduzir pela graça” (SETÚBAL, 2008, p. 80). A sua (re)construção/caracterização dessa personagem, passando pelos aspectos físicos (“Dona Leopoldina era feia. Ruiva e gorda [...]”), por sua atitude e pela forma como se vestia, é mesmo bastante cruel. Além disso, abaliza essa caracterização com base nos relatos da época, já que “Todos os contemporâneos, afora Carlos Seidler, pintam-na assim”, sem botar em questão o distanciamento temporal entre o tempo da narrativa e do narrado (e dos documentos em que se baseia), as diferenças culturais que subjazem a tais julgamentos, os próprios valores que alimentam aquelas críticas, nem mesmo a distância entre uma realidade percebida e a forma como ela é descrita ou apresentada em uma carta. Ademais, toda a existência da personagem, sua variação ao longo do tempo, é resumida num conjunto fechado de características, encerrada em uma visão uniforme que perde de vista a sua historicidade. Uma distância de pelo menos cem anos deveria ao menos insinuar uma dúvida, uma crítica, sobre a possível hipocrisia desses julgamentos ou uma atitude de maior consideração por Leopoldina, mas que não ocorre tanto pela forma como o autor encara o documento histórico, como porque a visão que seu narrador constrói sobre as personagens precisa estar suportada ou até disfarçada pela opinião e visões de outras personagens.

A construção de D. Pedro com essas pinceladas pouco edificantes, reforçando seu caráter boêmio e irresponsável, é enfatizada pelas oposições que a obra por vezes apresenta com o que viria a ser o seu filho, D. Pedro II, “o monarca republicano, o mais culminante dos brasileiros” (SETÚBAL, 2008, p. 125), dentre inúmeras outras qualidades apresentadas pelo narrador. Mas se não era um herói em termos de respeito às mulheres e de conduta, que lhe faz ser alvo de críticas e sarcasmo do narrador, a maneira como é apresentado em sua atuação na Guerra Civil Portuguesa (1828-1834) demonstra que, para esse mesmo narrador, nos momentos que demandavam ação e, naquele contexto específico, era capaz de tomar as rédeas dos acontecimentos e mostrar-se

herói. Assim é colocado: “E D. Pedro partiu. Cavaleiro andante, D. Quixote real, aquele fogoso imperador de novelas foi repor na frente da menina o diadema que o noivo lhe arrebatara” (SETÚBAL, 2008, p. 206). Também se reforça a liderança e admiração que lhe eram dedicadas: “D. Pedro, desajudado dos povos, sem dinheiro, banido do trono, em plena desgraça, fez esta coisa única, fabulosa: reuniu em torno de si um exército de mais de sete mil homens!” (SETÚBAL, 2008, p. 208). De fato, há nessas páginas uma proliferação celebratória, um discurso empolado, supersaturado de adjetivos, exagero que, noutro contexto, poderia ser visto como irônico: “E viu-se então, naqueles dias de esperança e sonho, a figura varonil de D. Pedro dirigir os trabalhos com entusiasmo de fanático” (SETÚBAL, 2008, p. 209). Era um “general popularíssimo” que com “gestos de herói de cavalaria”, guiava as tropas para libertar o povo português: “Ainda não se viu maior chama, nem mais férvido entusiasmo, nem paixão mais louca. Nem houve ainda maior alegria nas canseiras, nem maior intrepidez nos fracassos. D. Pedro foi grande, foi grandíssimo, nessa hora incerta do Porto” (SETÚBAL, 2008, p. 212). Estamos diante de uma personagem que é, no mínimo, um homem determinado, capaz de deixar um legado ao seu povo, seja por meio da retomada da coroa portuguesa para a filha ou pelo que viria a ser o seu filho no Brasil.

A apresentação de várias facetas da personagem histórica é aliada a uma condução em certa medida episódica da narrativa, que faz com que vários capítulos se constituam como crônicas relativamente descoladas do fio principal da história, experimentando a ruptura de uma perspectiva uniforme da história pela sobreposição de acontecimentos. Ao final do relato, entretanto, vemos o narrador abraçar a personagem histórica, exaltar a sua conduta, impregnando a narrativa da história dessa valorização das forças individuais na construção dos acontecimentos. Em termos de análise da figuração, um ponto que ressaltamos aqui é a “dimensão narratológica” que compõe a figuração da personagem, relacionada à “articulação semionarrativa” do relato e os códigos por ela convocados, como “focalização, tempo, regimes de enunciação, registros estilísticos etc.” (REIS, 2018, p. 18). Desse modo, a construção discursiva de D. Pedro se dá pelos recortes de cenas, dos acontecimentos selecionados, dos diálogos das personagens e comentários do narrador, além da maneira como se constitui o narrador e seu foco, pelo qual dá forma a esse universo

diegético. Temos, como colocado, um narrador heterodiegético, narrando a uma distância de pelo menos cem anos, com uma focalização zero, ou seja, capaz de um conhecimento ou perspectiva mais ampla sobre os eventos e sobre as personalidades, pensamentos e desejos das personagens, mas, no caso dessa obra, incapaz de constituir uma focalização interna, ou seja, navegar narrativamente pelos sentimentos e desejos das personagens em processo. É capaz apenas de descrever esse universo psicológico, evidenciá-lo, mas como pontos estáticos que nos foram legados pelos documentos ou projetado sobre a narrativa pelo olhar do narrador.

A figuração da personagem, enquanto processo discursivo complexo, se dá nas contínuas atualizações do romance pelos leitores, na articulação deles com a estrutura em aberto da obra que possibilita a construção do leitor implícito. Dessa forma, se tivermos em vista os leitores mais próximos de Setúbal, adeptos de uma noção de história e literatura não problematizada pelas questões da linguagem e da narrativa, haveria um jogo de maior integração do público com a perspectiva apresentada. Como coloca Antônio R. Esteves (2010), ainda que Setúbal apresente um tom oficialista, “a popularização e até mesmo a banalização da vida privada do primeiro imperador do Brasil ajudavam a dessacralizar os protagonistas da história oficial, humanizando-os e trazendo-os para mais perto da população” (p. 57). Há, portanto, nesse romancista, um intento de popularização do conhecimento histórico (FERREIRA, 2002), o qual se alia a essa busca por cenas da intimidade, episódios inusitados e/ou de personagens às margens, processo que, correndo pelas entrelinhas, induz a certa desestabilização de um olhar de exaltação da história. Esse lado apelativo da intimidade das personagens históricas é posto em tensão com as imagens que os leitores evocam sobre a história, alimentadas por visões canônicas, como a pintura “Independência ou morte” (1888), de Pedro Américo. Se pensamos em um leitor contemporâneo, também teríamos o processo de ocupação dessa perspectiva do narrador e retomada de tais referentes históricos, entretanto, outras vozes e sombras começariam a se fazer presentes ou, ao menos, sinalizar um incômodo, o questionamento sobre a visão idealizadora que é posta ao final do romance de Setúbal.

Enquanto jovem, D. Pedro é caracterizado pelo narrador como “doidivinas” e “estúrdio”, termos recorrentes que ressaltam o caráter

imprudente da personagem, que é contrabalanceado por sua aparência altiva, elegante, com “olhos negros e muito românticos”. O narrador, em certa medida, nesse desenho da aparência do Príncipe, demonstra uma tendência a relevar os problemas de comportamento, os quais parece justificar ao mencionar, em seguida, que D. Pedro estava apaixonado. Depois de casado, sua infidelidade é criticada com termos como “atrevido”, “grandíssimo maroto”, ou “Ignorantão” e inculto, quando é comparado à Dona Leopoldina, cuja inteligência e conhecimentos não são exatamente valorizados quando aponta a incapacidade da Imperatriz para seduzir o marido. Esses pontos nos permitem considerar que D. Pedro é construído pelo narrador como um Dom Juan: enquanto tal, ele provoca certa inveja no seu público (sejam os leitores, sejam as personagens que lhe acompanham), advinda da admiração e desejo de ser como ele; esse sentimento acomete também o narrador, sem que ele perceba isso, pois considera a conduta do príncipe como moralmente reprovável. Quando nos voltamos para os capítulos finais do romance, fica mais evidente o projeto literário do autor, no sentido da construção e manutenção de um monumento histórico-discursivo, intenção já manifesta pelo texto por meio dos apagamentos e silenciamentos que opera em sua reconstrução da história. Com a guerra, esse Dom Juan/Dom Pedro tem sua redenção aos olhos divinos do narrador, uma visada romântica sobre a personagem em uma reconstrução épica da história.

As obras de Setúbal, segundo o historiador Antonio Celso Ferreira (2002), participam de um conjunto de produções interessadas na construção de uma “comunidade imaginada” paulista, na esteira das celebrações do centenário da Independência. As manifestações artísticas da elite intelectual paulista do início do século XX, desse modo, buscavam associar o estado de São Paulo com a fundação do país. No caso do romance *As maluquices do Imperador*, isso se percebe pela ênfase no que consideraria positivo no Brasil do segundo Reinado, a exaltação de D. Pedro II que é atravessada pelo elogio à figura de José Bonifácio, considerado o suporte intelectual da Independência e de D. Pedro I e um renomado cidadão paulista; a ele é atribuído, como se reforça no romance, o papel de educar o segundo Imperador do Brasil. Nesse recorte que o romance estabelece da história brasileira, alimentando as imagens edificantes de certas personagens, ele procede ao apagamento e rebaixamento daqueles que

não se alinham à sua proposta; em seu projeto de trazer para o primeiro plano da narrativa os acontecimentos e personagens históricas, furta-se de vincular o desenrolar dos eventos aos movimentos do povo, das massas, ausentando-se do romance todo um contingente populacional, como os escravos. Essa ausência envolve também as figuras femininas: quando não lhes é posto um manto de fragilidade ou licenciosidade, são tratadas como objetos passivos ou têm suas histórias simplesmente omitidas pela dominação discursiva de um narrador masculino.

Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça (1994)

Em *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*², de José Roberto Torero, publicado em 1994, a história de D. Pedro nos é narrada por Francisco Gomes da Silva, amigo e secretário pessoal do Imperador. Essa personagem já é apresentada no romance de Setúbal, com palavras não muito elogiosas tanto para si quanto para D. Pedro: “O nosso primeiro Imperador teve, durante a vida inteira, essa fraqueza imperdoável: gostou sempre de gente canalha. Circundou-se continuamente da ralé, tipos à-toa, escória apanhada no enxurro da vida” (SETÚBAL, 2008, p. 89), dentre os quais teria se destacado o Chalaça, ao qual é inclusive dedicado um dos capítulos. Setúbal cita documentos como cartas e textos de historiadores para demonstrar a indignidade do Chalaça, contrapondo aquilo que via como seus defeitos, a sua afeição a festas, música, piadas, e, sobretudo, sua suposta origem não nobre, aos altos postos e estima que teria alcançado ao lado de D. Pedro: “Foi, talvez, a única afeição certa daquele incerto Bragança” (SETÚBAL, 2008, p. 165), mas, também, um “enigmático personagem” que “a História do Brasil, a História com H maiúsculo, nem sequer se digna a lhe mencionar o nome” (SETÚBAL, 2008, p. 167).

No romance de Torero, o Chalaça não perde esse caráter burlador e às margens dos discursos oficiais, mas a narrativa se desdobra em um jogo discursivo que permite problematizar o olhar sobre a História e uma visão classista como a de Setúbal. Aqui, é o Chalaça quem narra a sua

² Vencedor do prêmio Jabuti (1995) na categoria “Livro do ano de ficção” e 3º colocado na categoria “Romance”.

própria história, distribuída pelo texto na forma de um diário, um livro de memórias e cartas; seu olhar de narrador se distende em distintos registros e por diferentes focalizações que veiculam sentidos particulares, ainda que possam se integrar em alguns eixos que organizam a obra. Nesse romance, Torero lança mão do motivo do manuscrito encontrado; para tanto, por meio de um prefácio fingido (a imagem de um prefácio, pois já pertencente ao universo ficcional), surge uma voz que esclarece aos leitores que a obra com a qual eles se deparam seria o verdadeiro diário do Chalaça, um documento histórico. Buscado por muitos historiadores pela perspectiva privilegiada que forneceria sobre o Primeiro Reinado, esse material teria sido encontrado por esse pesquisador, que assina esse paratexto como “O autor”. Esse artifício insinua a equiparação entre “O autor” e o Torero escritor, como se aquele fosse uma projeção ficcional da pessoa física, confusão (ou indício paradoxal de separação e ligação) fundamental para o pacto de leitura desse romance enquanto ficção histórica. Essa confusão é fomentada pela capa, onde se coloca após o título, de modo ambíguo, que as memórias foram “trazidas à luz por José Roberto Torero”. No prefácio, discutindo o estado desses documentos, o “autor” ainda assume: “Por questões éticas e exigência do editor, devo advertir que pairam dúvidas sobre a autenticidade destes papéis” (TORERO, 1994, p. 10), pois estudiosos afirmaram haver erros de datas e de ortografia. Como visto, a confissão ocorre muito mais por uma pressão externa do que por deliberada honestidade. No entanto, pela forma como o assunto é colocado, ao pôr em risco a credibilidade do texto, escolhendo bem as palavras (não fala em falsificação, mas em “dúvidas sobre a autenticidade”), tende a manipular e envolver o leitor (já cindido, projetado no universo ficcional), que se inclina a, pelo menos, considerar a desculpa de que os sinais de fraude seriam na verdade marcas da natureza informal do diário. Uma malandragem discursiva comparece nesse jogo de máscaras e níveis narrativos, em que a história de D. Pedro surge pelas palavras do Chalaça, as quais se organizam pela atitude supostamente neutra do editor. Desse modo, o narrador-editor avaliza ironicamente a versão do Chalaça, o qual, por sua vez, também avaliza ironicamente os posicionamentos e atitudes de D. Pedro.

O feito autobiográfico que constitui o texto de Torero relaciona-se também ao modo como ele dialoga com a picaresca espanhola, retomando

uma série de motivos característicos desse gênero, como a escrita de si, a vassalagem a um amo, a sátira às regras sociais, o projeto de ascensão social e a preocupação com a aparência (física e discursiva). Por conta da atuação como secretário pessoal, não é raro D. Pedro ser referido pelo Chalaça como “meu amo” ou “meu senhor D. Pedro”, expressões que se aliam a todo o processo de busca por valorizar a sua própria vida naquilo que ela se mostra associada ao Imperador. No começo do romance, o Chalaça deixa claro não apenas essa dívida como o apreço que parece ter em estar ao lado de D. Pedro, como se a sua existência se definisse por esse colar-se na figura real: “Devo a D. Pedro os mais felizes momentos da minha vida, a posição que alcancei e tudo o mais” (TORERO, 1994, p. 15). Trata-se, sem dúvida, de uma maneira de ajustar as lentes do discurso para aquilo que lhe ligasse à nobreza, num claro intento de unir-se aos “bons”, ou seja, os nobres, para, parecendo-se, tornar-se um, tal qual a proposta do *Lazarillo de Tormes* (1554), obra inaugural da picaresca espanhola, de autor anônimo.

Após o prefácio, o início do diário do Chalaça nos coloca no ano de 1833, com o protagonista na França; ali, decide voltar a Portugal apenas quando vê malogrados os seus intentos de esposar uma baronesa rica, já que ela falece e lhe deixa apenas uma gargantilha de herança, por crer que ele, sendo conselheiro de um ex-imperador e pela imagem que exibia, não precisasse de dinheiro. Portugal encontra-se em plena Guerra Civil, embora a situação estivesse melhorando para D. Pedro, pois as suas tropas, os chamados constitucionais ou liberais, vinham tendo vitórias frente aos monarquistas, o exército de D. Miguel. Esse deveria ter se casado com a filha de D. Pedro (Dona Maria, em favor de quem ele havia abdicado ao trono português), mas resolveu usurpar a coroa, reinstaurar o absolutismo e caçar a oposição. Na volta para Portugal, o Chalaça admite a sua atual condição social: “Agora dependo de D. Pedro exatamente como há vinte anos. Isso me faz pensar que deveria escrever umas linhas sobre nossa longa amizade” (TORERO, 1994, p. 36). Essas palavras demonstram algum desgosto e a falta de opções do Chalaça ao retornar ao posto de serviçal, o que faz por ser ainda assim uma posição que lhe garantiria privilégios.

Conforme apresentei, a história do Chalaça é iniciada pelo diário, o qual constitui a maior parte do romance, quarenta capítulos em que se

narram os acontecimentos finais da Guerra Civil e a morte de D. Pedro, compreendendo um período entre 1833 e 1834. A partir do capítulo dezesseis, iniciam-se as memórias do Chalaça (dezenove capítulos), escritura que vai sendo anunciada nos capítulos anteriores do diário e com o qual passa a se intercalar. Essas memórias narram, por sua vez, o período anterior, entre o momento que teria conhecido D. Pedro e, depois, se tornado seu amigo e “fiel escudeiro” (entre 1809 e 1833). Por meio de um discurso de exaltação efusivo, esses capítulos do romance possibilitam a releitura satírica da história, parodiando o gênero de memórias e o discurso historiográfico, narrando de forma séria assuntos frívolos e de forma banal assuntos sérios. Cabe mencionar, os títulos desses capítulos surgem como paródias de novelas de cavalaria, detalhando o assunto e eventos que serão narrados, de modo semelhante ao romance picaresco na sua construção do anti-herói como o avesso do cavaleiro. Além de retomar a proposta picaresca de um texto que justifique a situação presente do narrador/protagonista, a composição das memórias, ao articular uma outra temporalidade nos entremeios do diário (como se fosse um conjunto de analepses que, de fato, promovem uma sobreposição de duas linhas temporais), possibilita uma série de sentidos em tensão na configuração discursiva de D. Pedro.

Na composição do diário, mesmo com o humor, sarcasmo e certo cuidado composicional na manutenção da imagem (por um lado de nobre, por outro cômica com marcas de arrogância), a maior imediatez e menor distância entre narração e narrado produz uma sensação de maior honestidade, de que, pelo menos, alguma coisa escapa na escritura e se manifesta sem que haja intenção do narrador. Ocorre, como pontua Genette (1979, p. 215) um “efeito subtil de fricção” em vista da aproximação da narrativa e do acontecimento. Dessa forma, ao encontrar D. Pedro pela primeira vez depois de alguns anos, nesse retorno a Portugal, o Chalaça o descreve: “Que figura diferente fazia então! Os cabelos estão agora prateados, os olhos cavos e sem brilho! A barba preta e espessa agora domina-lhe o rosto dando-lhe um aspecto militar. Está também mais magro e com a voz um pouco rouca” (TORERO, 1994, p. 52). A saúde debilitada, o aspecto envelhecido, são somados a um comportamento mais emotivo da personagem, tendo os olhos marejados ao reencontrar o amigo e efetivamente vindo às lágrimas com a chegada e reencontro com

a segunda esposa, Dona Amélia, e a filha, Dona Maria. Dona Leopoldina havia falecido em 1826 e a busca por uma nova esposa, preferencialmente nobre, havia levado cerca de três anos e muito esforço, tanto para limpar a imagem de marido infiel de D. Pedro, como para encontrar alguém que aceitasse vir para a América. Esses fatos são tratados em pormenor por Setúbal, enquanto, em *Torero*, são aludidos ou apresentados de modo mais disperso pelo romance, uma vez que o Chalaça considerava que Dona Amélia, com influência do Marquês de Barbacena, teria sido responsável por sua expulsão do Brasil. O processo de humanização da personagem histórica, de rebaixamento de seu posto heroico para o lado humano, se dá por meio da atmosfera de aproximação com a morte que é criada, a sensação que as personagens expressam de consciência do fim (a voz rouca seria um indício do avanço da tuberculose). Cada uma dessas situações mais pesadas, no entanto, é acompanhada de algum comentário ou narração cômica que coloca como se fosse um véu sobre aquele estado de coisas e dirige o olhar do leitor para outros campos. No caso do excerto acima, a caracterização de D. Pedro é seguida do medo cômico do Chalaça de reencontrar D. Amélia, já que ela teria sido uma das responsáveis por sua expulsão do Brasil, a fome que o afligia e que D. Pedro parecia ignorar (por mais que o serviçal passasse a mão na barriga continuamente) e, ainda, a tentativa frustrada do Chalaça de angariar com seu amo um título de Barão.

Poucas páginas depois, dá-se início à composição das Memórias, com um capítulo em que o Chalaça narra o seu “nascimento metafísico”, ou seja, quando conhece D. Pedro e inicia seu processo de integração à nobreza, sendo toda a sua vida anterior tida como sem merecimento para ser contada. Conforme relata, como se falasse de um grande acontecimento histórico, ambos se conhecem no bar da Corneta, após uma bagunça generalizada e brigas, tornando-se logo companheiros de festa. No capítulo seguinte das memórias, o Chalaça relata as atividades que passa a desempenhar a serviço do príncipe, não sem antes reforçar de maneira irônica que não floreará os acontecimentos, que se aterá à verdade no que tange à sua evolução no paço imperial, não se escondendo na sombra de D. Pedro. Desta forma relata: “Tornamo-nos verdadeiramente íntimos, e D. Pedro considerava-me um alívio para as suas aulas de cravo, fagote, francês, inglês, italiano, espanhol, esgrima, dança e boas maneiras”. A

imagem das responsabilidades de D. Pedro, que de certo modo lhe desenha a figura de alguém estudado ou ao menos não ignorante (diferente do apresentado por Setúbal), é contrastada pela atuação do Chalaça, a quem coube “intermediação de relações não espirituais com as filhas do belo sexo, serviço que as pessoas de menor instrução, na falta de conhecimentos mais sutis sobre essa arte, denominam alcoviteiro” (TORERO, 1994, p. 66). O narrador tenta forçar, ironicamente, a equiparação entre o alto e o baixo, por meio do discurso em que busca dar ares oficiais e dignidade à sua atuação e pelo qual também pretende diminuir os seus delatores na história.

O exagero no discurso leva à comicidade do relato nas memórias, com a qual aborda acontecimentos históricos importantes do Primeiro Reinado, como a Proclamação da Independência e a escritura da primeira constituição, renarrados pela ótica carnavalizante do Chalaça. Ladeando esses acontecimentos, temos a narrativa do diário, em que nos deparamos com um D. Pedro debilitado e passagens como a cena em que sofre um forte ataque epiléptico, assustando Dona Amélia. Nesses momentos, a carnavalização toma espaço na narrativa a partir da visão do corpo grotesco, segundo o conceito de Bakhtin (1987), moldando uma forma específica de ver a personagem histórica que a retira do patamar heroico, ilustrando o desgaste do corpo, percebendo-o em seu inacabamento. Após a crise, enquanto D. Pedro descansava, dona Amélia conversava com Caetano Gamito, então assessor dele, que atribui a saúde debilitada de D. Pedro à “vida equivocada que levou no passado” (TORERO, 1994, p. 89). Essa colocação dialoga diretamente com a matéria narrada nas memórias e seria de fato uma crítica ao Chalaça, que também participava da conversa. Gamito ainda reforça a questão, adotando uma postura que em muito se assemelha ao narrador de Setúbal ao criticar D. Pedro: “Em parte porque sua primeira mulher, a Princesa D. Leopoldina, era muito condescendente, e em parte porque, na sua generosidade, D. Pedro nunca selecionou bem as suas companhias [...]” (TORERO, 1994, p. 90). Trata-se do típico discurso de “homem de bem”, defensor da “moral e bons costumes”, evocando a mesma opinião e sobre os mesmos assuntos que o narrador de Setúbal; esse olhar que conecta os dois em uma rede possibilita um olhar crítico sobre o outro romance, a intertextualidade e a paródia fazendo emersos o caráter de discurso, bem como os posicionamentos ideológicos que

subjazem à voz de uma personagem e à de um narrador. A crítica e ironia no discurso do romance é reforçada quando Gamito, já percebido como inimigo do Chalaça, é revelado como pai da filha de uma das mulheres de um prostíbulo de luxo frequentado por ambos; a revelação mina o futuro político de Gamito e sua intenção em desposar a então viúva de D. Pedro. Com essa artimanha, o Chalaça mantém o seu posto no reino e suas regalias, manutenção de sua boa vida que parece ser o grande mote do malandro.

A ficcionalização de D. Pedro no romance de Torero se dá a partir do olhar do Chalaça, um narrador homodiegético e autodiegético com uma focalização que varia entre zero e interna, segundo a proposta de Genette (1979). Compreendo a problemática em torno do conceito de focalização zero, uma vez que tal nomenclatura induz a se pensar ser possível a inexistência de um ponto de vista, o que não é o caso, pois, partindo da visão de discurso aqui adotada, sempre haverá uma focalização conduzindo a construção narrativa, mesmo que seja de tipo psicológico ou ideológico. Busco tratar aqui dessa focalização, no entanto, em sua conjugação com o tipo de narrador homodiegético, mas que tem uma visão dos acontecimentos mais ampla que as personagens e que a si mesmo como personagem, como é o caso das memórias do Chalaça, quando a narrativa ulterior, aumentando a distância narração/narrado, possibilita um olhar diferenciado sobre os acontecimentos. No caso do diário do Chalaça, no entanto, tende-se a uma focalização interna e, em geral, fixa no protagonista, o que produz uma maior integração entre o olhar enquanto narrador e enquanto personagem, uma vez que se trata de uma narrativa intercalada. Essa variação de focalização, aliada à sobreposição de duas temporalidades, permite o jogo entre as distintas maneiras pelas quais D. Pedro será figurado no romance, guiadas pelo movimento entre sério e cômico, entre a figura oficial e o lado humano, o público e o privado. A esse jogo se alia ainda a mistificação produzida pelo recurso ao motivo do documento encontrado, a malandragem do próprio editor, na medida em que espelha a conduta e opiniões do Chalaça. Podemos observar nesse jogo de perspectivas um ponto característico da figuração, que é a dispersão da personagem romanesca, conforme proposto pela professora Cristina Costa Vieira (2011), relacionado à maneira como a sua identidade se constitui por meio de uma disseminação narrativa (retomando o conceito

derridiano de “disseminação”, conforme a própria autora assevera). Dessa forma, entende-se que a personagem vai surgindo em fragmentos ao longo do texto, seja na variação do vocabulário utilizado para se referir a D. Pedro (“meu amo”, “meu senhor”, príncipe, Imperador, Rei, aludindo a relações hierárquicas e graus de formalidade), seja pela focalização do Chalaça e o seu discurso carnavalizante, que vai (des)construindo em diversas camadas e com diversas tintas a figura de D. Pedro, interpolando o seu perfil familiar (amoroso com os filhos e com a esposa) com o seu lado *donjuanesco* e boêmio, a sua imagem de forte soldado e amante insaciável, com as imagens da doença e da impotência sexual³. A noção de dispersão da personagem parte inicialmente da ideia de sua disseminação textual, fator que impossibilita a sua extração de um ponto preciso da narrativa. Como acontece com vários elementos da obra, mesmo com ela como um todo, a personagem requer, portanto, o olhar e a “interpretação reorganizadora do leitor” (VIEIRA, 2011, p. 66). Trata-se essencialmente de uma figura de linguagem, que implica uma dimensão temporal (VIEIRA, p. 67) perceptível tanto no decorrer da história, que agrega elementos e perspectivas à configuração da personagem, quanto nos atos de leituras, que a transformam a partir do confronto com outros olhares, formando a personagem a partir dos pontos de indeterminação do romance e do jogo de triangulação e interação de pontos de vista (ISER, 1996a), que dão a ilusão de unidade e permitem a D. Pedro ser (re)figurado.

Considerando a dispersão dessa personagem no romance de Torero, modelada a partir de um espelhamento e fragmentação movidos pela focalização narrativa, pode-se afirmar que o Chalaça se duplica na figura de D. Pedro: o secretário escreve o príncipe, objeto de seu desejo, espelho no qual se olha e no qual nos olhamos. O Chalaça é um fingi Dom, finge tão completamente que chegamos a sê-los ambos, leitores que passam a habitar a ficção. Labirinto e espelhos alimentam a autorreferencialidade da obra, em que a malandragem surge como uma performance da qual o narrador/personagem se apropria e lança mão a fim de seduzir o seu leitor. Sedução, vale mencionar, também *donjuanesca*: outra máscara de

³ O uso da carnavalização no romance de Torero, sobretudo para reencenar episódios da história brasileira, e a relação de D. Pedro com o mito de Don Juan são o foco do terceiro capítulo de meu trabalho intitulado *Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro: uma leitura de O Chalaça (1994) e de O feitiço da ilha do Pavão (1997)* (2013).

D. Pedro. O leitor é levado a uma visão dupla, com imagens sobrepostas e limites borrados: Chalaça e D. Pedro, projetados um sobre o outro, fazendo do príncipe um malandro, um herói sem nenhum caráter. O Chalaça joga ao tomar a malandragem como performance, fingimento, do qual se vale para se dar bem na vida, mantendo uma autoimagem cômica que busca fazer do leitor um cúmplice de sua visão de mundo, o riso como uma forma de conduzir-nos a relevar as atitudes desse narrador que, de fato, nunca foi um desvalido e sempre teve proteção dos mais abastados. Outras camadas são produzidas, outras máscaras pelas quais dar forma ao mundo.

Considerações finais

Isabel Lustosa, em sua biografia *D. Pedro I*, dá um subtítulo instigante a obra: *um herói sem nenhum caráter*; evocando o *Macunaíma*, de Mario de Andrade, uma das atualizações do malandro, como apontado por Antonio Candido (1993). Nessa mesma linha, em determinado ponto de seu texto, Lustosa (2006) declara:

Se o Rio de Janeiro em que d. Pedro cresceu se assemelha ao ambiente em que se criou o Leonardo Pataca de *Memórias de um sargento de milícias*, o caráter do príncipe não deixava nada a desejar ao daquela personagem. D. Pedro também foi um jovem pândego, mulhereengo, farrista, que gostava de música, de cantorias e de perpetrar molecagens contra a gente respeitável. (LUSTOSA, 2006, p. 59-60)

Ainda que se trate do campo discursivo da História, referencial e preocupada com a veridicção, há um deslize do discurso na configuração da personagem histórica que parece clamar por uma outra referência, que não é a do documento oficial, mas que atravessa relatos que podem alimentá-lo e que certamente o desestabilizam: trata-se da literatura, a qual atualiza um imaginário cultural. Nesse sentido, entende-se a dispersão da personagem D. Pedro não apenas na forma como ela (re)figura uma personagem histórica, mas também na maneira fragmentada e dialógica pela qual ela pode ser entrevista, ultrapassando a determinação de um referente em sua releitura de figuras e mitos literários, como o malandro e Dom Juan.

A forma como o romance se porta frente ao documento histórico e promove a reencenação dos acontecimentos demonstra a dimensão ideológica da ficção histórica, nunca neutra na maneira como faz emergir um tempo passado no presente da escritura. No romance de Setúbal, a presença do narrador é evidenciada em seus comentários sobre as personagens e na maneira como se utiliza do documento histórico, ao qual se atribui confiabilidade, para construir um olhar sobre a história brasileira no qual se percebe também uma visão sobre o tempo presente e um projeto de país. O romance de Torero não desmonta a imagem malandra do Chalaça, seu perfil boêmio e mesmo sua vaidade, mas o recoloca ao lado de D. Pedro no desenrolar dos acontecimentos históricos, com o humor e sarcasmo funcionando no jogo de referências e focalização. Com isso, busca manipular a percepção dos acontecimentos pelo leitor, de tal modo que, mesmo características positivas do Chalaça sejam obliteradas por uma piada que seja considerada melhor para envolver o seu leitor ou para enganar-nos sobre a sua verdadeira condição de homem da elite. O jogo de máscaras estabelecido permite, portanto, colocar-se em discussão não apenas a relação entre literatura e história, entre o escritor e o documento histórico, mas também a própria construção do discurso narrativo enquanto uma colcha de retalhos e uma trama de perspectivas.

A personagem literária é vista, nesta proposta de leitura dos romances, em sua forma fragmentada e dialógica, mesmo quando se trata de uma personagem empírica ou migrante, que mobiliza o leitor a ancorar-se em seu conhecimento enciclopédico e cultural, ativando dispositivos de comparação entre um D. Pedro apresentado pelo romance e a imagem que lhe é legada por meios externos à obra. A personagem histórica, na sua figuração ficcional, ao ser deslocada de seus contextos prévios, ao ter sua configuração remoldada e reorganizada, transcende a sua disposição inicial e ultrapassa a si mesma. Nesse movimento, vemos o entrelaçamento de uma personagem histórica com personagens, figura e mitos literários, vendo no príncipe essa amálgama de Don Juan, malandro e, por vezes, um Dom Quixote. É esse potencial semântico da personagem que também permite a *sobrevida* da personagem (REIS, 2018), que vê lhe sendo agregados sentidos ao longo das contínuas (re)leituras:

[...] a vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica; esses propósitos beneficiam a autonomização das ditas personagens e levam a dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram (REIS, 2018, p. 37).

Cada (re)figuração de uma personagem é, portanto, indissociável do projeto literário ou ficcional, das intenções que subjazem à obra em questão, de sua situacionalidade histórica e social, que podem indicar camadas de sentido, ainda que não fechem e enrijeçam a interpretação do romance. O próprio conceito de dispersão da personagem romanesca passa também a ser alargado para além dos limites de uma narrativa singular, devido às redes intertextuais que conectam os diferentes textos e as distintas figurações: “a narrativa pode ecoar disseminações palimpsêsticas” (VIEIRA, 2011, p. 66). No movimento da leitura a fim de perceber essas redes, um gesto que também as produz a partir do olhar sincrônico que busca conjugar a constelação das obras, os dois romances estabelecem um diálogo que se processa na própria constituição do discurso narrativo e na figuração de D. Pedro. Com isso, podemos conceber tanto uma possível relação paródica do narrador de Setúbal por meio do discurso da personagem de Caetano Gamito, no romance de Torero, como a leitura de *As maluquices* acaba sofrendo uma interferência pelas imagens propostas por *O Chalaça*. Há, portanto, uma espécie de diálogo, um eco mútuo, o próprio palimpsesto em que não se distingue o que está por baixo ou por cima, o que veio antes ou depois, a biblioteca em que dialogam os livros continuamente.

Como a análise pode evidenciar, a focalização, pensada em sua constituição ou implicações por distintos níveis ou planos dentro da obra, é fundamental na maneira como se dará o processo de figuração da personagem. A perspectiva adotada pelo narrador, aliada às seleções e edições que opera ao construir a diegese, impregna o texto de sentidos possíveis, de caminhos e aberturas que podem ser preenchidas pelo leitor quando, durante a leitura, passa a ocupar tais posições e percorrer tais veredas. Em Setúbal, a presença de um narrador heterodiegético e com focalização zero atua na construção de uma narrativa capaz tanto de apresentar a intimidade das personagens históricas quanto de construir

uma visão épica da história. O poder desse narrador e sua distância com relação às personagens, no entanto, é problematizada ou mitigada, seja pela relação ambígua que estabelece com o protagonista, seja pela estrutura do romance. Essa estrutura de crônicas se baseia em capítulos voltados a temas, episódios ou personagens específicos, como o capítulo “O Chalaça”, sobre Francisco Gomes da Silva, ou “A Sé-sé”, sobre um relacionamento extraconjugal de D. Pedro. Com isso, desestabiliza-se a pretensão a um ponto de vista fechado, fazendo da história um conjunto de histórias, alinhadas em torno de D. Pedro, mas, muitas vezes, sobrepostas e mesmo desviantes, promovendo um ruído entre os capítulos. Esse ruído, ainda que fraco nessa obra, decorre da maneira como as diferentes personagens, ao serem evocadas, também trazem suas perspectivas para o texto, as quais tentam o leitor a ocupá-las (ISER, 1996a).

Em sua proposta metaficcional, o romance de Torero faz emersa essa movimentação de pontos de vista por meio do jogo de máscaras que permeia e organiza o texto, desde os paratextos até a estrutura do romance, passando pelo recurso do documento encontrado. Há n’*O Chalaça* um espelhamento entre as distintas facetas do narrador, construindo um labirinto que, por meio do contínuo fingimento, engendra a duplicação entre Francisco Gomes da Silva e o Imperador e daquele com o “o autor”, o Torero ficcional, editor da obra no espaço ficcional. A autorreferência do romance e sua autoconsciência enquanto composto por múltiplas camadas abrem o espaço para que o leitor comece a desconfiar de seu narrador, a pôr em questão que também nós possamos estar sendo enganados pela malandragem do Chalaça. Dessa forma, em um nível, divertimo-nos com suas trapaças, com suas piadas e visão sarcástica e autoirônica; por outro, podemos notar que tais recursos ao cômico se articulam a níveis outros de leitura, relacionados tanto ao modo como encaramos a relação da história com a ficção, quanto sobre uma visão da constituição da sociedade brasileira enquanto moldada por meio do cuidado hipócrita com a aparência de “homens de bem” e o jogo de favoritismo, conforme analisado na leitura de Roberto Schwarz sobre a “ideologia do favor” em Machado de Assis (2000).

Ao voltar-se para a reconstituição ficcional de eventos passados, processo que passa pela reconstrução e apropriação discursiva de material

textual do campo da história, a ficção histórica, mesmo em sua vertente tradicional, já lida de alguma maneira com o deslocamento temporal, com a distensão entre um presente composicional e de leitura, um presente de enunciação e o presente da história narrada. Enfatizo, com isso, o processo de aproximação de períodos distintos, o qual se constitui em cada obra segundo parâmetros definidos pelos projetos literários de cada escritor, sua situação histórica e cultural. Nesse sentido, como coloca Magdalena Perkowska, “Cada novela traza una imagen o visión no sólo de un acontecimiento pretérito concreto, sino también de la historia y del discurso histórico y su relación con el presente” (PERKOWSKA, 2008, p. 37). Nos dois romances analisados, entre o narrador/personagem do Chalaça, o narrador de Setúbal e as ficcionalizações de D. Pedro, produz-se a figuração dessa personagem, como um processo dinâmico e transtextual que se realiza pela ocupação dessas máscaras e posições pelo leitor, ao navegar por entre os textos. Assim, entram em tensão os projetos literários que subjazem aos textos e as atualizações da obra por leitores ao longo da história, que se distendem temporalmente e efetuam a criação de pontes entre distintos períodos e temporalidades.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- ESTEVES, Antonio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- FIGUEIREDO, Julia Cristina Carapinha dos Santos. **A figuração das personagens de Memorial do convento**: hipótese de leitura.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Coimbra, 2014.
Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27558>.
Acesso em: 18 set. 2019.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**, vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34. 1996a.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

LACOWICZ, Stanis D. **Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro**: uma leitura de *O Chalaça* (1994) e de *O feitiço da ilha do Pavão* (1997). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo/mitos-hispanicos-no-romance-historico-brasileiro/>. Acesso em: 17 set. 2019.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I**: um herói sem nenhum caráter. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PERKOWSKA, Magdalena. **Histórias híbridas**: la nueva novela histórica latino-americana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**. Estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do imperador**. São Paulo: Geração Editorial, 2008.

SETÚBAL, Paulo. **A marquesa de Santos**. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

TORERO, José Roberto. **Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIEIRA, Cristina Costa. A dispersão da personagem romanesca. **Cadernos do CEIL**: Revista multidisciplinar de estudos sobre o imaginário. n. 1. 2011. p. 65 – 82. Disponível em: http://ceil.fcsh.unl.pt/cadernos/PDF/7_cristina_vieira.pdf. Acesso em: 17 set. 2019.

DISCURSOS DE NAÇÃO EM NOVOS MOINHOS

Eunice de Moraes

Uma das questões que se coloca de imediato, para a realização de uma investigação sobre construções literárias que apresentam como temática fundamental a “refiguração”¹ da condição nacional, como o romance histórico, é a da definição do termo “nação”. De maneira geral, observamos que estas definições surgem da pergunta inicial: Com base em que se constrói uma nação? Os discursos de nação presentes nos romances históricos românticos respondiam já a um projeto ideológico de construção da condição nacional. Pensamos, portanto, que este projeto ideológico, na produção da ficção histórica contemporânea, tem, para além do fundamento político, um fundamento conceitual atual que o justifica e o define.

Segundo Lukács, em *A teoria do romance* (2000), uma das características definidoras do romance em oposição ao épico é a abordagem da ruptura essencial entre o ser e a realidade, o conflito entre o eu e seu mundo. Sendo a construção do nacionalismo objetivo principal do romance histórico tradicional, acresce que esta fronteira entre o ser e a realidade ganha focalização histórica e política. Em estudo mais recente, Franco Moretti acrescenta que os romances históricos “não são apenas históricos da fronteira, mas de seu apagamento e da incorporação da periferia interna na unidade maior do Estado: um processo que mistura

¹ Termo apresentado por Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (1997), como um dos momentos do Círculo Hermenêutico do movimento criador, que apresenta uma estrutura tríplice da mimese: mimese 1 – prefiguração do campo prático; mimese 2; configuração textual e mimese 3 – refiguração na recepção da obra. Na refiguração, o leitor assume o papel de recriador e apreende a narrativa historiográfica ou ficcional. Segundo Ricoeur, esta estrutura é móvel e retorna sempre sobre ela mesma.

consentimento e coerção – amor e guerra; nação e Estado.” (MORETTI, 2003, p.50)

Os romances históricos do século XIX contribuíram muito mais para a construção do imaginário nacional do que seus “*nation-building*” almejavam. Homi Bhabha afirma que nação é narração e propõe a construção cultural da nacionalidade como uma forma de afiliação social e textual. Para o teórico da literatura,

[...] [a] máxima nacionalista ‘*de muitos: um*’ fundadora da sociedade política da nação moderna – expressão de um povo unitário – em nenhum outro lugar encontrou uma imagem mais intrigante que nas linguagens diversas da crítica literária, que buscam retratar a enorme força da ideia de nação nas exposições de sua vida cotidiana, nos detalhes reveladores que emergem como metáforas da vida nacional. (BHABHA, 1998, p. 203)

Bhabha cita como exemplo a “visão de emergência nacional” em *Viagem à Itália*, de Goethe, descrita por Bakhtin. A narrativa de Goethe apresenta um tempo histórico-nacional que torna visível um dia tipicamente italiano em cada detalhe. Para Bakhtin, segundo Bhabha, a visão microscópica de Goethe revela a história profunda de sua localidade, a espacialização do tempo histórico. (BHABHA, 1998, p. 203) Temos, portanto, na narrativa do escritor alemão, a metáfora recorrente da paisagem como paisagem interior da identidade nacional, enfatizando “a qualidade da luz, a questão da visibilidade social, o poder do olho de naturalizar a retórica da filiação nacional e suas formas de expressão coletiva.” (*Ibidem*)

Seguindo a direção de Homi Bhabha, para quem “os nomes dados à nação são a sua metáfora: *Amor Pátria, Fatherland* (terra natal); [...] *Cem anos de Solidão; Guerra e Paz; I Promesi Sposi* (Os Noivos); [...] *Moby Dick; A Montanha Mágica* [...]” (p. 200) A pesquisadora Doris Sommer aponta o conjunto de narrativas de nação como revelador de pontos de contato tanto de enredo quanto de linguagem, produzindo um palimpsesto que não pode ser derivado das diferenças políticas ou históricas que os romances

focalizam, senão do objetivo de construir uma imagem nacional por meio da narrativa.²

Uma breve apresentação destes conceitos que fundamentam, de certo modo, a produção romanesca de Ana Miranda pode esclarecer que a visão sobre os posicionamentos nativistas ou nacionalistas de poetas da Literatura Brasileira se atualiza na medida em que se atualizam as reflexões sobre o conceito de nação. O “espírito ou a Alma nacional”, descrito por Ernest Renan no final do século XIX (RENAN, *apud* BHABHA, 2003. p. 08-22), adquire novas perspectivas e um caráter político e social mais intenso.

Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson alerta para a falta de uma explicação científica do conceito de nação, apontando a importância do entendimento do processo histórico que conduz à sua formação:

O meu ponto de partida é que tanto a nacionalidade – [...], ou a condição nacional *nation-ness* – quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos. Para bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneira seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda. (ANDERSON, 2008, p.30)

Anderson fala, ainda, sobre a anomalia dos termos “nação”, “nacionalidade” e “nacionalismo”, que representam, por um lado, o valor universal mais legítimo do nosso tempo, mas, por outro, são tão difíceis de definir. O investigador demonstra que o surgimento de nações nada tem a ver com condições sociológicas como língua, raça ou religião, mas que se trata de “comunidades imaginadas” e que o conceito de nacionalismo é um artefato ou produto cultural de tipo específico, caracterizando-se por certa anomalia. Esta anormalidade consta nomeadamente de três paradoxos: 1) o poder político dos nacionalismos vs. a sua pobreza filosófica e a sua incoerência; 2) a modernidade objetiva da nação, na

² SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundation fictions of Latin América. In: BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. Great Britain: Routledge 2003. A pesquisadora apresenta leitura crítica sobre *Tracema* e *O guarani*, de Alencar, apontando para o caráter idealizador do projeto nacionalista no momento pós-independência. Para Sommer, a construção nacional pelo viés literário, no século XIX, vem da necessidade comum de unir e reconciliar componentes nacionais que seriam aparentemente irreconciliáveis – raças, classes e regiões.

visão dos historiadores, em comparação com a antiguidade subjetiva da nação, na visão dos nacionalistas; e, por último, 3) o contraste da universalidade formal da nacionalidade como um conceito sociocultural que se exprime no fato de que cada pessoa no mundo pode, deve e vai ter uma nacionalidade, apesar das particularidades especiais a respeito da sua manifestação concreta. (ANDERSON, 2008, p.31)

Homi Bhabha, na introdução de *Nation and Narration* (1990) e em *O local da cultura* (1998), aponta para o caráter ambivalente que abrange a ideia da nação. Uma diferença importante no caso da construção de uma identidade cultural brasileira, visto que a ideia de uma nação brasileira vem de uma elite cultural e social, não tendo nada a ver com o povo, ou como afirma Bhabha, “nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye” (BHABHA, 1990. p. 1)³.

Bhabha apresenta-nos, em seguida, uma definição de nação na qual afirma que “the ambivalent figure of the nation is a problem of its transitional history [...]”⁴ (*Ibidem*) e realça sobretudo o caráter ambivalente e transitório da nação moderna. Segundo o crítico, a força narrativa e psicológica da nacionalidade na produção cultural e na projeção política é efeito dessa ambivalência da nação como estratégia narrativa (1998, p. 200). É em “oposição à certeza histórica e à natureza estável desse termo” que Bhabha escreve sobre a nação ocidental, como “forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura” (1998, p.199). É este caráter ambivalente e transitório que dificulta uma definição geral de nação moderna, uma ambivalência que tem a ver com a localidade da cultura, como frisa nas seguintes palavras:

[...]. Essa *localidade* está mais e torna da temporalidade do que sobre a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica que ‘sociedade’, mais conotativa que ‘país’, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o ‘sujeito’, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na

³ “Nações, como narrativas, perdem sua origem no mito do tempo e apenas se realizam completamente seus horizontes na imaginação” (tradução minha).

⁴ “A figura ambivalente da nação é um problema de sua história de transições” (Tradução minha).

articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social” (*Idem*, 1998, p. 199. grifos do autor).

Apesar de frisar o caráter complexo da nação (o que dificulta uma definição geral do termo), Bhabha sublinha que a origem da ideia remonta à Europa quando explica que “A emergência da última fase da nação moderna, a partir de meados do século XIX, é também um dos mais duradouros períodos de migração em massa no Ocidente e de expansão colonial no Oriente.” (1998, p.199) Homi Bhabha afirma a importância do colonialismo na difusão do modelo de nação pelo resto do mundo. A visão de Bhabha parece sugerir que a compreensão do processo de formação nacional de um país, como o Brasil, por exemplo, passa por um estudo sobre a história da sua formação inserida na dinâmica internacional do colonialismo.

A problemática exposta acerca de uma definição unívoca do termo nação devido ao seu caráter ambivalente, transitório e imaginado exigiria, portanto, uma abordagem individual da história da nação brasileira no sentido de Renan, que considera nações como o resultado das complicações profundas da história, chamando a atenção à história individual de cada nação. Neste sentido, importaria analisar o projeto imperial português na sua especificidade e no caso brasileiro.

De acordo com esta perspectiva, os romances de Ana Miranda sobre os quais focalizamos nossa análise são apropriações discursivas que respondem, assim como os romances históricos que seguem o modelo tradicional, aos conceitos e às reivindicações contemporâneas dos campos: social, filosófico, histórico e literário. Tentaremos, portanto, manter o foco de nossas análises sobre o discurso de nação determinado pelas relações entre tempo e espaço, particular e público, e entre história político-social e história da literatura brasileira.

Os discursos de nação antes determinados pela localização temporal e espacial das narrativas dos romances históricos, na contemporaneidade, parecem ser determinados também pelo modo de apropriação dos discursos histórico e literário. Enquanto, por exemplo, em romances como *Iracema* (1865), de Alencar, e *O Príncipe de Nassau* (1926), de Paulo Setúbal, ou em outro romance histórico tradicional, as narrativas

se constroem pela citação ou pela paráfrase, associadas à preocupação em reproduzir o discurso histórico⁵; já nos romances de Ana Miranda, o processo se dá pela “repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1993), ou seja, com intenção ao menos reflexiva, quando não é questionadora, dos discursos apropriados.

Os romances da autora parecem traduzir o caráter ambíguo e transitório do conceito de nação, tal como é apresentado por Homi Bhabha em *Nation and Narration* (1990); bem como trazem o aspecto do imaginário como constituinte essencial de uma comunidade política limitada (fronteiras espaciais e populacional), em que independentemente das desigualdades e da exploração que possa ocorrer, há uma fraternidade comum que unifica pessoas dispostas a matar e a morrer por essas criações imaginárias (ANDERSON, 2008). É com base nessas perspectivas contemporâneas do conceito de nação que desenvolvemos nossas análises dos romances *Boca do Inferno* (1989), *A Última Quimera* (1995) e *Dias e Dias* (2003).

O primeiro romance histórico de Ana Miranda, *Boca do Inferno*, refigura um curto período da vida do poeta Gregório de Matos e do cotidiano da Cidade da Bahia, marcado ainda pelos resquícios da guerra que expulsara os holandeses do nordeste brasileiro. A narrativa inter-relaciona ser, tempo, espaço, e traz muito bem enredados o caráter do poeta e de sua poesia, com a descrição social e espacial da cidade, que é uma espécie de microcosmo do Brasil do século XVII. Enquanto a cidade traz as marcas da guerra que durou 30 anos, o mundo particular do poeta é marcado por uma batalha cultural interior, que se divide entre o conhecimento adquirido em Portugal e suas experiências pessoais na colônia. Ao mesmo tempo, no plano objetivo, um crime revela o clima de intrigas políticas e sociais porque passava a Cidade da Bahia e a colônia em geral. O momento historicamente decisivo, o da guerra, passara, mas as consequências dele permanecem efervescentes principalmente no plano político e literário. Por meio dessa efervescência é que o romance se constrói.

⁵ Estudo mais aprofundado sobre o discurso de nação nestes dois romances consta no capítulo “Águas nacionais em novos moinhos”, do meu trabalho de tese *Refigurações de nação no romance histórico e a paródia moderna de Ana Miranda*, 2009, UFPR. Este artigo constitui um recorte do referido capítulo.

Já nas primeiras páginas do romance, a miscelânea cultural apresentada na descrição do meio social em que Gregório de Matos vivia sugere esse clima de indefinição e efervescência em que a colônia se encontrava. Se a descrição espacial e social da Cidade da Bahia demonstra um contraste metaforizado pela imagem do paraíso e do inferno, o crime, o assassinato do Alcaide Teles de Meneses, assinala o contexto de desmandos políticos, a falta de unidade social e cultural da colônia. A fase de transição em que a colônia adquire poder de negociação com Portugal, após a vitória contra os holandeses e devido ao crescimento econômico, faz surgir, nos moradores da colônia, um sentimento nativista em relação à terra de nascimento que se revela na ousadia do poeta e seus comparsas ao planejar e executar o crime. O grupo apresenta propósitos políticos tanto individuais quanto coletivos. Se, para Bernardo Ravasco, irmão do Padre Antônio Vieira, o crime era “apenas política”, para Gregório de Matos era questão estratégica para desmontar uma estrutura de poder que age contra o desenvolvimento da colônia.

O Braço de Prata montou um forte ardil muito bem calçado em cima de três pés: ele próprio, com seus sequazes de sangue de carrapato, na fazenda e na política; os desembargadores Palma e Góis que lhe dão o sustento no tribunal, arrebanhando outros juízes venais; e finalmente o alcaide-mor, que o dominava e assegurava sua supremacia na área municipal. Sem o alcaide, uma das três pernas da besta-fera, tudo começa a desmoronar. (MIRANDA, 1989, p. 38)

Mas outros participantes no crime têm motivos diversos e pessoais, como Luiz Bonicho, por exemplo, que se sente traído pelos desembargadores e juízes: “Estes cornos ficaram anos sem pagar suas dívidas e eu acobertando-os. Na primeira oportunidade me meteram o caralho pela esteira adentro. Não, não me arrependo. Nunca quis constar de nenhum flos-santório”. (MIRANDA, 1989, p. 42) É o mesmo Luiz Bonicho que sintetiza de forma pessimista a situação da colônia naqueles tempos:

Não se pode alterar a natureza do governo colonial. Depois de duzentos anos, tudo está estabelecido como uma matemática das iniquidades. O dinheiro, o poder real, o negócio público e seus pecados nojentos, a distribuição farta de cargos, os cabedais formados em cima de roubo, tudo isso, e mais a depravação natural

de cada ser humano, todos eles poços de veneno, tudo isso determina a natureza e o funcionamento da Colônia. (MIRANDA, 1989, p.198)

A Cidade da Bahia é, portanto, o espaço que personifica o Brasil Colônia e Gregório de Matos é o ser que sintetiza este cronotopo. Ambos, o poeta e a cidade, no romance, são entidades ou identidades que revelam a necessidade e a falta de unidade política. Passados mais de três séculos, a narrativa de Ana Miranda chama a atenção para a permanência dessa “matemática de iniquidades”. A Cidade da Bahia modificou-se, mas “haveria de ser para sempre um cenário de prazer e pecado, que encantava a todos os que nela viviam ou a visitavam, fossem seres humanos, anjos ou demônios. Não deixaria de ser, nunca, a cidade onde viveu o Boca do Inferno”. (MIRANDA, 1989, p.198). Estas frases finais do romance confirmam o que foi construído desde o início: as marcas do espaço social, cultural e político que era a cidade, impregnada do estilo Barroco da poesia de Gregório de Matos. O ser é fruto do cronotopo e interfere e atua nele.

No romance *A última quimera*, de outro modo, a chegada de Augusto dos Anjos ao Rio de Janeiro em 1910 coincide com um período de sucessivos conflitos sociais e políticos. O fato histórico que mais se destaca é a Revolta da Chibata, presenciada por Esther, por Augusto e pelo narrador. Novamente, são os conflitos resultantes da política interna do país e da imigração que se destacam. O conflito principal, no entanto, é a Primeira Guerra Mundial, ocorrida em 1914, ano da morte de Augusto dos Anjos. A Revolta da Chibata aparece assim descrita no romance:

A cidade – até posso dizer, o país e o mundo – estava em permanente conflito. As coisas se sucediam atropeladamente. Logo que chegaram ao Rio de Janeiro, Augusto e Esther assistiram pela janela do sobrado à sublevação da marinhagem, podiam ver os couraçados parados no mar, os canhões dos *dreadnoughts*, verdadeiras máquinas de destruição, durante a revolta ficaram assestados sobre diversos pontos da cidade, como o Catete, o Senado, o Arsenal da Marinha, para a qualquer momento bombardeá-la, criando entre a população um terror que “apertou a alma pacífica da população, gerando-lhe, na excitabilidade anormal da vida nervosa, a mais desoladora de todas as expectativas”, como disse Augusto. Os marinheiros queriam que fossem abolidos os castigos corporais – chibata e outros – que “degradavam a personalidade, reduzindo-a a uma

trama biológica passiva, equiparável à das bestas acorrentadas”.
(MIRANDA, 1995, p. 129)

As palavras do poeta sintetizam o clima de excitação popular destacando seu caráter pacífico, a reivindicação dos marinheiros, apresentada entre aspas, indica a apropriação textual, mas sem revelar a fonte. A descrição aparentemente imparcial sobre o conflito aponta, no entanto, para o caráter político do ocorrido. Para o narrador, a anistia fora sancionada, “graças, entre outras coisas, aos discursos de Rui Barbosa e Barbosa Lima após alguns acordos políticos. Os acordos políticos são como as salsichas: nunca é bom sabermos como foram feitos.” (*Idem*, p. 130) Sobre o fuzilamento e os castigos impostos aos marujos anistiados, o narrador ausenta-se do posicionamento com um “não sei se acredito nisso” (p. 130-131). Ao encerrar o subcapítulo, cita Augusto dos Anjos: “Augusto dizia ser a espada do Marechal Hermes uma ‘inestésica faca de ponta, sem relevo ornamental apreciável, jazendo inocuamente na bainha caipora de seu dono, mas que desejava abalar o colosso das oligarquias.” (*Idem*, p.130).

O que reafirma apenas uma possibilidade da violência militar do Marechal, mas quem o desafiaria, ainda que os castigos fossem apenas boatos? A população teria mesmo que se manter pacífica. Precisamos observar, no entanto, que a visão do narrador é a de quem experiencia o momento histórico e, como tal, é natural que lhe ocorram dúvidas, pois não há, ainda, distanciamento temporal suficiente para um posicionamento histórico definido. O que o romance pretende, portanto, é ir além do discurso estabelecido historicamente e refigurar o momento histórico nacional visto pelo lado de dentro. Uma visão particular que se inscreve na e pelo estabelecimento da história pública dos registros e documentos.

Neste romance, Ana Miranda alcança apresentar de modo mais diluído as fronteiras entre o público e o privado. A multidão, o avanço tecnológico (o automóvel, o telefone, o bonde) e capitalista da modernidade brasileira estão presentes na biografia de Augusto dos Anjos como a preencher o espaço exterior, contrastando com o espaço interior da poesia de Augusto dos Anjos. A publicação do *Eu* (1912) acontece em meio a essa ebulição política, social e literária na cidade do Rio de Janeiro. Um clima em que tudo se movimenta e se dissolve muito rapidamente e o

poeta, como que vagueia em meio a esses acontecimentos todos, sem se afirmar no meio literário. O narrador quase sempre parte dos problemas políticos e sociais do momento para anunciar os problemas de Augusto. Assim ocorre quando cita o conflito ítalo-turco, o estado de sítio, as manifestações nas praças, no senado e na câmara pelo civilismo; depois, a epidemia de *influenza*, o eclipse, as candidaturas e “o povo querendo Rui Barbosa como presidente para acabar com a gendarmaria abusiva” (*Idem*, p. 132), a ridicularização do Hermes da Fonseca pelas gazetas, para então finalizar: “a anormalidade parecia ser a norma geral. E o emprego de Augusto não saía das promessas fúteis” (*Idem*, p.132)

Por outro lado, o caráter pacífico do brasileiro, alheio aos problemas mundiais, vem no discurso de Rômulo, irmão de Augusto dos Anjos, a respeito da Primeira Guerra mundial.

A guerra, para nós, é apenas uma fantasia. O Brasil permanece numa insuportável paz, como se não fizesse parte do mundo. Algumas vezes caminhamos pelas ruas e ouvimos alguém gritar ‘*vive la France!*’, mas é uma voz solitária; os bondes continuam a passar, *o céu tem somente estrelas, os mares apenas ondas e pacíficos barcos.* As mulheres continuam de braços dados com seus maridos, ninguém foi lutar, *ninguém vai morrer pela pátria.* (*Idem*, p.213, grifos meus.)

Ou seja, nada do “nosso céu tem mais estrelas”, como no verso de Gonçalves Dias ou dos “Verdes mares bravios da minha terra natal”, como em *Iracema*, de Alencar. A apropriação sutil dos versos idealizadores de uma pátria heroica aparece com intenção de instituir uma visão que não é anti-heroica, mas neutra, estagnada, num contraste imenso diante da ebulição da modernidade. A força do elemento nacional não é mais medida em relação a um outro específico que se localiza na Europa, mas um outro que é múltiplo e que está muito próximo: “Quem pode viver assim, no Rio de Janeiro, com tantos mendigos e assassinos soltos pelas ruas?, pergunta. Com tantos boêmios, duelos, brigas, vadiagem, vandalismo, política, gente armada até nas confeitarias.” (p. 212) O processo de imigração, iniciado no final do século XIX com a abolição dos escravizados, foi uma das causas das mudanças e conflitos na sociedade brasileira nos anos iniciais do século XX, confirmadas e intensificadas com a Segunda Guerra Mundial, que “toma as páginas de nossos jornais e a cabeça dos jovens arrebatados” (p. 212),

os quais sonham com batalhas imaginárias. A referência pelo narrador à revolução interna e à guerra mundial localizam temporalmente o leitor e o aproxima do sentimento de angústia vivido pelos personagens naquele contexto. Especialmente quando o narrador e a personagem Augusto dos Anjos discutem a Batalha de Erzurum, em fevereiro de 1916, quando os turcos são derrotados pelo exército russo: “Os russos continuam a avançar em território alemão. Przemysl se prepara para o sítio. Os turcos e os russos estão travando um sangrento combate perto de Erzerum (sic). Os alemães saquearam e incendiaram um castelo em Querefond”. (*Idem*, p.213)

A consequência dessa derrota não é apresentada claramente na fala dos personagens, mas inferimos uma relação entre o acirramento dos ânimos violentos da população do Rio de Janeiro que cresce desordenadamente pela chegada dos imigrantes da Guerra, entre eles os turcos e alemães.

Vemos, portanto, que a contextualização histórica do romance *A última quimera* justifica tanto os problemas financeiros do poeta quanto a recusa social de sua obra poética. O momento é de reafirmação da autonomia política e econômica do país, e isto significa também a reafirmação da identidade nacional no plano global. Assim, se Gregório de Matos se debatia na fronteira entre duas culturas nacionais, a fronteira na qual Augusto se encontra é ainda mais problemática. O “eu” no meio da multidão é quimérico tanto no sentido do indefinível, do imaginado, quanto no sentido da aberração descrita por Homero na *Ilíada*.

O romance enquanto narrativa de nação nos propõe, ainda que de modo sutil, uma discussão sobre este ser que é fruto de uma trajetória histórica do país que se constitui pela formação, afirmação e reafirmação da sua condição nacional. O momento histórico de transição em que vive o poeta, até certo ponto, justifica a rejeição de sua obra literária que nasceu fora do seu tempo e, por isso, só será reconhecida pelo público após a primeira grande guerra, quando a morte, o caos e a reflexão soturna sobre a vida adquirem maior sentido. No ano de 1914, inicia-se a guerra e morre Augusto dos Anjos. O Brasil, o mundo, a literatura, serão outros após a guerra que é, no romance, a principal fronteira factual ao lado da morte do poeta.

Se no início do romance *Boca do Inferno* o narrador pergunta reflexivamente “teria sido bom para Gregório se tivesse nascido na Espanha? Teria sido diferente?” (MIRANDA 1989, p. 13), em relação a Augusto a pergunta seria: teria sido bom para Augusto se tivesse nascido no século XX? Teria sido diferente? Como vemos, o problema da localização espacial de Gregório parece, de certo modo, transposto por Augusto, mas impõe-se então o problema da localização temporal.

Segundo Franco Moretti, os romances históricos do século XIX apresentavam a história se afastando imediatamente para longe da capital nacional. Podemos confirmar essa ideia observando tanto o espaço narrativo de *Ivanhoé*, de Walter Scott; *Os noivos*, de Manzoni; ou mesmo *Iracema*, de Alencar. Os romances *Boca do Inferno* e *A última quimera*, de Ana Miranda, apresentam opção diversa. A narrativa do romance *Boca do inferno* centra-se na Cidade da Bahia do século XVII, principal centro econômico e sede do governo da colônia – até 1763, quando o Brasil é elevado a Vice-reino e sua capital passa a ser o Rio de Janeiro.

A capital do Rio de Janeiro será, no romance *A última quimera*, o palco maior da narrativa sobre Augusto dos Anjos. Nela é que eclodem os maiores conflitos sociais e políticos do Brasil, nos anos iniciais do século XX. Mais uma vez, a narrativa busca o centro político do país, porém numa fase de transição ideológica e de mudanças sociais. Mais uma vez, a condição nacional é apresentada, nesta obra, pela relação ser, tempo, espaço definida nesse romance por fronteiras internas, considerando menos o aspecto da dependência cultural, tal como era discutida e enfatizada no romance de 1989.

Enquanto a ausência física de Augusto dos Anjos, no romance *A última quimera*, dá-se pela notícia de sua morte já na primeira página, a ausência de Gonçalves Dias, em *Dias e Dias*, é marcada primeiro pelo distanciamento em relação à narradora, Feliciano, que platonicamente o admira, e depois pela localização espaço-temporal em que se encontra. O romance tem início com a determinação deste cronotopo essencial para a construção do discurso romântico e nacionalista que se desenrola pelo viés da memória registrada em cartas do poeta ao amigo Alexandre Teófilo. No embarcadouro de São Luís, aos 3 de novembro, Feliciano aguarda a chegada do poeta e anuncia já o que será, no decorrer da narrativa, uma

interpretação do símbolo do sentimento nacionalista que ronda a criação poética de Gonçalves Dias: “e Há dias e dias sinto meu coração **como um sabiá na gaiola com a porta aberta**, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina” (MIRANDA, 2003, p.15, grifos meus.)

Neste momento em que intentamos apontar o romance como atualização do discurso de nação romântico representado pela figura e pela voz poética de Gonçalves Dias, observamos que o romance tem início e desfecho no dia e no local onde ocorreu a morte do poeta, o foco da narrativa privilegiará o seu caráter lírico e o nacionalista. O nacionalismo de Gonçalves Dias, de exaltação da cor local, está refigurado por Ana Miranda na imagem desse sabiá na gaiola com a porta aberta. Ao contrário dos romances *Boca do Inferno* e *A última Quimera*, Dias e Dias localiza a narrativa fora da capital nacional, mas em um período histórico marcado por grandes mudanças no plano nacional. Mudanças que provocariam revoltas em vários cantos do país. A proclamação da independência, em 1822, é o fato contemporâneo ao nascimento do poeta (1823) e da narradora (1824). Neste contexto de afirmação da independência do Brasil é que se forma o ser e o poeta romântico nacionalista. Segundo Manuel Bandeira, em *Poesia e vida de Gonçalves Dias*, João Manuel, pai de Gonçalves Dias, refugiou-se em Portugal de 1823 a 1825, temendo a “fúria dos nacionalistas que lhe conheciam as ideias contrárias à emancipação do Brasil”.⁶ Filho de um português patriota e de Vicência, uma brasileira que, segundo Alphonsus de Guimaraens filho, “era mestiça, de cor acobreada, provavelmente produto do cruzamento dos três sangues – branco, negro e índio” (GUIMARAENS FILHO, p. 45), Gonçalves Dias tornou-se o poeta nacionalista da “Canção do Exílio”.

Assim, embora o sentimento nacionalista da poesia de Gonçalves Dias seja um dos temas mais importantes do romance de Ana Miranda, a narrativa não tece qualquer justificativa aparente para este sentimento particular. No plano geral, o romance trata do sentimento nacionalista como traço de uma mentalidade social, uma discussão que percorre todos os segmentos sociais e que faz eclodirem revoltas e movimentos. Gonçalves Dias traduz este sentimento comum em sua poesia, sem se prender a sua

⁶ BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Editora das Américas, 1962. p. 9.

origem ou sua vivência particular, tal como ocorre na sua produção lírica, em que os romances experimentados pelo poeta justificam e inspiram-no a produzir os poemas. Há, portanto, em *Dias e Dias*, uma reflexão sobre o caráter individualista da produção literária romântica. O que se origina da visão particular do poeta, o sentimento amoroso, torna-se universal na medida em que traduz um sentimento comum; por outro lado, o que tem origem na visão ampla do poeta sobre a nação brasileira e sua formação torna-se particular, na medida em que responde aos interesses políticos e acadêmicos de uma elite cultural, artística e Literária. Alphonsus de Guimaraens Filho, em sua coletânea, justifica a trajetória poética ou os motivos que determinaram a temática ou a linguagem de Gonçalves Dias pelo contexto político em que este viveu:

Nascido um ano após a Independência do Brasil e, como seus contemporâneos, vivendo duas décadas depois, o entusiasmo suscitado pela nossa emancipação política, não lhe podia faltar o sentimento nacional, o sentimento da terra, tão presente na obra dos nossos românticos. Na verdade, eles estavam redescobrendo o Brasil, depois do longo período de colonização. (GUIMARAENS FILHO, p. 20-21)

Um dos motes que regem o romance é o poema “Canção do Exílio”, apontado por Manuel Bandeira como o grande momento de inspiração do poeta romântico, acrescentando que “ainda que não tivesse escrito mais nada, ficaria, por ela, o seu nome gravado para sempre no coração e na memória de sua gente.” (BANDEIRA, p. 24). O poema, escrito em Coimbra no mês de julho de 1843 e publicado na seção “poesias Americanas”, tão elogiada por Alexandre Herculano, reflete a mais coerente imagem do poeta nacionalista que foi Gonçalves Dias e é esta uma das imagens que o romance melhor explora. O amor platônico de Feliciano pelo poeta coincide com o amor platônico do poeta pelo Brasil das palmeiras e dos sabiás, do mesmo modo, é possível observar em alguns momentos da narrativa o amor de Caxias pelo poeta. Apesar do platonismo da narradora, que por vezes parece ser a personificação da saudade, a materialização da ausência do poeta, quando narra a primeira viagem de Gonçalves Dias à Lisboa intitula o subcapítulo de “O fim do mundo”. Exageros românticos à parte, Feliciano esvazia-se como Caxias:

Sobrei, desolada, numa lenta agonia, como se o mundo fosse terminar, o que seria daquela comarca erma, solitária ao pé do monte, sem a presença de Antonio? O que seria de mim? Tive a impressão de ter perdido tudo, Caxias esvaziou-se de repente, as ruas ficaram desertas, as montanhas mais longínquas, indefiníveis, o céu mais árido, as nuvens mais esgarçadas, eu tinha a impressão de que as matas estavam secas e as flores amarelas do pau-d'arco, pálidas. (MIRANDA, 2003, p. 91)

Observemos aí a inversão dos versos da Canção do exílio “Nosso céu tem mais estrelas / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossas flores têm mais vida, / Nossa vida mais amores”. Caxias e Feliciano perdem sua cor local na ausência de Antonio, mas com os subcapítulos “Canto de Adeus” e “Lágrima desfeita” vem a notícia de que o poeta não partira devido à morte do pai em São Luís.

A ausência do poeta de sua terra natal, o que motivou a escrita do poema, é para Feliciano uma inversão da visão do poeta, significa a desintegração da natureza e de tudo que motivou a escrita do mesmo poema. Assim, o céu torna-se árido, as matas secas, as flores ficam pálidas. Como se a imagem nacional criada pelo poeta dependesse da sua permanência na terra, enquanto ela só surgiu porque estava o poeta distante da terra natal. Por outro lado, o poeta permanece, como representante e difusor do sentimento nacional brasileiro, por meio do poema.

É deste modo que o romance propõe marcar a presença de Gonçalves Dias na narrativa. Sua presença física, enquanto personagem atuante, é substituída pela presença do espírito nacional e lírico que o poeta traduziu em sua obra e que alguns eventos históricos de seu tempo revelavam. Gonçalves Dias torna-se linguagem expressiva do sentimento nacionalista.

A trajetória de Gonçalves Dias está, no romance, muito bem amarrada aos movimentos sociais e políticos de seu tempo. “A Balaiada”, um dos subcapítulos do romance, sinaliza esta preocupação da autora, já vista nos romances *Boca do inferno* e *A última quimera*, em relacionar autor, obra e contextos histórico, social e político.

Após descrever a revolta em Caxias, “no ano de 38, ou 39, eu creio, uma rebelião popular, uma insurreição de ódio, borrachos facinorosos,

chefiada pelo vaqueiro Cara Preta, e o Balaio, e o Preto Cosme que tinha sido escravo” (MIRANDA, 2003, p. 107), a narradora aponta as consequências da rebelião na vida e na família do poeta:

A casa de dona Adelaide [madrasta do poeta], na rua do Cisco fechou de tantos prejuízos, os balaio sabiam que ela era viúva de português, tiro na porta, balcão quebrado, o livro de escrituração rasgado, os sacos de mantimentos rasgados, feijão verde pra todo lado, milho espalhado, uma sujeira horrível, e ameaçaram atear fogo na casa, dona Adelaide sofreu muito, pobre viúva com criança pra cuidar, mais um meio filho para sustentar em Coimbra, e quando seu dinheiro acabou dona Adelaide escreveu uma carta para Antonio, mandou-o deixar os estudos, recolher-se à casa do ferreiro Bernardo em Figueira da Foz e preparar-se para voltar, fiquei feliz por um lado, mas triste por outro, pois Antonio precisava terminar seus estudos. (MIRANDA 2003, p. 110)

A Balaia é, assim, um momento importante para a história política do Brasil, que passa a ter um governo provisório. O movimento, liderado por um negro então chamado “dom Cosme Bento das Chagas, Tutor e Imperador das Liberdades Bem-te-vis” (p.109), é decisivo para a vida pessoal de Gonçalves Dias. A posição da narradora sobre o episódio histórico, de certo modo, vem coincidir com a de Gonçalves Dias sobre a união das literaturas revelada quando da publicação, em português arcaico, das suas “Sextilhas de Frei Antão”, nos “Segundos cantos”. O poeta anunciava sua intenção de:

[...] estreitar ainda mais, se for possível, as duas literaturas – Brasileira e Portuguesa – que hão de ser duas, mas semelhantes e parecidas, como irmãs que descendem de um mesmo tronco e que trajam os mesmos vestidos – embora os trajem por diversa maneira, com diverso gosto, com outro porte, e graça diferente. (MIRANDA 2003, p. 110)

A narradora, por seu turno, afirma:

[...] gostava dos balaio, dos pobres, tinha dó dos escravos e dos índios, mas tinha também dos portugueses, pensava no seu João Manuel, tinha sido um bom homem, não ia merecer tanto sofrimento, humilhação mais uma vez, mas vieram os legalistas comandados por um Coronel para fazer o desbarato da sedição [...]. (*Idem*, p. 110)

À união das literaturas defendida pelo poeta romântico, a narradora associa, ainda que pela analogia, a ideia da união da população, sugerindo, deste modo, que o plano nacional e o literário se confirmam no plano social e político de Caxias.

Observamos, assim, que a preocupação de Ana Miranda, nos três romances, em relacionar autor, obra e contexto – ser, Literatura e História – revela seu ponto de vista sobre discursos de “nação como produto cultural específico”, concordando com Benedict Anderson; como resposta a uma “vontade de verdade”, lembrando a expressão de Foucault; e, finalmente, tendo o conceito de nação como “ambivalente e transitório” tal como nos revelam as reflexões de Homi Bhabha sobre o assunto, discutidas no início destas análises.

O que podemos perceber, com base nesses apontamentos sobre os três romances de Ana Miranda, é o quanto a focalização da narrativa sobre o contexto social e ideológico de cada momento histórico vivido pelos poetas faz transparecer a complexidade das opções políticas e ideológicas de cada um deles. E, ao mesmo tempo, o quanto estas opções fazem parte de uma lógica contextual e cultural nos processos de formação, afirmação e reafirmação da condição nacional.

A leitura que fazemos dos romances revela outras fronteiras marcadas pelo contexto espacial e temporal, mas que delineiam, de certo modo, a revisitação dos discursos de nação que os poetas inseridos em seu contexto representam. Esta revisitação, por si só, já indica a permanência e importância do tema.

A década de 80 do século XX, no Brasil, foi marcada pelo retorno gradual à democracia. A abertura política se concretizava, os brasileiros voltavam a escolher seus dirigentes, os políticos cassados regressavam ao país e à vida pública. Novas siglas partidárias expressavam o novo desenho das forças sociais. A economia, no entanto, anunciava tempos difíceis de crises sucessivas. Os brasileiros estavam diante daquela que viria a ser denominada “década perdida”.⁷

⁷ BANCO Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social Anos 80. Livro 50 anos, Distrito Federal. Disponível em: http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro50anos/livro_anos_80.PDF Apud MORAIS, Eunice de. **Ficção e história no romance Boca do Inferno**. 104 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Arte da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

Deste modo, o contexto político e social do Brasil na década de 1980 poderia justificar este tipo de produção literária que ao mesmo tempo homenageia representantes da literatura brasileira e os propõe como subordinados ao reconhecimento político e social. Como afirmou Luiz Costa Lima, “o intelectual está subordinado a um reconhecimento explicitamente político na sociedade brasileira e continua a exercer uma atividade ornamental”⁸.

Assim, revisitar a história de representantes da história da literatura brasileira significa revisitar modos de expressão da condição nacional; e a maneira como estas expressões são refiguradas nos romances nos leva a refletir sobre aspectos da história da literatura nacional, bem como das comunidades imaginadas em cada momento histórico narrado. O Brasil de Gregório de Matos, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias consiste em comunidades imaginadas que participam ou são constituintes da comunidade imaginada que é o Brasil do presente. Se Alencar voltou-se para o mito de origem e Setúbal para a origem do sentimento nacionalista – com o propósito de exaltar o herói do território brasileiro –, Ana Miranda volta-se para os representantes nacionais inscritos na historicidade. O intuito não é de exaltá-los como heróis nacionais, mas integrá-los à memória política e social, além da memória literária, do país. O conceito de nação expresso e marcado pela territorialidade é substituído por um conceito marcado pelo aspecto cultural inscrito na história das mentalidades de cada período narrado. Parece-nos que importa para Ana Miranda olhar a nação e a literatura nacional brasileira por suas particularidades históricas e culturais, inseridas em contextos transitórios, momentos de incertezas e de intenso movimento social. Por meio destas particularidades é que poderíamos visualizar o mosaico histórico-cultural da condição nacional brasileira.

Iniciamos neste artigo algumas considerações sobre o discurso de nação. Ou, pelo menos, observamos como os romances de Ana Miranda respondem a este tema. A atualização da leitura dos discursos de nação do passado nos parece ser um dos motivos da revisitação da biografia e da bibliografia de personagens história literária brasileira pela escritora.

⁸ LIMA, Luiz Costa. Dependência cultural e estudos literários. In: LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 269.

Referências

- ALENCAR, José de. **Iracema**. Editora Ática, São Paulo: 1995.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.
- BANCO Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social Anos 80. Livro 50 anos, Distrito Federal. Disponível em: http://www.bndes.gov.br/conhecimento/livro50anos/livro_anos_80.PDF. Acesso em: 20 set. 2019.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e vida de Gonçalves Dias**. São Paulo: Editora das Américas, 1962.
- Bhabha, Homi. **Narration and narration**. London: Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. **Antonio Gonçalves Dias**: ainda uma vez, adeus. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora.
- LIMA, Luiz Costa. Dependência cultural e estudos literários. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MORAIS, Eunice de. **Ficção e história no romance Boca do Inferno**. 104 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Arte da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- RENAN, Ernest J. What is a nation? *In*: BHABHA, Homi. **Nation and narration**. Great Britain: Routledge, 2003. p. 08-22.

SETUBAL, Paulo. **O príncipe de Nassau**. São Paulo: Edição Saraiva, 1949.

SOMMER, Doris. Irresistible romance: the foundation fictions of Latin América. *In*: BHABHA, Homi. **Nation and narration**. Great Britain: Routledge, 2003.

O JOGO DO VENTRILOQUISMO NO ROMANCE *VIAGEM AO MÉXICO*, DE SILVIANO SANTIAGO

Helder Santos Rocha

*Gosto do jogo que crio para dar continuidade a esta
narrativa e continuo a me nomear como interlocutor no
discurso intransitivo dele.*

(Viagem ao México, Silviano Santiago)

Com movimentos sutis e desembaraçados, os dedos direcionam pernas e mãos. Com breves mudanças rítmicas, um corpo se anima. Apesar dos gestos, aparentemente previsíveis do boneco, o manipulador também é afetado pelo que pressupõe criar. Há nele uma preocupação pelo próximo movimento, além da articulação de seus reflexos. No jogo entre autor e personagem, ambos se modificam. Isso sem mencionar o leitor, que é aquele que acompanha o jogo entre ventríloquo e boneco, ao mesmo tempo em que o impulsiona e lhe confere sentido, tornando-se partícipe do ato que vislumbra. Entre o que a imaginação permite e a realidade não controla, eis o drama da ficção que mobiliza e explicita a si mesma.

Dentro de sua larga e reconhecida produção intelectual, há um viés de forte diálogo com a tradição da literatura na obra de Silviano Santiago. Além dos ensaios célebres em que expõe discussão crítica acerca de atributos e construtos de diferentes obras e períodos da literatura, o escritor mineiro expõe um desejo e uma obsessão pelas vidas de escritores e de suas trajetórias enquanto intelectuais de outros tempos em narrativas que os transformam em personagens da história cultural. Foi assim no romance *Em liberdade* (1981), quando transformou Graciliano Ramos em personagem; foi também em alguns contos de *Histórias mal contadas* (2005), com Mário de Andrade; recentemente ocorreu em *Machado: romance* (2016), com Machado de Assis; e o romance *Viagem ao México* (1995), com o Antonin Artaud, que será analisado neste ensaio.

Nos diversos romances e contos do autor, destaca-se um trabalho intenso de pesquisa e de releitura, não só de obras de autores que procura ficcionalizar, mas também se destaca um exercício de “suplementação”, no sentido derridiano¹, de inscrever a história de vida, ou a biografia do autor do passado, na obra que constrói e se desconstrói, continuamente, no ato de leitura. Uma espécie de adendo à historiografia oficial, sem qualquer desejo de reconstrução de origem ou de totalidade.

“Artô” no romance *Viagem ao México*

Dramaturgo francês, integrante-dissidente do grupo surrealista formado por André Breton e Paul Éluard, entre outros, Antonin Artaud ficou mais conhecido pela criação do “teatro da crueldade”, que tinha como ponto central o uso de uma força natural, expressa por multi-linguagens, como um gesto mais potente para a encenação do que a palavra escrita e a submissão dos atores ao ordenamento do texto. Como o próprio afirma num manifesto em *O teatro e seu duplo*, “[...] importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento”. (ARTAUD, 1999, p. 101). Além disso, o escritor também ficou conhecido como intelectual de forte personalidade perante os discursos e os regimes totalitários surgidos na Europa no período entre guerras, justamente por duvidar de qualquer vivência política ditada, *a priori*, e que mimetizasse passivamente a ordem vigente.

Como estratégia romanesca, Artaud é flagrado no ano de 1936 em vias de preparação para sua viagem ao México, a fim de que pudesse, num movimento contrário ao progressismo tão em voga no período, mostrar aos latino-americanos o quanto estavam errados em quererem acompanhar o ritmo da modernidade europeia, inclusive na importação de suas ideias políticas e econômicas. Para o intelectual francês, o verdadeiro fogo vital estava adormecido nas culturas primitivas das antigas civilizações

¹ Para Jaques Derrida, a linguagem é formada por um jogo de substituições infinitas de significados, ou, como ele mesmo diz, “[...] este movimento do jogo, permitido pela falta, pela ausência de centro ou de origem, é o movimento da suplementariedade. Não se pode determinar o centro e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como suplemento. O movimento da significação acrescenta alguma coisa, o que faz que sempre haja mais, mas esta adição é flutuante porque vem substituir, suprir uma falta do lado do significado”. (DERRIDA, 2014, p. 421-422, grifos do autor).

ameríndias e ele mesmo se incumbiu da missão de revelá-lo aos próprios latino-americanos. Enquanto o mundo seguia adiante, Artaud buscava o retorno. Contudo, durante a viagem, o mesmo se coloca frente ao outro e, diante da experiência inevitável do deslocamento cultural e do desdobramento subjetivo, acaba por se defrontar com uma diversidade de povos e indivíduos que enxergam o mundo com olhares diferenciados e nem tão críticos quanto à modernidade que os assolava.

Quase sempre acompanhado de perto por um declarado escritor brasileiro, residente no Rio de Janeiro no início da década de 1990 (referências que explicitam a marca do ventríloquo Silviano Santiago), o dramaturgo não só sabe que está sendo seguido por um sujeito que se diz escritor do futuro, que é também personagem e narrador que diz ser “seu admirador”, como também interage com este, apontando o que deveria ser escrito no romance sobre a sua viagem. Em alguns momentos da narrativa, acatando as sugestões, outras, seguindo apenas a sua intuição, o intelectual brasileiro e, principalmente, latino-americano, constrói um relato fictício de, pelo menos, duas viagens, que, por sua vez, se subdividem em algumas outras dimensões: os deslocamentos geográficos, os deslocamentos temporais e os deslocamentos subjetivos, sobretudo quando o narrador e o personagem confrontam suas visões de mundo com os mundos outros.

Há neste jogo das viagens e dos deslocamentos um diferencial quanto ao esquema típico de narrativas ficcionais que dialogam com referentes históricos, sobretudo pela explicitação do artifício, quer dizer, pela própria autorreflexividade admitida pelo narrador, além da pouca preocupação com a manutenção rigorosa de um distanciamento entre temporalidades. O escritor se mostra na diegese como o personagem-escritor, e, além disso, é narrador da trajetória do personagem que acompanha, indivíduo que foi escritor na narrativa histórica – referência extratextual, e que, por vezes, encontra-se face a face no romance, ainda que o narrador faça questão de destacar o distanciamento temporal e geográfico para o leitor. É um jogo de impossibilidades que se faz possível pela ficção, por meio de um esquema que o próprio narrador faz questão de anunciar, ainda nas primeiras páginas de *Viagem ao México*, com a imagem da relação entre ventríloquo e boneco.

Vejamos como o jogo se dá:

Se Artaud me permitir, acho que vai me permitir – vejo que a boca ventríloqua dele se cala e que os nervosos olhos azuis, que emitiam centelhas, se tornam apagados e cismadores ao se voltarem para mim num gesto de simpatia compensadora -, se ele me permitir, vou começar a intrometer palavras minhas no que ele está me dizendo no verão de 1935 e que eu só agora, em 1992, depois de semanas e meses em incessantes tentativas de sintonia, estou ouvindo com nitidez e anotando neste computador. Naquele momento de indecisão nossa, não fala ele, não falo eu. (SANTIAGO, 1995, p. 33).

A cena, romanesca e teatral, apresenta um escritor que se encontra com seu personagem, de modo que ambos permaneçam nos seus espaços e tempos (Paris, 1935 – Rio, 1992), admitindo o extraordinário da situação não como uma barreira intransponível, ou meramente fantasiosa, mas como distância entre um eu e um outro, algo que não se deve ignorar. O apelo ao jogo do ventriloquismo serve como artifício visual para elucidar o esforço de aproximação com a história e as falas do outro, sempre controladas pela subjetividade do presente que enuncia (e que se atualizará no ritual da leitura, portanto, um presente constante); afinal de contas, como bem afirmou Emile Benveniste (1991, p. 289), “a marca temporal do presente só pode ser interior ao discurso”. Na costureira previsibilidade do jogo, o boneco só mimetiza a fala daquilo que o seu ventríloquo lhe dita, construindo uma cena hierárquica e de dependência unilateral. Contudo, o jogo construído no excerto exposto e, por extensão, em todo o romance de Santiago desconstrói a hierarquia e a unilateralidade previstas, concedendo espaço a uma outra relação, aliás, a mesma que se dá na construção do romance, que é a dependência mútua entre boneco e ventríloquo. Ou seja, o escritor e o narrador não comandam anarquicamente seu personagem, pois este tem referência extratextual bem demarcada pela narrativa histórica, com vida própria, trajetória e experiência, repertório a que o ventríloquo manipula e depende o tempo todo para acompanhar e descrever [“transcrevo como posso a torrente de palavras que jorra de sua boca, saltando aqui e ali uma frase ou outra que algum dia, quando rever esta passagem do romance, talvez possa recuperar, chegue a recuperar”. (SANTIAGO, 1995, p. 45)].

Esse jogo do ventriloquismo é, inclusive, tematizado pelo próprio narrador que explicita a relação que mantém com seu personagem, que, por sua vez, é referência direta a um autor e ator histórico, que muito questionou as relações de palco, teatro, ficção, autoria e atuação. Aliás, é o que busca fazer Santiago nesse romance, ou seja, abolir distanciamentos pré-estabelecidos entre o narrar e a performance da leitura. Essa problematização implicada no romance não é gratuita, mas pretende propor uma interação ainda maior com o leitor acerca da referência que utiliza.

Veja-se como o narrador expõe tal problemática:

O ventríloquo se encanta com os labirintos da palavra engolida pra dentro, palavra que não chega aos lábios de quem fala, mas que é previsivelmente capaz de, por efeito de ilusão, aparecer na boca do boneco sentado no seu joelho qual bebê obediente. Ao final, de ninguém é a palavra, nem do ventríloquo nem do boneco; ilusória e passageira é ela, como ilusória e passageira é a versão dos acontecimentos históricos que querem descrever.

O ventríloquo, em vez de soprar como qualquer outro a palavra, engole-a antes que saia. O boneco, em vez de extrair a palavra do íntimo, repete a fala exterior e alheia em pantomima de olhos esbugalhados. Neste caso, o mais perigoso dos dons que Deus deu ao homem nada mais é do que a exterioridade inflada do ridículo espetáculo que é oferecido pelos dois ao público.

De modo algum o ventriloquismo pode ser a representação da maneira pela qual as palavras se soltam e se transmigram com força persuasiva, seja de um corpo para o outro, seja de um coração para o outro ou de um cérebro para o outro, seja ainda de uma palavra escrita para os olhos do seu leitor, entrelaçando multidões e solitários na festa revolucionária de todos os dias. (SANTIAGO, 1995, p. 66-67).

O excerto é grande, mas grande também é a relevância para demonstrar como o narrador enuncia a problemática do próprio jogo que produz, que, por sua vez, mimetiza o jogo produzido pelo escritor no ato da escritura. Novamente, o jogo do ventriloquismo é tomado como metáfora para representar a relação que o narrador mantém com o personagem Artaud, desta vez, discutindo os pressupostos envolvidos na suposta

relação vertical de obediência do boneco para com o seu controlador, o ventríloquo. No entanto, é na ponderação sobre a ilusão desta crença sobre uma origem e um ordenamento inegáveis que está o ponto decisivo para a compreensão de todo o desenvolvimento posterior, pois não existe domínio total sobre a palavra do outro, nem mesmo numa possível liberdade que se vincule a qualquer entendimento da arte ficcional. Como o narrador aponta, “ao final, de ninguém é a palavra, nem do ventríloquo nem do boneco; ilusória e passageira é ela, como ilusória e passageira é a versão dos acontecimentos históricos que querem descrever”. (SANTIAGO, 1995, p. 66). Trata-se, em suma, de um jogo de suspensão, de dependência, de um pêndulo entre o acontecimento histórico e a invenção.

O pêndulo das referências

Exposta a problemática da relação entre ventríloquo e boneco no romance *Viagem ao México*, destaca-se, então, o jogo entre vozes e textos que problematiza e tensiona a relação com os referentes, sejam esses fragmentos de um texto anterior com alguma pretensa autoria declarada, sejam a própria figuração de vida de um escritor que existiu e teve sua biografia demarcada. O que se apresenta é um pêndulo entre a vida e a obra, a história e a arte, o documento e a imaginação, suspendendo a relação entre o discurso fictício e a referência mencionada. E ao utilizar o termo “suspensão”, pensa-se, sobretudo, na especial condição ambígua de deslocamento e dependência que há no jogo discursivo, ou na construção do sentido e suas relações referenciais. Pois, conforme Derrida,

Não há literatura sem uma relação *suspensa* com o sentido e com a referência. *Suspensa* quer dizer *suspensão*, mas também *dependência*, condição, condicionalidade. Em sua condição suspensa, a literatura apenas pode exceder a si mesma. Sem dúvida, toda linguagem se refere a algo além de si mesma ou à linguagem como alguma outra coisa. Não se deve escamotear essa dificuldade. Qual é a diferença específica da linguagem literária a esse respeito? Será que sua originalidade consiste em parar e prestar atenção nesse excesso da linguagem sobre a linguagem? Em exhibir, em observar [*re-marquer*], em oferecer à observação esse excesso da linguagem como literatura, a saber, uma “instituição” que não consegue identificar a si mesma porque está sempre em relação, a relação com o não literário? Não,

pois ela não mostra nada sem dissimular o *que* ela mostra e *que* o mostra. (DERRIDA, 2014, p. 70; grifos do autor).

Assim, aproveitando-se do que diz Derrida, é possível apontar que a relação da ficção com os referentes do passado, por exemplo, produz efeito estético para além da mera evocação da memória, ou, ainda, de uma pretensa tentativa de modificar o passado. Exemplo disso é a presença de alguns sujeitos, escritores no registro da história, que agora, na enunciação de diversos romances e contos da contemporaneidade, se tornam personagens. Processo que já foi identificado por pesquisadores da ficção histórica, a exemplo de Antônio Roberto Esteves (2010) e Marilene Weinhardt (2011), como um desdobramento da ficção histórica brasileira contemporânea, com proliferação desde fins da década de 1970 até os presentes dias e com um viés mais “crítico” em relação a outras ficções da atualidade que se relacionam com tempos e personagens da narrativa histórica.

Não só no Brasil esse tipo ficcional surge com intensidade nesse período, mas, como bem apontou Leyla Perrone-Moisés, em ensaio de 2011, e em livro de 2016, romances de variados lugares do mundo trouxeram a vida e a obra de autores considerados cânones da Alta Modernidade como personagens e temáticas principais de tempos recentes. Como exemplos, a pesquisadora cita os romances *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago; *Foe* e *O mestre de Petersburgo*, de J. M. Coetzee; *O papagaio de Flaubert*, de Julian Barnes, além de outros (PERRONE-MOISÉS, 2011).

Também interessado na questão que envolve o trânsito do personagem em distintos textos e mídias, Carlos Reis (2012) indaga a postura crítica e reflexiva presente no ato de transformar escritores de outrora em personagens da ficção do agora. Para o pesquisador, há um reconhecimento, sobretudo por parte da literatura contemporânea, da força e do peso conferidos às narrativas da história literária que criam personagens e alimentam a ficção recente. Nesse sentido, o escritor contemporâneo acessa os arquivos concernentes a uma figura da história, que foi construída por aqueles leitores críticos de suas obras, os mesmos que, ora engessam o artista da palavra num panteão dos eleitos nacionais, ora varrem os incompreendidos para o limbo.

Aliás, quicá, seja a proposição de uma outra história literária a ser lida na obra de S. Santiago, sobretudo por aquilo que ela não é. Ou, ainda, por aquilo que ela ainda não foi, a sua diferença. Quer dizer, ler a história das obras, de modo a não isolar o texto da vida (num viés formalista), nem tomar a vida como a origem inequívoca do texto (num viés biográfico-psicológico); mas, de outro modo, abordar o que se apresenta na dinâmica que somente a interação entre texto e leitor poderá constituir: o “efeito estético”, como apontado por Wolfgang Iser (1996a). Nesse sentido, os efeitos dos desdobramentos subjetivos se tornam oriundos de sugestões que priorizam uma leitura do processo de construção estética para além de uma separação explícita e objetiva entre sujeito e objeto, artista e obra, texto e leitor.

Disso decorre a necessidade de se pensar os textos ficcionais de Silviano Santiago por aquilo que a sua arquitetura apresenta, ou seja, o seu repertório e suas estratégias, buscando verificar em que medida os intertextos e as representações de personagens históricos, escritores do início do século XX, estimulam e provocam a construção de sentidos por parte do leitor, que é elemento decisivo para a significação de tais obras. Com relação às referências que compõem os repertórios textuais e articulam esquemas iniciais na obra de ficção, W. Iser diz que:

O repertório apenas evoca no leitor a aparência do familiar, pois a “deformação coerente”, realizada no texto, faz com que os elementos reiterados percam sua referência, que estabilizava seu significado. Daí resultam duas consequências: 1. É através da desvalorização do familiar que o leitor se torna consciente da situação familiar que orientava a aplicação da norma agora desvalorizada. 2. A desvalorização do familiar marca um ponto culminante, que introduz o familiar na memória, que orienta a busca pelo sistema de equivalência do texto à medida que esse sistema deve ser constituído em oposição à memória, ou diante dela. (ISER, 1996a, p. 152).

Já a pesquisadora espanhola, Célia Fernández Prieto (2004, p. 92-93), numa leitura em sintonia com a proposta do efeito estético de Iser, julga decisivo o papel da enciclopédia histórica e cultural dos leitores na estratégia compositiva da “novela histórica”, porque, por um lado, propicia identificação com informações e dados mencionados, tornando a comunicação ativa, e, por outro, sugere a mudança, a distorção e a adição

de novas informações, propiciando a interação, a movência, e, por que não, a transformação dos leitores.

Aliás, junto com os estímulos que as referências históricas provocam no leitor, há também a mobilização do repertório pela voz narrativa. A propósito, em se tratando do romance de Santiago, em alguns momentos o narrador faz questão de anunciar-se como “Silviano Santiago” (o autor), inclusive com a datação de feitura da obra no tempo recente. Um ventríloquo que não esconde os braços que manipulam os movimentos do boneco, muito menos que é, por vezes, manipulado pelo mesmo boneco. É comum deparar-se com um comentário do próprio narrador/autor, no início ou no decurso da leitura, expondo a sua interferência, portanto, mostrando as mãos que suspendem o personagem.

Veja-se:

No convés da proa do *Albertville*, Artaud escuta pacientemente em 1936 o relato que lhe faço neste ano de 1993, momento histórico crucial para o pensamento revolucionário latino-americano, porque a ilha atravessa o período que as autoridades locais, na falta de melhor adjetivo, chamam canhestramente de *especial*. (SANTIAGO, 1995, p. 196).

O excerto destaca não só o espaço-tempo do narrador, mas, sobretudo, a questão sócio-histórica relevante ao seu presente, o tempo da narração. Com isso, o sonho e a utopia de Artaud na década de 1930 ao chegar em solo cubano, antes de seguir para o México, se chocam com a agonizante vivência política e econômica de Cuba, “último sonho latino-americano” que luta contra a entrada forte do capital norte-americano, presenciada pelos olhos do intelectual brasileiro no início dos anos 1990. Essa movimentação constante do narrador pela história e pela estória que narra, ora aproximando-se de seu personagem a ponto de fazer anotações de suas falas, ora dialogando com o próprio personagem sobre acontecimentos de seu tempo, sugere um questionamento contundente à narrativa histórica que ratifica o progresso. Como o narrador afirma: “no linear e evolutivo está a armadilha em que o *metteur-en-scène* não pode cair. Evito o precipício da superficialidade contemporânea. O evolutivo e o linear estão no olhar do espectador moderno”. (SANTIAGO, 1995, p. 106).

Não há apontamento para o futuro, assim como também não há retorno a um passado. Há o agora que pendula entre passados e esboça futuros.

Destarte, narrador (ou “autor implícito”, para ficarmos com o conceito de Wayne Booth (1980)), circula pelos meandros e complexificações da diegese, sem demarcações fixas de tempo e espaço de participação pré-definida. Para Ana Maria de Bulhões Carvalho (1997, p. 207-208), o narrador de *Viagem ao México* “(...) torna-se *performer*. Entra e sai de um transe que o transforma simultaneamente de narrador em personagem de si mesmo”. E é *performer* porque também participa do arranjo narrativo que constrói, inserindo-se como parte do complexo envolvimento com o outro de que fala e com quem fala.

Há também, e como já vem sendo anunciado nesse ensaio, o apelo à mobilidade coparticipativa do leitor, junto com o seu necessário mergulho no esquema em que estão suspensos os elementos de composição. No romance de Santiago, tal condição é marcante e decisiva para a rentabilidade da leitura, porque o narratário, figura esquemática do leitor no texto ficcional, é convocado constantemente numa indicação clara de sua responsabilidade na continuação do que se narra.

Acompanhe como se apresenta a indagação direta:

pergunto agora: de que adiantaria para você, leitor, que eu desenhasse de maneira objetiva o mapa verdadeiro da circulação de Artaud pelos vários bairros da cidade do México? Não estaria tirando a graça para você, leitor, de presenciar a maneira como a viagem se organiza, organizando uma vida? De que adiantaria reproduzir de maneira fiel para você, leitor, a totalidade dos escritos mexicanos de Antonin Artaud? Não estaria repetindo-os na escala da mediocridade expositiva e omitindo os lances inéditos da *dramaturgia dos bastidores*? (SANTIAGO, 1995, p. 308).

No recorte, o diálogo com o leitor é claro, tanto pelo uso reiterado de frases interrogativas, quanto pela menção direta à figura que produz identificação com aquele a quem o texto se dirige fora dele. Em outro ensaio crítico sobre esse romance, Lúcia Helena Vianna (1997, p. 118) diz: “quem assiste não apenas assiste a, mas é chamado a representar também um papel. (...) Sua subjetividade é convocada a inter-relacionar-se com as subjetividades representadas”. Esse apontamento se aproxima da

noção de jogo entre o fictício e o imaginário, elaborado por Iser (1999b, p. 12), quando aponta que, “(...) o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vista movendo-nos por dentro do que devemos apreender.” Com efeito, na performance da leitura de *Viagem ao México*, os leitores se movem junto com Artaud na Europa, em 1936; junto com o narrador-escritor que mora no Rio, em 1993; se colocam nas posições desses sem perderem a própria perspectiva de leitores atuais da obra; num jogo em constante movimentação que estimula e provoca o desdobramento subjetivo infundável. Um mergulho no esquema em que estão suspensos os elementos de composição, como seria ao interagir com uma instalação de Hélio Oiticica, tomando, por exemplo, a sua série *Núcleos*², que, como aponta o escritor e artista plástico Nuno Ramos (2007, p. 23), “(...) pela primeira vez entramos dentro da obra. Estruturados por fios invisíveis, os planos suspensos sucedem-se, quase sempre na vertical, tendo a cor como garantia fluida de continuidade”.

A exposição do esquema de construção ficcional utilizado por S. Santiago, que suspende os elementos e convida os leitores a participarem da obra, é o que Iser (1996b, p. 24) denomina “desnudamento da ficcionalidade”, que está presente em toda literatura e que, por isso, a distingue das demais formas de escritura, mas que é explorada ao máximo em *Viagem ao México*, inclusive como tematização que propõe refletir sobre os modos de acessar as referências do/no mundo e da/na história. Eis, então, o caráter autorreflexivo da obra que denuncia o próprio tráfico/tráfego de referências e de como se dá o rearranjo das mesmas num contexto outro. Interação entre o historiográfico e o metaficcional que, consoante Linda Hutcheon (1991, p. 146-147), “(...) coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação ‘autêntica’ e cópia ‘inautêntica’, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica”.

Nesse sentido, a metaficção e a intertextualidade, que são elementos preponderantes para a construção da “metaficção historiográfica”, segundo Hutcheon (1991), atuam juntas como estratégias discursivas

² Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo>.

que estimulam o leitor, de antemão, a não caminhar por uma vereda que implique qualquer artifício de identidade com o real, ou com as referências históricas evocadas, mas, também, que não as desconsidere de pronto. Trata-se, como já dito, de um jogo, em que o leitor, consciente da engrenagem desmontada, precisa suplementar o que lê com aquilo que não se encaixa, ou que se encaixa fácil demais. Precisa revezar as posições de boneco, mas também de ventríloquo, durante a leitura, sem desconsiderar as suas próprias, de sujeito histórico.

A obliquação autoral

Com efeito, nestas ficções que simulam vozes outras, antes apenas registradas na historiografia literária como autores, agora, o que sobressai é a troca, o trânsito e as aporias entre textos, que acabam sugerindo que o conceito de “entre-lugar”, criado pelo próprio Santiago em um de seus ensaios mais conhecidos, a saber o *Entre-lugar do discurso latino-americano* (2000), se torne chave de leitura de sua própria obra e, por extensão, de sua visão de mundo enquanto pensador³. Além disso, também na mesma linha reflexiva, não se pode deixar de lado o peso do elemento da “herança” que atravessa toda a obra do escritor, inclusive servindo como título de um dos seus romances, publicado em 2008. Tanto a herança genealógica tratada nos enredos de algumas de suas obras, quanto a herança cultural que explicita na sua escritura parecem sinalizar a angústia do presente que sempre impulsiona o sujeito a confrontar-se com um jogo de dependência e deslocamento para com o passado. Portanto, longe de sentir-se intimidado com a “influência”, a angústia de Santiago, interessado mais na força desse movimento, o induz a explicitar a herança, fazendo com que a tradição dialogue com o presente, sem que as vozes se anulem nesse percurso. Muito pelo contrário, que se imbriquem e se potencializem, pois é no encontro com o outro que algo outro se cria,

³ No referido ensaio, publicado pela primeira vez na coletânea *Uma literatura nos trópicos*, em 1978, S. Santiago discute a condição do artista latino-americano frente ao passado colonial e à teoria da dependência cultural, demonstrando que uma saída criativa e muito bem efetivada por alguns dos escritores mais ativos, a exemplo de Jorge Luís Borges (que fica tematizado em seu conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, do livro *Ficções*), seja mesmo inscrever uma outra escritura sobre a escritura dita “original”. Como o próprio diz, “o artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão”. (SANTIAGO, 2000, p. 25). Não se trata de reconhecer a invencibilidade da fonte, nem mesmo de uma ilusória construção de um novo, mas de um incessante palimpsesto em que outros e diferentes textos se fazem a partir e nos textos que aí já estão.

uma vez que o lançar-se ao outro já faz de si um outro também, num gesto de criação ficcional bastante marcado na obra de Santiago a que Bulhões (1997, p. 203) denomina “alterbiografia”.

Já Eneida Maria de Souza (2008, p. 24-25), pesquisadora também interessada nos trânsitos textuais da ficção de Santiago, adverte que:

A opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano para apagar a assinatura autoral, o que confere a seu texto alto grau de ficção e tendência a embaralhar afirmações, inseridas tanto no texto-modelo quanto na cópia. Marcada pela ambiguidade, a escrita se inscreve no registro factual e no fabular, no autobiográfico e no biográfico, estratégia escolhida na composição de perfis identitários. A contaminação de vozes narrativas impede associações que levem à indistinção entre narrador e personagem, convidando, antes, ao deslocamento entre eles.

Trata-se, como afirma Florencia Garramuño (2008, p. 54-61), de um gesto crítico de efeito implosivo, quando na reinserção da experiência subjetiva sem sentido fixo e unidade, rompe e questiona pressupostos da arte modernista, como a separação entre escrita e experiência, que tinha como busca central a autonomia estética. Isso porque a narrativa de Santiago apresenta uma confluência de vozes e de escrituras, que, pela própria arquitetura formal e disposição enunciativa, já não permite definir e determinar quem é o autor daquilo que se lê, ou, ainda, denunciar passivamente seus precursores. No jogo proposto, ressalta-se o desdobramento subjetivo e a fratura exposta. Uma obliquação⁴ irremediável.

De tal maneira, o processo de ficcionalização de escritores não corresponde a um domínio seguro do autor contemporâneo e da narrativa ficcional sobre a capacidade de reescrever a história, do modo como bem aprouver. Isso seria um engodo diametralmente oposto ao da noção de incapacidade total da ficção perante a narrativa histórica como única possibilidade de alcançar o referente que enuncia. Antes, no próprio arranjo das posições enunciativas e do exercício constante de tentar falar

⁴ A noção de obliquação é tomada de Alexandre Nodari (2015), quando parte da ficção de Clarice Lispector para analisar as dobras da subjetividade na literatura contemporânea.

na voz do outro, o que irrompe é uma fratura da subjetividade de quem assina. Pois, como Barthes (2004, p. 57) bem nos provoca, “(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”.

Portanto, nesse exercício ficcional não há personagem submetido ao narrador, nem narrador submetido ao autor, muito menos nenhum desses submetido ao leitor, que é outra instância fulcral para a construção desse ato. Há hibridismos e “entre-lugares” num jogo incessante de produção e desconstrução de sentidos da história, da biografia e da própria história literária, que é, aliás, tão habituada a demarcar posições de modo categórico e progressista. Quiçá, esse seja um dos incômodos de Santiago quando leva o comentário crítico para o gênero ficcional, desestabilizando suas fronteiras e problematizando seus protocolos de leitura.

Se for necessário, ainda que ciente da provisoriedade de qualquer taxionomia acerca de uma ficção contemporânea, poderíamos aproximar os romances e contos de Silviano Santiago daquilo que pensa Hutcheon (1991), que, ao propor o uso do termo “metaficção historiográfica” para as ficções contemporâneas que se apropriam de personagens e acontecimentos históricos, questiona o húngaro Gyorgy Lukács (2011), teórico do Romance histórico, sobre a relevância do papel intervencionista da linguagem e do discurso na construção de qualquer narrativa, seja essa ficcional ou histórica. Assim, os textos que se utilizam de referentes ditos históricos estariam muito mais proporcionando um jogo discursivo, com total participação do leitor, em que as informações do passado estariam, o tempo todo, sendo questionadas e repensadas, de maneira a propor uma reflexão sobre pontos de vista tão relevantes, quiçá, como os que a historiografia julgou ser, até então, confiantes e irrefutáveis.

Considerações, não finais

A reflexão conclusiva, ainda que provisória, é de que se abandone a identificação harmônica entre a ficção e seus referentes, de base historiográfica, para tratar a relação que se estabelece a partir da suspensão das referências, ressaltando o jogo, a diferença e os suplementos do texto que se mostra eivado de ecos, intertextos e autorreflexividade.

Já não importa aqui a ilusória pretensão do resgate ou da preservação de uma memória coletiva a partir da ficção. Aliás, preservação implica estabilização, conservação, manutenção, o que parece ir na direção oposta do ato ficcional que se constrói a partir da noção de efeito estético, que está muito mais voltado para a revivificação do processo mnemônico. No lugar da inércia, entra a movência. Diante disso, irrompe o insuspeitável. Portanto, o que importa, efetivamente, é o jogo proposto pelo discurso ficcional que exagera, desconstrói, questiona, brinca, multiplica e desloca referências.

Com isso, longe de dirimir a narrativa histórica, romances e demais tipos ficcionais, com questões e estrutura semelhante à *Viagem ao México*, despertam, ainda mais, a atenção de leitores des-atentos para a relevância de interpretar a história, e não de se contentar com a sua linha evolutiva, ou, ainda pior, de desistir dela. Pois, como aponta Perry Anderson (2007, p. 219), “o *revival* pós-moderno, ao jogar a verossimilhança ao vento, fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar *para* a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela” (grifo do autor). Assim é, por exemplo, o capítulo mencionado anteriormente, em que o narrador relata ao Artaud na década de 1930, invertendo a cronologia, as suas impressões sobre Cuba, e a utopia latino-americana, que agonizava em fins do século XX perante as sedutoras influências do capital estrangeiro. Ocorrência que, muito distante de uma constatação evolutiva, demonstra o cíclico encontro dos tempos que flutuam no cosmos da existência.

Por fim, leitores, boneco, e, sobretudo, o ventríloquo saem modificados desta experiência. Não está aí, na modificação subjetiva de quem se desdobra no encontro com o outro, a interferência política, e decisiva, da arte?

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. Milton Ohata. **Novos Estudos – CEBRAP**, n. 77, p. 205-220, março, 2007.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. Trad. Maria de Glória Novak e Maria Luiza Neri. **Problemas de linguística geral I**. 3. ed. Campinas-SP: Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. ICH BIN DER UND DER. *In*: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 197-216.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ESTEVES, Antônio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FERNANDEZ PRIETO, Célia. Novela, historia y postmodernidad. *In*: ACTAS DEL CONGRESO LITERATURA E HISTORIA. **Anais [...]** Fundación Caballero Bonald, 20, 21 y 22 de octubre de 2004. Jerez de la Frontera-ES.

GARRAMUÑO, Florencia. Silviano Santiago e a literatura latino-americana: A literatura depois do modernismo. *In*: CUNHA, Eneida Leal (org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 51-69.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

NODARI, Alexandre. “A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G.H.. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 139-154, 2015.

OITICICA, Hélio. Grande Núcleo. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo>. Acesso em: 29 ago. 2019. Verbete da Enciclopédia.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os escritores como personagens de ficção. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 125-148.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os heróis da literatura. **Revista Estudos Avançados**, USP/São Paulo, v. 25, n. 71, p. 251-267, 2011.

RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno [Hélio Oiticica]. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007. p. 119-143.

REIS, Carlos. História literária e personagens da História: os mártires da literatura. *In*: MOREIRA, Maria Eunice (org.). **Percursos críticos em história da literatura**. Porto Alegre: Libretos, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Histórias mal contadas**: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Machado**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de. Máriowsald pós-moderno. *In*: CUNHA, Eneida Leal (org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 23-50.

VIANNA, Lúcia Helena. Cartografia de *Viagem ao México*. *In*: SOUSA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Navegar é preciso, viver**: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 111-139.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história – 2001-2010. *In*: PEREIRA, João Luís Pereira *et al.* (org.). **Literatura**: crítica comparada. Pelotas-RS: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

DA MARGEM AO CENTRO: A FICÇÃO HISTÓRICA CONTEMPORÂNEA ESCRITA POR MULHERES

Gisele Thiel Della Cruz

Nos anos de 1960, o mundo presenciou uma verdadeira revolução no comportamento feminino e nas ideias e concepções em relação à mulher. A década anunciou a Revolução Sexual, seguida pela organização do movimento feminista, que garantiram profundas transformações na sociedade contemporânea. Na década seguinte, o feminismo se afirmou teoricamente e diferentes correntes passaram a construir conceitos bastantes caros ao movimento, tais como “mulher” e “gênero”.

De maneira geral, esses movimentos e correntes teóricas ganharam corpo e se manifestaram a partir, principalmente, da expansão dos direitos femininos e do reconhecimento de um espaço da mulher. Na literatura, o feminismo da década de 1970 se anunciaria na forma de crítica literária, a crítica feminista.

A segunda metade do século XX e as primeiras décadas do século XXI trouxeram para a cena acadêmica discussões acerca do papel da mulher e das relações de gênero. Teses, dissertações, pesquisas, artigos, teorias e obras de criação propuseram-se a compreender e a discutir essas mudanças ou a fazer parte delas, particularmente produzidas nas Instituições de Ensino Superior – geralmente fora dos grandes centros – como em Santa Catarina e no Nordeste e Centro-Oeste do Brasil.

O presente trabalho traz algumas reflexões sobre a produção da ficção histórica escrita por mulheres entre o final do século XX e início do XXI, tendo como ponto de partida as pesquisas desenvolvidas por Antonio Roberto Esteves (2010) e por Marilene Weinhardt (2008) referentes à produção do romance histórico no Brasil. E, em um segundo momento, a partir dessas informações que sugerem um alargamento da participação

da escrita da mulher na produção literária brasileira, via ficção histórica, analisa a importância e a composição da obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006).

No final do século XX, em que são registradas algumas conquistas de representatividade editorial obtida pelas mulheres, a referência à escrita produzida por elas e suas nuances ainda é matéria de discussão. Quais seriam então as novidades e peculiaridades da obra escolhida para a análise? Além de ser escrita por uma mulher, há o fato de verificar ao que a escrita se propõe. Para além das sugestões sobre uma escrita de mulheres¹, o diferencial está no lugar ocupado pela mulher dentro da narrativa: ora são narradoras, sujeitos e partícipes de suas próprias palavras, ora são personagens protagonistas do enredo. Ainda, para além desses dois registros, são personagens que não figuram na obra romanesca como um simples adereço na construção da personagem masculina, como contraponto ou como complemento.

A ficção histórica escrita por mulheres, um espaço na prateleira

De acordo com Nádya Gotlib (2003), Lúcia Miguel Pereira, em 1954, publicou um artigo denominado *As mulheres na literatura brasileira* em que salientava a ausência de registro de nomes de mulheres nas histórias da literatura brasileira. Em trabalhos mais recentes, pode-se observar que, a partir da década de 1970, emerge um número significativo de escritoras, montante esse que abre caminho para uma produção mais robusta partir de 1990.

Constância Duarte, em sua obra *Feminismo e Literatura no Brasil* (2003), registra quatro momentos do feminismo no Brasil que culminam na década de 1970 no campo da produção literária. O primeiro período seria o início do século XIX, marcado pelo enclausuramento feminino

¹ No presente trabalho serão utilizadas as seguintes terminologias: literatura escrita por mulheres ou de autoria feminina. Entende-se que a terminologia mulheres dá conta das diferentes discussões sobre essa categoria e seus desdobramentos. A fragmentação da categoria mulheres resultou das evoluções e discussões entre as feministas sobre identidade, oriundas do desconstrucionismo e do pensamento pós-moderno, segundo Schneider (2002). O termo gênero não escapa as limitações do nome, mesmo que seja para resolver a abrangência da significação do nome mulher. Por isso, a categoria mulheres, que aproxima elementos comuns às mulheres em suas diferentes visões de mundo e de lugar no mundo, além do termo gênero, também será levado em consideração. Ao nomear mulheres identificam-se diferentes origens, cor, cultura, idade, opções sexuais, procurando vislumbrar o lugar de onde o sujeito fala (SCHNEIDER, 2002, p. 41).

típico de uma sociedade patriarcal e pelo desejo dessas mulheres de se libertarem via leitura e escrita. O segundo momento, em torno de 1870, caracteriza-se pelo aparecimento da escrita de mulheres em jornais e revistas em circulação na capital do império – nesse período aparecem as primeiras mulheres com acesso à formação universitária e suas manifestações iniciais em prol do voto. Esses mesmos pontos conquistados ao final do XIX retomam no século XX, o terceiro momento do feminismo, segundo Constância Duarte. Em 1934, na Constituição Brasileira, o voto feminino é finalmente institucionalizado. Na literatura aparecem nomes significativos, tais como o de Rachel de Queiroz (1910-2004) com a publicação de *O quinze* (1930) – para espanto da crítica literária daquele período – e, no final dos anos 30, a poesia de Cecília Meireles. Ainda nesse terceiro período surgem, nas Artes plásticas, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, nomes importantes da Semana de Arte Moderna. Finalmente, no quarto momento, pós-revoluções feministas, a produção e a participação da mulher se tornam mais evidentes – tanto no campo de atuação política, como nos movimentos de oposição à Ditadura Militar (1964-1985), quanto de conquistas contra as discriminações sexuais e de igualdade de direitos (DUARTE, 2003, p. 8-15). Ainda nessa época, conforme sugere Heloisa Buarque de Hollanda (1995), os estudos sobre a mulher ganham espaço, particularmente nas Instituições de Ensino Superior – principalmente fora dos grandes centros, como em Santa Catarina, no Nordeste e no Centro-Oeste do Brasil.

Nos anos 90, as mulheres descobriram um novo viés dentro da ficção brasileira – os romances de cunho histórico. Ficcionalistas que, ao produzirem romances históricos, reformulam o papel do feminino – como autoras, como leitoras e como personagens históricas. Suas narrativas trouxeram para o centro do enredo papéis e vozes femininas. Nos últimos vinte anos, destacaram-se as obras de Ana Miranda que, de forma geral, apresentaram mulheres como personagens-protagonistas ou como importantes personagens da trama: *O retrato do rei* (1991), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997), *Clarice* (1999) e *Semíramis* (2014), além dos romances *Boca do inferno* (1989), *A última quimera* (1995) e *Dias & Dias* (2002).

A produção de ficção histórica escrita por mulheres abre um novo espaço para a literatura de autoria feminina no cenário da ficção nacional. Em certa medida, resgata a história da mulher e produz, como resultado, novas imagens do feminino ou da representação da mulher.

Esse movimento de ruptura está relacionado também à lógica de mercado. As novas tendências e aceitações do mercado literário, em diferentes momentos da história literária brasileira, ajudaram na propagação ou no exílio de um certo tipo de ficção. De acordo com Dalcastagnè, referindo-se à produção literária feminina, nos últimos quinze anos, 30% das obras publicadas pelas principais editoras (Companhia das Letras, Rocco e Record) são de autoria feminina, o que provavelmente confirma a percepção, por parte das editoras, de que esse é um nicho lucrativo. Segundo a autora:

Há uma diferença significativa entre a produção das escritoras e dos escritores. Só como exemplo, em obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas. (DALCASTAGNÉ, s/d).

Mesmo que comparativamente esse percentual de obras escritas por mulheres seja menor do que o total produzido por escritores homens, é importante apontar o seu constante crescimento. Segundo Zolin (2005), esse crescimento está ligado à crítica feminista e aos estudos sobre as mulheres:

As isoladas aparições de mulheres escritoras nos anos 30 e 40 na lista de escritores consagrados dão lugar, nos anos 70 e 80, a uma explosão de publicações: Raquel de Queiroz e Cecília Meireles, ao serem reconhecidas nacionalmente, abrem as portas das editoras a outras escritoras, mas é Clarice Lispector quem “abre uma tradição para a literatura da mulher no Brasil, gerando um sistema de influências que se fará reconhecido na geração seguinte”.

Inserida nesse contexto de mudanças, a literatura brasileira agrega a si “outras” vozes. Na trilha de Clarice Lispector, surgem as, hoje

imortais da Academia Brasileira de Letras, Lígia Fagundes Telles e Nélida Piñon, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas, como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Ana Miranda, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha, Judith Grossman e Patrícia Melo para citarmos apenas algumas.

Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (2005, s.p.).

No cenário da produção de romances históricos, a presença feminina é ainda mais rarefeita, situação que vem se alterando nas últimas décadas. Vale destacar a exceção representada por Marguerite Yourcenar. De acordo com Anderson (2007, 215-216), *Memórias de Adriano*, *A Trilogia do Cairo*, de Naguib Mahfouz, e *O Leopardo*, de Lampedusa, reinstituíram o romance histórico, após o colapso da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tempo de baixa estima e de péssima qualidade na produção do romance histórico. Dentro de uma nova roupagem, o romance histórico revitalizado reabriu suas portas também e a partir da escrita de uma mulher.

Para o Brasil, na obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, Antônio Roberto Esteves (2010) arrolou mais de três centenas de obras que, segundo seus critérios de análise, baseados principalmente nos conceitos cunhados por Menton (1993) – “Novo Romance Histórico” – e Hutcheon (1991) – “metaficção historiográfica” –, podem ser definidas como romances históricos. As obras estão dispostas por ano, por autor e por título. Segundo Esteves, entre 1970 e 2000, foram publicados 262 romances que podem ser definidos como históricos. No anexo da obra, o autor apresenta os romances históricos publicados entre 1949 (data que faz referência ao marco, para Menton, de origem do novo romance histórico latino-americano no século XX, com a obra de Alejo Carpentier) e 2000. Tendo como ponto de partida a listagem de Esteves, entre 1975 e 2000, foram identificados 46 romances publicados por mulheres, cerca de

17,5%. Na década de 1990, foram publicados cerca de 21, 62%, enquanto, na soma das duas décadas anteriores, o percentual havia sido de 12,3%.

Ainda, a partir das obras listadas por Esteves por ano de publicação, para as décadas de 1980 e 1990, observou-se que as autoras que mais produziram esse subgênero foram Heloisa Maranhão e Ana Miranda, respectivamente.

Esse significativo crescimento de obras de ficção histórica escritas por mulheres acompanha também o aumento do percentual de obras escritas por mulheres para a literatura de ficção no seu conjunto, o que corrobora os dados levantados pela pesquisa de Dalcastagnè e já comentados anteriormente.

Propondo a concepção de “ficcionalizações do passado”, Weinhardt (2008) apresenta diferentes categorias e possibilidades de classificar e agrupar os romances históricos produzidos no Brasil entre 1981, data de publicação de *Em liberdade*, de Silviano Santiago, e 2000 (data arredondada de fechamento do século). Marilene Weinhardt apresentou 119 obras, divididas em 10 categorias por ela analisadas. Destas 119, 21 foram escritas por mulheres. Apenas três romances na década de 1980 e, na década de 1990 o número sobe para dezoito, um montante de 17% do total de romances históricos do período.

Tanto na classificação sugerida por Esteves quanto na compilação elaborada por Weinhardt, pode-se observar um acentuado crescimento do número de obras escritas por mulheres de uma década para outra. Nessas listas, alguns nomes são recorrentes: Esther Largmann, Luzilá Ferreira, Zulmira Ribeiro Tavares, Ângela Abreu, além de Heloisa Maranhão e Ana Miranda. É necessário salientar a importância de Heloisa Maranhão e Ana Miranda nessa trajetória, uma vez que parte das narrativas dessas autoras também coloca no centro do enredo protagonistas mulheres e, em muitos casos, narradoras-protagonistas.

Em 1995, Heloisa Buarque de Hollanda apresentou alguns resultados sobre a produção crítica literária feminista no Brasil. Segundo a pesquisadora, na década de 1990, o tema “mulher” ainda não era uma tendência teórica produtiva na área. De acordo com os resultados da pesquisa, 52% dos estudos tratavam esse assunto dentro de parâmetros da crítica tradicional. Por outro lado, 31% dialogava com a crítica feminista

stricto sensu e os 17% restantes vinculavam-se às correntes francesas (de tendência psicanalítica). Uma parcela dos trabalhos publicados pela pesquisa feminista literária brasileira correspondia ao que se chama “tendência arqueológica” – “*recuperação de atores de dados históricos ‘silenciados pela literatura canônica’*” (HOLLANDA, 1995, p. 262 [grifo da autora]). A tendência encontrada pela autora é de que os trabalhos se concentram em pesquisas referentes ao oitocentos.

Todo esse crescimento que se evidenciou na década de 1990 começa a ser fomentado nos anos 70, seja na produção ficcional, seja na crítica feminista ou estudos de mulher(es), do feminismo e da literatura de autoria feminina. Nos anos 90 parte dessa fatia corresponde à produção de ficção histórica escrita por mulheres.

Nesse formato, de uma escrita que coloca a mulher no centro da narrativa, encaixa-se a obra de Ana Maria Gonçalves. A autora, publicitária de formação, lançou seu segundo romance *Um defeito de cor*, em 2006. Publicado pela Record, o romance encontra-se na décima sétima edição em 2018, situação surpreendente para um livro de 950 páginas. A obra de estreia de Gonçalves, *Ao lado e à margem* (2002), disponibilizada para leitura em um blog que funcionou temporariamente, teve pouco impacto. *Um defeito de cor* é denso não apenas pelo volume de páginas. A obra ficcional é uma apresentação minuciosa das mazelas da escravidão personificada no sofrimento e na força da personagem que narra a história: Kehinde. Pela experiência e pela voz da narradora-personagem, desvelam-se os meandros da sociedade patriarcal brasileira. O olhar de uma mulher negra e a sensibilidade descritiva (seja pelo detalhamento, seja pelo olhar pessoalista) reafirmam a singularidade da narrativa.

***Um defeito de cor*, o protagonismo e a voz da mulher**

Em *Um defeito de cor*, obra escrita por Ana Maria Gonçalves, assim como em outras obras mais recentes, verifica-se uma tendência da literatura contemporânea a assumir, via narrativa, várias formas de contestação dos valores patriarcais. Segundo Elódia Xavier (1999), autoras das décadas de 1980 e 1990 têm apresentado, em sua produção ficcional, personagens-mulheres, protagonistas e, por vezes, narradoras-personagens que tendem a ser mulheres maduras, sozinhas, intelectuais,

sedutoras e erotizadas, autônomas, determinadas, à procura de amores e de relações que podem ser efêmeras e opcionais. Esses ingredientes compõem o universo ficcional de grande parcela da literatura produzida por mulheres nas últimas décadas e, em grande medida, se fazem presentes nos romances históricos desse período. Nesses romances as personagens femininas figuram como protagonistas e, nessa condição, contestam sua subserviência e seu lugar social, impõem seus desejos e assumem papéis de independência amorosa ou de luta por ela. É o caso, por exemplo, das personagens-protagonistas dos romances *Desmundo* (1996) e *Amrik* (1997) de Ana Miranda, *A Rainha de Navarra* (1986), *Dona Leonor Teles* (1985) de Heloisa Maranhão, *Os rios turvos* (1993) de Luzilá Ferreira e *Mil anos menos cinquenta* (1995) de Ângela Abreu, entre outros.

De acordo com Dalcastagnè:

[...] uma primeira observação que se pode fazer é que as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero. Tudo isto, é preciso ressaltar, quando as personagens são brancas; caso contrário as marcas de distinção são bastante reforçadas, talvez até mais do que nas obras masculinas. De acordo com a pesquisa que fez o mapeamento do romance brasileiro recente, 79,8% das personagens de ambos os sexos são brancas; negros, mestiços, orientais e indígenas, juntos, não chegam a 16%⁷. E entre o total de 1245 personagens analisadas há apenas 6% de mulheres não-brancas, sendo que apenas uma negra desempenha o papel de narradora. Esses números são congruentes com o perfil do escritor e da escritora brasileiros, que são, em sua quase totalidade, brancos (s/d).

As personagens femininas, nos romances de autoria feminina, geralmente libertam-se do jugo social tradicional e criam outras possibilidades para a sua existência. A essa conquista estão atrelados os caminhos e viagens, internas e externas, que a personagem efetuará, via de regra, sozinha.

Em *Um defeito de cor*, Kehinde, a partir de um relato memorialista, mapeia sua trajetória de vida e os percursos que estabeleceu no Brasil

e na África. Em busca de sobrevivência e de superação e ancorada na missão de encontrar seu filho, a personagem escreve seu destino. Kehinde vivenciará, com o tempo, suas próprias contradições e dicotomias, em ambientes geográficos e sociais que lhe trazem inquietação, perplexidade e reconhecimento. O espaço é preenchido pela dupla migração continental - África, Brasil, África - e pelas várias viagens pelo interior do Brasil, como pela Bahia, Maranhão, Rio de Janeiro e São Paulo. O tempo é recortado pelas perdas e pela inserção religiosa: primeiramente as mortes da mãe e do irmão Kokumo ainda na África, depois da avó Dúrójaiyé e da irmã Taiwo, durante a travessia atlântica; a perda da dignidade pela violência física (estupro do proprietário da fazenda, seu dono, senhor José Carlos); e a perda dos filhos para a morte e para as mazelas da escravidão, Banjokô e Luiz. Depois, ainda dentro dessa trama temporal, o reconhecimento dos orixás, a compreensão sobre os voduns e a inserção no catolicismo. Os quase cem anos de sua vida balizam temporalmente o enredo e, dentro deles, encaixam-se fragmentos da história brasileira e pequenos nichos da história da personagem, costurados pela memória.

No Brasil, a escravidão, o trabalho como negra de ganho, a liberdade e o enriquecimento como comerciante ajudam a compreender as várias facetas que constituem a personagem. Em seu retorno a Iudá, na África, as lembranças do que era a localidade estão muito distantes da realidade encontrada. A cidade estava em conflito, com moradores locais disputando o espaço com “brasileiros-africanos”. O lugar estava distante daquele que deixara ainda criança. Na África sua identidade seria forjada longe das memórias infantis e muito mais próxima das lembranças do Brasil. Os amores abandonados (Lourenço, Francisco, Alberto e John) e as escolhas de quem deveria ficar em sua cama, por desejo ou por amor, solidificam a caracterização da negra africana, livre para as opções amorosas e senhora de si. Nada a prenderia, no Brasil ou na África, ao ponto de lhe impedir de concluir as vontades que nutriram sua vida: encontrar a identidade religiosa e territorial e resgatar o filho. Por isso, suas transgressões e conquistas são marcadas por casamentos e relações amorosas por opção, por escolhas religiosas e por choques com autoridades e com a hierarquia social. A luta de Kehinde no Brasil ao lado dos Malês e a vida de Dona Luisa, comerciante poderosa na África, são possibilidades de desconstrução da sociedade patriarcal e da valorização de outro modelo de mulher. No final

do romance, o retorno da personagem ao Brasil, como a última viagem, como o último sonho, configura o final de um ciclo: da procura pelo filho e de sua própria existência.

A ficção histórica escrita por mulheres, ao deslocar a personagem mulher da periferia para o centro da narrativa, promovendo certa autonomia à personagem-feminina, garante sua independência com relação à figura masculina e, ao mesmo tempo, reformula sua sexualidade e sua erotização. Estes romances forjam uma nova moldura para a construção e caracterização da mulher. Conforme sugerido por Hutcheon, o que se percebe é uma desorganização do centro e de como ele é representado, e uma emergência da margem. O centro já não é legítimo. “E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ [...] assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo [...] que podemos ter presumido” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Esses novos discursos enfrentam conteúdos históricos esquecidos ou cristalizados. A partir das vozes femininas das narradoras-personagens, como é o caso de Kehinde, registra-se o olhar da margem, do *ex-cêntrico*, sobre o fato histórico. *Um defeito de cor* garante a autonomia da voz feminina no romance e subverte o tradicional monopólio antropocêntrico da palavra. Nesse sentido, os romances históricos escritos por mulheres incorporam essa nova “modelagem” e, também, trazem, da periferia da história para o centro da narrativa, mulheres de diferentes grupos sociais, etnias, origens, etc.

Kehinde aprende a escrever ainda criança. Fatumbi era um muçurumim que ia até a Casa Grande - primeiro lugar onde a personagem mora no Brasil - para ensinar as letras à sinhazinha e, na sala de estudo, também alfabetizava a “negrinha-escrava”. Segundo o relato da personagem-narradora:

Eu também repetia; mesmo no escuro, eu ficava desenhando as letras na minha cabeça e tentando juntar umas com as outras, formando as palavras. Palavras que depois eu passava para o papel, usando a pena e uma tinta que o Fatumbi ensinou a Esméria a preparar com arroz queimado (GONÇALVES, 2006, p. 93).

Anos mais tarde, já vivendo em Salvador, Kehinde utilizará seu conhecimento de cálculo e escrita para facilitar as relações comerciais que estabelece na venda de biscoitos (*cookies*), na aquisição e no funcionamento da padaria, na compra e venda de propriedades e no negócio de produção e exportação de charutos. Na África, fará comércio atlântico de mobiliário e material para a construção de casas no território, entre outros produtos.

Suas leituras, ao longo da vida, permitiram fazer reflexões a respeito da sociedade, da política e da economia dos lugares onde viveu, bem como ter noção de cultura geral. Muitos livros foram indicação do padre Heinz, homem que vivia em Salvador, portas adentro com a negra Adeola, amiga de Kehinde. Na casa deles a personagem fabricou os primeiros biscoitos para serem vendidos no Terreiro de Jesus. Dali os negócios prosperaram. De suas mãos saíram recibos e contratos que estabeleceu em lojas de doces e o livro de controle de gastos. Entre a fornada na cozinha e a conversa com padre Heinz, seguiram a admiração pelos livros, tal qual já havia acontecido com o primeiro presente ganho de Fatumbi:

Eu mal conseguia conversar com o Fatumbi, o Ajahi e o bilal Sali, que às vezes chegavam mais cedo e subiam para saber notícias e contar as novidades. Ficaram muito felizes com o sucesso dos meus *cookies* e acharam muito engraçada a história da falsa sinhá que preferia permanecer no anonimato. O Fatumbi disse que eu era uma mulher muito inteligente, e que tinha percebido isso quando dava aulas para a sinhazinha Maria Clara, na casa da fazenda. [...]

No dia em que o padre Heinz me viu na mesa da cozinha, pondo em dia o controle que eu fazia questão de manter em ordem sobre as entradas e saídas de dinheiro, ficou surpreso ao me descobrir letrada. Disse que quando ainda tinha esperança de ver sua igreja de pé, pensava em usar a sacristia para dar aulas para os pretos, principalmente para as crianças [...].

Naquele dia, enquanto os *cookies* estavam no forno, entrei pela primeira vez no quarto dele, para ficar espantada pelo resto da vida. O cômodo era maior que a sala, que eu já achava grande, mobiliado com uma cama de rede pendurada a um canto, bastante modesta para o tamanho do padre, uma mesa e uma cadeira, e todo o espaço restante nas paredes era coberto por prateleiras de livros, revistas e jornais, que ainda estavam empilhados por todo o quarto, no chão. (GONÇALVES, 2006, p.276-277).

Kehinde contou ao padre Heinz que já havia lido padre Antônio Vieira e Sórora Mariana do Alcoforado. Depois disso, o acesso aos livros e à leitura foram abertos à personagem. Nas horas vagas, ela passou a se entreter também com a literatura. Leu Gil Vicente e Luís de Camões. Em outros dois momentos, a literatura é mencionada no romance e tangencia a vida de Kehinde. Personagens ficcionalizadas em outras obras ou escritores canônicos farão parte do repertório utilizado como matéria ficcional do romance *Um defeito de cor*.

Podem-se perceber, portanto, na narrativa marginal de Kehinde, outras possibilidades de apresentar os fatos históricos, de representar suas personagens e de se apropriar de eventos, de autores e de personagens da literatura (a metaficção). Esse recurso é percebido em *Um defeito de cor* quando Kehinde relata ter conhecido Joaquim Manoel de Macedo, autor de *A moreninha*. Quando estava no Rio de Janeiro, por um período de dois anos à procura do filho, conheceu um certo Dr. Joaquim, estudante de Medicina que “gostava mesmo era de escrever” (2007, p. 698).

Esses exemplos revelam que Ana Maria Gonçalves dialoga com a história da literatura, elaborando um novo discurso, outra possibilidade para os fatos. Por vezes, a escritora se apropria das narrativas literárias, reformulando fragmentos ou propondo outra autoria para textos canônicos.

Em *Um defeito de cor* a condição feminina é o elemento que organiza e estrutura a obra romanesca. A escrita das mulheres, autoras e personagens, introduz, no interior do universo ficcional, temáticas que ficaram à margem das narrações históricas (escritas durante séculos por homens). No que diz respeito às versões oficiais da História, quase sempre legitimadas como “verdadeiras”, essas escritoras inovam ao propor enredos/histórias para/dessas mulheres que sugerem outra versão para a vida pública ou privada de personagens já heroicizadas ou para aquelas que permaneceram na periferia.

Considerações finais

Em *Um defeito de cor* a condição feminina deixa de ser mera fonte temática ou condicionante do jugo e do comportamento masculino/patriarcal e começa a organizar e estruturar a narrativa. Em pleno

oitocentos, em que são poucas as possibilidades de atuação da mulher, a personagem-protagonista liberta-se do perfil de espectadora e abre caminhos de atuação. A voz narrativa e o discurso produzido pela autora promovem o tom combativo, irônico e contrário ao *status quo*. Tal situação reforça não apenas o construto da personagem e de seu papel, mas também oferece a exata compreensão da produção ficcional de autoria feminina.

Kehinde, personagem-narradora do romance, supera as piores expectativas da escravidão e, em um longo relato memorialístico destinado ao filho, desvela ao leitor sua trajetória de dor, de perdas, de superação e de sucesso financeiro. Em grande medida, as passagens, os deslocamentos da personagem, acontecem de forma solitária. Não há, nesses casos, o anteparo viril e, nem por oposição ou complemento ao protagonismo masculino, a figura feminina que o acompanha. As conquistas da protagonista Kehinde são conquistas de um espaço ocupado por uma narrativa de aporte feminino. Embora não seja finalidade da literatura fazer um revisionismo do passado, recompor o lugar da mulher na sociedade ou testar a qualidade de uma escrita de mulher, é impossível não perceber esses ingredientes nas obras em questão.

Ana Maria Gonçalves resgatara silêncios seculares ao reconstruir uma história da mulher cheia de lacunas e de interstícios, a partir do romance. Ao recompor momentos históricos, os recursos de pesquisa, em fontes escritas esparsas e reticentes sobre o tratamento do feminino, quando não, com raríssimas exceções, heroizantes ao extremo, foram reelaborados e modelados para que os preenchimentos ficcionais coubessem na medida exata, garantindo a fluidez do texto literário e a verossimilhança interna e externa.

Em *Um defeito de cor*, as manifestações de sedução e erotização são pontuais ao longo do texto e não são matéria relevante na composição ficcional. Os encontros amorosos, ou mesmo o estupro da mãe de Kehinde e da própria protagonista, expõem os dramas de uma sociedade machista e violenta. No entanto, a composição da personagem é elaborada a partir do poder da escrita. A protagonista percebe que, além de manter a tradição e de estabelecer um vínculo com o filho, a escrita é o trunfo que a diferencia das demais mulheres de sua condição. A autora constrói a personagem articulando memória e legado, que são mantidos por meio das cartas e

moldados nas conversas e na alfabetização com Fatumbi, nos livros e na escola do padre Heinz e na escola aberta em Lagos. Segundo Bernd, “a escrita sobre essas cicatrizes é uma escrita que se pretende reveladora dos indícios por trás das cicatrizes deixadas pelos traumas sofridos pela população escrava”. (2012, p.40). Nesse caso, narrar o vivido, é um ato de subversão.

É importante ressaltar, também, que a personagem em questão pertence duplamente ao que pode ser definido como minoria: é mulher e é mulher pobre-negra. Os romances históricos contemporâneos de autoria feminina apresentam personagens mulheres pobres, negras e índias no centro da narrativa. Essas personagens deixam de ser coadjuvantes, posição ocupada na literatura canônica. A reprodução do modelo patriarcal em que as mulheres brancas continuam condicionadas à casa e ao papel de esposas e mães é preterida.

A representação da mulher construída nos romances históricos contemporâneos escritos por mulheres rompe com os maniqueísmos dos séculos XIX e, em parte, também do XX (anjo/demônio; esposa/prostituta). A mulher reescrita sai do confinamento e irrompe fronteiras: frequenta espaços rurais e urbanos, circula no terreiro e na igreja, garante seu próprio sustento, alimenta desejos e escolhe seus parceiros.

Referências

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. Disponível em: http://novosestudios.uol.com.br/acervo/acervo_artigo.asp?idMateria=82. Acesso em: 18 set. 2019.

DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: 2033-77, 2002. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2002.pdf. Acesso em: 18 set. 2019.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. v. 17, n. 49, São Paulo, set./dez. 2003.

ESTEVES, Antônio. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 2 ed. Ed. Record: Rio de Janeiro, São Paulo, 2007.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Zahidé. (orgs). **Refazendo nós**: ensaios sobre a mulher e a literatura. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. **Nuevo texto crítico**. v 2. n. 14-15. jul. 1994/jul. 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina**. 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SCHNEIDER, Liane. Escritoras americanas de origem indígena – que mulheres são essas? In: SANTOS, Luísa Cristina dos. (org.). **Literatura e mulher**: das linhas às entrelinhas. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.

WEINHARDT, Marilene. **A longa duração na ficção histórica contemporânea**. Abralic, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/074/MARILENE_WEINHARDT.pdf. Acesso em: 20 set. 2019.

XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino**: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

ZOLIN, Lucia Osana. Os estudos de gênero e a literatura de autoria feminina no Brasil. In: 15 CONGRESSO DE LEITURA NO BRASIL. **Anais [...]** Unicamp, Campinas, 2005. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/alfabetica/ZolinLuciaOsana2.htm. Acesso em: 15 set. 2019.

DISCURSOS SOBRE O ESPAÇO NA TETRALOGIA *VISITANTES AO SUL*, DE LUIZ ANTÔNIO DE ASSIS BRASIL¹

Cleia da Rocha

O objetivo desse artigo é pensar os discursos sobre o espaço na tetralogia *Visitantes ao sul*, de Luiz Antônio de Assis Brasil, que é composta pelos romances *O Pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do Rio* (2003), *Música perdida* (2006) e *Figura na sombra* (2012). Como pretende-se mostrar, esses discursos abordam o espaço a partir das relações de poder que, por sua vez, envolvem configurações do imaginário local.

Para avançar nas análises apresenta-se, a seguir, um breve resumo das quatro narrativas.

O pintor de retratos, romance que abre a tetralogia, apresenta a trajetória de Sandro Lanari, um pintor de retratos que nasce na Itália, numa família de pintores. Buscando aprimorar sua arte, o pai lhe envia para estudar em Paris, onde o jovem se depara com a fotografia de Sarah Bernhardt, feita por Félix Nadar, figura muito reconhecida na França oitocentista. Encantado com a nova arte, vai ao atelier de Nadar e pede para ser fotografado por ele, no entanto, ao receber a foto não se reconhece na figura retratada e, desde então, passa a odiá-lo. Ao saber da partida de outros compatriotas italianos para o Brasil, viaja para o Rio Grande do Sul, onde passa a residir, trabalhando como pintor de retratos. Nesse espaço, acompanha as transformações sociais, culturais e políticas. Ao ser feito prisioneiro em uma guerra, torna-se fotógrafo. Já mais velho e bem-sucedido na profissão de fotógrafo, retorna a Paris para um confronto com Nadar.

¹ Parte dessa discussão sobre o espaço foi iniciada em minha tese, defendida em 2018, intitulada *A ficção histórica na representação do estrangeiro em Visitantes ao sul*.

Em *A margem imóvel do rio*, a personagem principal é um cronista da Casa Imperial, um historiador da família real cujo nome não é apresentado na narrativa. Um homem culto e solitário que, após perder a mulher por quem está apaixonado, viaja ao Rio Grande do Sul a pedido do Imperador, com o objetivo de encontrar um requerente de um título nobiliárquico, prometido vinte anos antes por D. Pedro II. O Cronista acompanhara a comitiva imperial ao sul, anteriormente, no entanto, nessa segunda viagem tudo se torna diferente aos seus olhos, uma vez que ele se integra à realidade local.

Em *Música perdida*, acompanha-se a vida de Joaquim José de Mendanha, Quincazé, um músico e maestro mineiro que decide mudar para a província do Rio Grande do Sul, após descobrir uma estranha coincidência, envolvendo a morte de seu pai, de seu mestre de música e de seu mentor intelectual. Quando jovem, Mendanha foi aluno do Padre Mestre José Maurício (importante figura da música brasileira do século XIX) e compôs uma obra musical grandiosa que se extravia, após ter sido enviada a Rossini. A narrativa avança até a recuperação da obra perdida e a organização da apresentação pública da cantata, que é também a despedida do maestro Mendanha.

Em *Figura na sombra*, livro que fecha a tetralogia, a narrativa centraliza-se na vida do médico e botânico Aimé Bonpland. Ele nasceu na França e viveu a era napoleônica, sendo o botânico responsável pelo jardim da imperatriz Josefine. Após se formar em medicina, Aimé conhece Alexander von Humboldt e aceita o convite do polímata para empreender uma viagem à América, pela qual ambos se tornam reconhecidos em toda Europa. No entanto, após o retorno cada um toma rumos diferentes. Humboldt aproveita seu sucesso na Europa, publicando uma série de livros sobre a viagem; Aimé Bonpland migra para a América Latina, e se torna um estancieiro comum no pampa.

Essas quatro narrativas que compõem a tetralogia *Visitantes ao sul*, descritas pelo próprio autor (2012, p. 261) como “variações sobre um tema”, centralizam o enredo na chegada de estrangeiros/visitantes ao Rio Grande do Sul, no século XIX, e nas relações por eles estabelecidas com o universo geográfico e social do pampa. Embora o tema seja bastante parecido em todos os romances, as correlações ficcionais internas criam

narrativas bastante diversas. Assim, temos como protagonistas dos romances, respectivamente, um pintor de retratos/fotógrafo, um cronista, um músico e um viajante/cientista. Eles, em comum, além da condição de estrangeiro no sul, compartilham a formação letrada, artística ou científica, vinculada à cultura europeia.

A construção dos discursos sobre o espaço

Como observa Luis Alberto Brandão em *Teorias do espaço literário* “[...] várias obras literárias podem ser perfiladas, em função de compartilharem o desejo de explorar as potencialidades do elemento espacial, embora seguindo formas específicas e associando a tal elemento valores específicos” (BRANDÃO, 2013, p. 4). O crítico ainda afirma que “Em sentido mais amplo a noção do espaço presume a inserção em um conjunto de referências” (2013, p. 4), ou seja, a percepção do espaço se mescla à percepção do próprio sujeito em relação a si e ao ambiente. É partindo desses dois apontamentos de Brandão que se analisa a abordagem do espaço em *Visitantes ao sul*.

As narrativas de Assis Brasil analisadas no presente artigo abordam o espaço do pampa gaúcho. Tal localidade é vista por muitas das personagens como um mundo arcaico, inóspito, contraditoriamente, marcado pela simplicidade e pela barbárie, estabelece-se como saída à pressão do mundo urbano e dito civilizado, no qual a liberdade individual só é possível enquanto projeto filosófico ou imaginação literária. Assim, nessas obras destacam-se os aspectos culturais e ideológicos do pampa, o que revela a múltipla percepção do espaço.

Neste sentido, como lembra Said:

O sentido geográfico faz projeções – imaginárias, cartográficas, militares, econômicas, históricas ou, em sentido geral, culturais. Isso também possibilita a construção de vários tipos de conhecimento, todos eles, de uma ou de outra maneira, dependentes da percepção acerca do caráter e destino de uma determinada região (SAID, 1995, p. 118).

No caso dessa tetralogia, muitas das projeções sobre o espaço se amparam em um imaginário construído por meio da dicotomia civilização X barbárie. Por meio dela o extremo sul do Brasil é visto pelas personagens

como manifestação da barbárie em oposição à Europa que espelha a noção positivista de civilização.

Como lembra Mariza Saenz Leme, em reflexão sobre *Os sertões*, de Euclides da Cunha, por muito tempo a interpretação das sociedades operou por meio dessa dicotomia. Segundo ela, a civilização era entendida como

[...] sinônimo da Europa que culturalmente se desenvolve de modo ao menos aparentemente hegemônico em moldes iluminista. A Europa do desenvolvimento capitalista – industrial, financeiro, monopolista – do século XIX. Progresso. E a Barbárie, referindo-se a tudo que disto se diferencia, se distancia. O outro que não consegue enquadrar. Atraso. (SAENS apud SILVA, 2001, p. 14).

Essa reflexão sobre a visão dicotômica dos espaços geográficos pode ser aplicada ao modo de percepção espaço-cultural das personagens da tetralogia *Visitantes ao sul*, formada a partir do paradigma cultural europeu.

É interessante lembrar que o termo barbárie, aqui evocado, retoma um conceito sobre o qual muitos pensadores já se debruçaram e para o qual não há uma definição única. O termo bárbaro na Antiguidade era usado para se referir a quem não era grego ou romano. Identificando, assim, o estrangeiro, o que fala outro idioma e tinha outros costumes. Com o advento do Iluminismo, o termo se torna uma espécie de paradigma filosófico, que expõe a contradição entre a racionalidade e o rompimento da unidade ideal da sociedade.

Neste sentido, para os pensadores do final do século XVIII, a barbárie significava todo comportamento que rompesse com a harmonia social e muitos pensadores da época acreditavam que esse problema havia sido amenizado pelo pensamento racional do Século das Luzes, ao menos na Europa, estando ainda presente em outras sociedades (MATÉI, 2001). É dessa percepção que advém a ideia de superioridade evolutiva europeia, do ponto de vista de um projeto que chegou ao auge civilizatório. Tal modelo, reforçado no setecentos, ajudou a subjugar a América desde o século XVI e a África principalmente depois do XIX.

No século XIX, após o triunfo do Positivismo, um grande número de escritores, por exemplo, Goethe, Hugo, Flaubert, Baudelaire e

Poe, mostraram a falência da superioridade civilizatória da Europa, denunciando o progresso das Luzes, com sua industrialização, divisão de classes, injustiça e miséria social como sendo o responsável por criar uma “barbárie culta” (MATTEI, 2001).

Apesar de pensamentos mais esclarecidos e das críticas, a Europa se instaura como um paradigma da civilização, principalmente em comparação às sociedades dos outros continentes. Ainda que, em seu território, tenha apenas ocultado a ignorância, a guerra e a violência sob o manto do Iluminismo, do progresso positivista e do triunfo da democracia

No caso das personagens da série *Visitantes ao sul*, a sua formação cultural denota sempre um apreço por esse ideal civilizatório que tem na produção europeia um parâmetro, e mesmo aqueles vindos de espaços afastados dos centros europeus acabam por receber essa influência. Desse modo, ao adentrarem no espaço do sul, esses homens, de formação erudita, deparam-se com um cenário que remete em sua cultura de origem a tudo que é considerado primitivo e inculto, por isso o adjetivo bárbaro, tantas vezes utilizados por eles para designar o pampa.

Para as personagens da tetralogia, o conceito de civilização remete àquele pensado por Sarmiento em *Facundo* como “o cultivo das letras, a cultura de boas maneiras, o refinamento dos costumes, as grandes empresas comerciais, o espírito público [...]” (SARMIENTO, 1996. p. 123). Assim, na concepção de Sarmiento e dos estrangeiros assisianos o elemento bárbaro é tudo aquilo que nos separa da construção cultural europeia, ou seja, o elemento próprio da identidade local pampeana.

Essa primeira percepção acaba por ser superada em todos os romances, quando as personagens mergulham na multiplicidade do espaço sulista e na experiência autêntica com o outro, representado pela população autóctone. Nesse contexto, a imersão no espaço do sul traz, além da mediação física, uma mediação simbólica entre sujeito e espaço.

Como lembram Deleuze e Guatari, o pensamento também viaja. Essa viagem pode se dar de modo liso, com a ênfase na vivência “cultural, memorial, educativa” ou de modo estriado, refletindo uma experiência profundamente rizomática, cuja base é “a experimentação e a amnésia” (DELEUZE; GUATARI, 1997, p. 190).

Na primeira experiência quem viaja permanece preso aos valores de sua cultura de origem, olhando o desconhecido a partir do conhecido. Como reflete Glissant “Nestes tipos de espaços, o olho não se familiariza com as astúcias e sutilezas da perspectiva; o olhar abarca com um só impulso a platitude vertical e o acúmulo rugoso do real” (GLISSANT, 2005, p. 14). Na segunda experiência, ele espalha suas raízes para o mundo que se abre, sem fixidez e sem hierarquia, e partir dessas relações experimenta novas percepções, fazendo descobertas sobre si e sobre o outro. Esses dois modos de viagem, traduzidos respectivamente pela metáfora da “Viagem-Goethe” e “Viagem-Kleist”, estão relacionados e imbricados, pois todos, inicialmente, têm uma raiz fixa a certos valores, e reconhecê-la é parte da experiência rizomática. Deste modo, a chegada das personagens em um espaço cultural tão distinto requer que se pensem as relações de poder estabelecidas entre a formação anterior do viajante, o novo espaço e a sociedade na qual se insere.

Em *Visitantes ao sul*, o primeiro olhar dos protagonistas sobre o novo espaço demonstra a visão eurocêntrica que impõe ao sul o status de bárbaro, portanto, de inferior, em uma experiência análoga à concepção genérica estrangeira sobre o território brasileiro. No romance que abre a tetralogia, Sandro Lanari, após receber a notícia de que seus conterrâneos italianos imigravam para o Brasil e mesmo diante da preocupação do pai de que eles seriam “devorados pelas feras? ”, decide também imigrar, justamente porque acreditava que “Lá abaixo, na metade inferior do planeta, ficava o Rio Grande do Sul, a *selva* que nunca teria escutado o nome de Nadar” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 48, grifo meu). Sandro acredita que na “selva” pela qual tomava o Brasil não haveria um desenvolvimento técnico suficiente para a fotografia, invenção que ameaçava a sobrevivência dos pintores na Europa. Os excertos mostram que os Lanari (pai e filho) têm uma imagem do Brasil marcada pelo exotismo, pensamento comum na Europa da época e reforçado pelos relatos dos viajantes que por aqui passaram no século XIX.

Após desembarcar no Rio Grande, Sandro descobre que o sul era bem mais “civilizado” do que as notícias davam conta, contando, inclusive, com um grande número de fotógrafos, a maioria italianos como ele. Entretanto seu olhar continua sendo guiado pela ideia de superioridade estrangeira.

Nesse novo espaço, ele se descobre um agente cultural entre a Europa e o pampa. Assim, ao comparar a paisagem aquática do Adriático em Ancona, povoado por lendas de batalhas entre Deuses e homens, “desde épocas sem memória”, ao Guaíba, rio para o qual não dava nenhum sentido memorável, percebe que “ele, Sandro, era um artista que trazia nas costas a Europa e seus séculos de civilização” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 55).

Como se observa, para Sandro o conceito de civilização se resume aos elementos de sua tradição europeia, e um dos modos pelo qual é revelado a obsessão de Lanari pela superioridade europeia é a fixação que mantém, ao longo de toda vida, em relação ao fotógrafo francês Félix Nadar, e que é o mote dessa primeira narrativa.

A oposição entre a Europa e o pampa vai ser reforçada ao longo da narrativa pelo contraponto da vida de Lanari a de Nadar: “Em Paris, Rodin esculpia *Le baiser* em mármore finíssimo, e Debussy compunha o delicado *L’après midi d’un faune*. Nadar consolidava-se como maior fotógrafo do século, ao retratar Debussy e Rodin” (ASSIS BRASIL, 2001, p. 121). Esse resumo das conquistas do fotógrafo francês é inserido justamente no capítulo que trata do episódio da degola de prisioneiros, durante a Revolução Federalista (1893-1985), presenciado e documentado pelo recém tornado fotógrafo Sandro Lanari.

Munido da foto do destino - é como a personagem se refere a foto de um degolado -, Sandro empreende uma viagem a Paris para um confronto final com Nadar. Ao ver a foto, o fotógrafo francês reage exasperado e afirma: “- Isso não é arte. Isso é um ato de barbárie” (2001, p. 178), e expulsa Sandro Lanari. A barbárie a que fotógrafo faz referência diz respeito mais à atitude de Sandro do que ao acontecimento da degola em si, pois Nadar considera o ato de “fotografar condenados à beira da morte é um ato imbecil e torpe”. Assim, Nadar se recusa a aceitar que a técnica superior europeia sirva para mostrar a barbárie atemporal da guerra.

Na segunda narrativa da tetralogia, *A margem imóvel do rio*, o viajante/cronista já conhecia o sul, pois viajara para lá 20 anos antes a serviço da família real. Embora a imagem que faça desse espaço não se diferencie muito da de Lanari, principalmente pelo aspecto negativo, ela vem acrescida de elementos mais históricos e sociais: “O mordomo vinha agora falar sobre o sul, *esse território gélido, meio castelhano, bárbaro*,

lugar de guerras e sedições, pouco brasileiro” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 12, grifos meus) ”.

Ao buscar reconstituir a memória da primeira viagem o cronista relembra da precariedade das casas de estâncias durante o inverno rigoroso: “Não havia lareiras. Ele não sentia a ponta dos dedos. À noite, os pés congelavam, mesmo sob várias mantas de lã” (ASSIS BRASIL, 2003, p.18). Essa relação entre o frio do sul e a precariedade das estâncias é um dos aspectos relatado por viajantes empíricos do século XIX como Saint Hilaire, por exemplo, para marcar a rudeza do extremo sul.

É por adjetivos semelhantes aos evocados pelo historiador, que qualificam sua natureza de “região bárbara”, “terra bravia”, “terra inculta e provisória”, que o pampa vai ser descrito, ao longo dos romances, constituindo-se, inicialmente, para muitas das personagens um espaço inóspito, de natureza agressiva, principalmente por causa do clima, da simplicidade do seu povo e dos conflitos bélicos.

A impressão negativa do cronista mantém-se no retorno ao sul, quando tece considerações negativas sobre o espaço social sulista:

Não era o primeiro a chegar, e no salão *entediava-se* a melhor sociedade [...] *O jantar foi chatíssimo, e a comida intragável*. Os homens refugiaram-se na saleta de fumar, enquanto as mulheres reuniam-se em um canto do salão principal. Em meio a conversas agrícolas e pastoris corria o tempo (ASSIS BRASIL, 2003, p. 65, grifo meu).

O espaço acima descrito é o urbano, onde a alta sociedade local se confraterniza, todavia, os assuntos tratados nesse espaço em nada lembram as conversações dos salões aristocráticos, pois, como ironicamente observa o narrador, a elite local mantém “conversas agrícolas e pastoris”.

A menção à inferioridade do pampa em *Música perdida*, terceira narrativa da série, se dá menos pela percepção do Maestro Mendanha, personagem principal. Para ele o sul é uma escolha definitiva e mais pelo contraste entre seu talento e formação erudita, - semelhante, segundo o narrador, aos melhores representantes do cenário europeu-, à vida de ostracismo que o cotidiano do sul propicia.

Em sua juventude, Mendanha é comparado a nomes como Rossini e Haydn. Como o primeiro apresenta notável ouvido absoluto e sob a

influência da obra do segundo compõe uma esplêndida cantata, que buscava traduzir musicalmente a complexidade brasileira. Não obstante o singular talento, acaba sua vida compondo hinos por encomenda na província rio-grandense.

Essa oposição de vidas não escapa ao narrador que faz um contraponto entre a morte do célebre Rossini no dia 3 de novembro de 1868 e o cotidiano do Maestro Mendanha, o músico de província, preenchido por tarefas medíocres como as aulas de música a alunos desinteressados e a regência de um coro cujos alunos “tinham a expressão de enfado” (ASSIS BRASIL, 2006, p. 182).

O último romance da série centra-se na figura do cientista Aimé Bonpland que se apresenta como uma figura na sombra do reconhecido Alexander von Humboldt:

E quando na Europa souberem que eu morri, muitos dirão que me julgavam morto há muitos anos. Isso acontece a quem foi uma figura na sombra. Mas viver à sombra foi minha melhor absolvição. E não falo apenas à sombra de Humboldt, mas à sombra do que é bom e que é belo, à sombra do amor, à sombra da vida (ASSIS BRASIL, 2012, p. 248).

Como observa-se, para Aimé a escolha de viver no pampa trouxe como consequência imediata o abandono do que é “bom e belo”, ou seja, a Europa de Humboldt. Assim, tanto para o músico Mendanha quanto para o cientista Aimé, a vida no pampa é quase um castigo, abraçada, conscientemente, pelo desejo de viver no ostracismo; de viver à margem da civilização. Na concepção do espaço tida pelas personagens, manifesta-se, ainda que de modo implícito, os discursos de poder, por meio do qual a Europa constitui-se como o polo positivo da civilidade e o sul como o negativo.

Nessa última obra, ironicamente, esses espaços discursivamente construídos são revistos em diversos aspectos. Por exemplo, por meio da descrição do episódio da guilhotina na Revolução Francesa, na qual se marca que:

Robespierre instalava o Grande Terror, o que transformava a cidade num lugar perigoso. A carnificina embebia de sangue as areias da Place de la Révolution, e o ar empestava-se de um odor fétido. Os

parisienses, enojados, pediram a remoção da guilhotina daquele lugar” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 31).

É interessante observar como a descrição da *Place de la Revolution*, embebida de sangue e empestada de “odor fétido”, traz uma percepção literária plástica e sensorial ao episódio histórico da guilhotina. Além disso, subverte a imagem que a maioria das personagens buscam construir da Europa como o espaço da civilização e do avanço do Humanismo, pois contraditoriamente, a revolução filosófica francesa que espelha as noções do Estado Moderno transforma-se também no ápice da barbárie e da violência.

De igual modo, a constatação da superação da teoria de Von Humboldt que apontava a natureza regida por um princípio unificador e o homem no topo “desse arranjo biológico” é outra mostra da falência efetiva dessa dicotomia, pois, conforme alerta o narrador: “Depois viria Darwin, *com sua teoria acertada e sem nobreza*” (2009, p. 28, grifo nosso), mostrando que não havia unidade e hierarquia na natureza, apenas diversidade.

Essa menção à teoria de Darwin permite, intrinsecamente, questionar a naturalidade do discurso da superioridade europeia, - ainda que reafirme a importância do espaço na sobrevivência da espécie -; extrinsecamente, nos mostra que o homem que escolheu viver no espaço da barbárie era quem estava certo, pois “tudo é diverso, tudo é frágil, tudo é múltiplo e surpreendente” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 19). Assim, o romance que fecha a tetralogia questiona a categorização e generalização do discurso europeu que separava o mundo em bárbaros e civilizados. Em um interessante jogo discursivo o primeiro romance da série centra o enredo em um episódio de barbárie, no caso, a degola de prisioneiros em uma das tantas revoluções do sul, e o livro que fecha a série enfatiza a Paris oitocentista mergulhada também na violência de uma Revolução, na qual se degolavam inimigos, não à faca, esse instrumento bárbaro, mas à guilhotina, uma forma moderna de produzir morte.

Ainda nessa linha de questionamento dos discursos sobre a constituição do espaço e os jogos de poder, criados na tetralogia, destacamos que na América, Bonpland padece sob o regime do Doutor Francia, um governo tirano que imita os valores iluministas franceses. Neste sentido, a série questiona os estereótipos de civilização e barbárie, mostrando que

cada local cria seu próprio tirano e os próprios conceitos do que é bárbaro e civilizado. Deste modo, ainda que pelo olhar convencional impere o prestígio da cultura europeia sobre os demais espaços, a tetralogia nos mostra que esses conceitos valorativos são construídos de forma subjetiva, numa relação dicotômica desigual, uma vez que partem do pressuposto da superioridade daqueles que estabelecem as diferenças e detêm o poder para fazê-lo.

A representação literária e a construção do imaginário sobre o espaço

Como vimos, em *Visitantes ao sul* a percepção das personagens sobre o sul está atrelada a uma espécie de imaginário negativo criado a partir de uma formação baseada em valores eurocêntricos. Além disso, outros discursos sobre o espaço despontam na narrativa. Um dos mais importantes deles expõe a relação entre o imaginário espacial do pampa e sua representação literária.

Não obstante a pluralidade de sentidos do termo imaginário, aqui o entendemos como conjunto de construções coletivas de interpretação e organização social construídas e manifestas a partir de símbolos, ritos, discursos e representações alegóricas figurativas (PESAVENTO, 1995, p. 24).

Neste sentido, é mister lembrar que o universo regional, composto pelos espaços afastados dos grandes centros urbanos, sempre representou um atrativo para os intelectuais, que por meio de seus discursos contribuíram, inclusive, para formar o imaginário local. Um exemplo nesse sentido seriam as viagens às novas terras, feitas por cronistas e aventureiros no século XVI. Essa relação pitoresca com os lugares evidencia-se ainda mais a partir da produção literária do Romantismo, e com o retorno às viagens de ilustração, no século XIX.

Como destaca Flora Sussekind, em *O Brasil não é longe daqui* (1990), muitos traços da estética romântica brasileira derivam dos relatos dos cronistas que passaram por nosso território, principalmente no que se refere aos modos de exploração do espaço na narração. Esses relatos, posteriormente somados ao projeto nacionalista dos escritores românticos

contribuíram para efetivação da identidade nacional e para a consolidação de um imaginário acerca do que é ser brasileiro.

No século XIX, coube aos romances regionalistas, entre os quais se destacam as obras de José de Alencar, criar na corte um imaginário sobre as regiões afastadas do país. Uma dessas obras, *O gaúcho*, busca recuperar literariamente o imaginário do extremo sul do país, ou melhor, do homem do Rio Grande do Sul.

O imaginário é um componente importante na consolidação do discurso histórico, pois conforme destaca Baczko (1985, p. 310) trata-se de “uma das forças reguladoras da vida coletiva [...], uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder”. Deste modo, ele torna-se, ao mesmo tempo, o lugar e o objeto dos conflitos sociais, havendo uma relação implícita entre imaginário e espaço, pois o primeiro repercute discursivamente os supostos valores de uma comunidade espacial. Por meio dos seus símbolos configura em representações a ideia de pertencimento a uma classe, grupo ou nação (BOURDIEU, 1998, p. 108), de tal modo que a reflexão sobre a consolidação do imaginário envolve a ideia de uma identidade espacial.

Como sabemos, a literatura é tradicionalmente um espaço de construção e consolidação do imaginário, ainda que, muitas vezes, a criação literária destoe da imagem que as comunidades representadas têm de si. Neste sentido, lembramos as críticas feitas por intelectuais rio-grandenses à descrição do pampa, efetivada por Alencar, em *O gaúcho*. Alencar foi acusado, à época, de desconhecer os elementos principais do universo sulista. Apesar dessa recepção inicial, com o passar do tempo, a obra de Alencar adquiriu um valor sociológico na composição do imaginário gaúcho, principalmente para os que desconheciam as peculiaridades desse território.

Ao observarmos a abordagem do espaço em *Visitantes ao sul*, notamos que Assis Brasil, embora sendo um autor sulista que conhece bem os elementos da cultura local, parte de um imaginário já consolidado acerca desse espaço, na medida em que seu texto busca dialogar com a tradição literária da qual a obra de José de Alencar faz parte. Assim, mesmo sendo apontando como remanescente de uma linhagem regionalista – ele prefere a denominação de “literatura de conteúdo regional” – que tem em

Erico Verissimo seu nome mais conhecido, busca expressar um imaginário mais amplo sobre o sul, que estende suas raízes à literatura dos viajantes e também à escrita de autores argentinos e brasileiros.

Uma das referências na obra assisiana que remete à obra alencariana é a descrição do homem do sul como o “centauro do pampa”, ou seja, o homem inseparável de seu cavalo. Esse elemento que é componente da identidade local, mas popularizou-se nacionalmente a partir da literatura de Alencar e posteriormente de Euclides da Cunha², é abordado de forma natural na narrativa, ou seja, sem ser visto de forma pitoresca ou redutora da descrição do gaúcho. Essa caracterização do homem rio-grandense somado a outros dados da cultura nativa permeia grande parte das narrativas compondo uma espécie de imaginário do território, a que, principalmente, as personagens recorrem para descrever o espaço no qual se inserem. Assim, embora o homem do sul não ocupe papel principal em nenhuma obra é sua presença implícita que reforça o caráter estrangeiro dos protagonistas.

Outro elemento importante de retomada desse imaginário sulista é observado na descrição da paisagem:

Era uma região inóspita e solene. As solidões do pampa deixavam melancólicos os soldados legalistas. Não imaginavam que no mundo houvesse um lugar tão remoto, de tanto frio, tão deserto e tão plano. (ASSIS BRASIL, 2006, p. 154, grifos meus).

O pampa tornava-se ainda mais plano, e as coxilhas se escasseavam. Durante todo aquele trajeto nada mais viam além de animais soltos por sua própria conta (ASSIS BRASIL, 2003. p. 141, grifos meus).

Como destaca os excertos, o espaço é descrito a partir da imagem da planície estendida que reforça o aspecto remoto e frio do lugar e a solidão de quem o observa. Assim, a descrição do espaço feita por Assis Brasil assume as características relacionadas por ele à chamada literatura do pampa (Brasil, Argentina, Uruguai), qualificada por “uma espécie de mundivivência própria, representada pela dialética entre a amplidão do pampa e o que ela significa de aprisionamento, de falta de perspectivas” (apud PRESTES, 1996).

² Euclides da Cunha em *Os sertões* para contrapor a figura pitoresca do seu sertanejo vaqueiro, “Quásimodo-Hércules”, recorre justamente à descrição do vaqueiro gaúcho.

Uma descrição semelhante do espaço pampeano pode ser vista no primeiro capítulo de Alencar:

Como são *melancólicas e solenes*, ao pino do sol, as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes!

A savana se desfralda a perder de vista, *ondulando pelas sangas e coxilhas que figuram as flutuações das vagas nesse verde oceano*. Mais profunda parece aqui a solidão, e mais pavorosa, do que na imensidade dos mares.

É o mesmo ermo, porém *selado pela imobilidade*, e como que estupefato ante a majestade do firmamento (ALENCAR, 1989, grifos meus).

Como podemos observar, há uma similaridade no modo como os autores descrevem esse espaço, inclusive nos substantivos e adjetivos utilizados, por exemplo, “solidão (ões)”, “solenes”, “melancólicos (as)”, surgindo, tanto da percepção de Assis Brasil quanto da de Alencar a imagem de um pampa amplo, plano e estático.

A obra *Facundo* do argentino Domingo Faustino Sarmiento, publicada no século XIX, embora de classificação indefinida, também pode ser incluída no conjunto de descrições que abordam o pampa sob a estética da imagem romântica da planície estendida:

[...] ao Sul triunfa o pampa *e ostenta sua fronte lisa e aveludada, infinita, sem limite conhecido, sem acidente notável: é a imagem do mar na terra*, a terra como o mapa, a terra como o mapa, a terra aguardando ainda que se lhe ordene produzir as plantas e toda a classe de semente. (SARMIENTO, 1996, p. 23, grifos meus)

Dessa percepção imagética provém as metáforas desse espaço como “oceano verde”; “mar na terra”, detalhe que não escapa a um dos narradores de Assis Brasil que, citando “algum poeta provincial”, afirma: “O Pampa, senhores, o pampa é como mar verde e imóvel” (ASSIS BRASIL, 2003, p. 148).

Como sugerem as citações, o imaginário social do pampa é representado por meio da produção literária, acrescido do olhar da crônica de viagem e histórica do século XIX. Assim, Assis Brasil recorre a esse discurso para pensar o espaço do pampa, criando imagens que retomam a perspectiva romântica de Alencar e Facundo.

Visitantes ao sul é uma tetralogia que pode ser lida a partir do conceito da ficção histórica, ou seja, como narrativas que recriam ficcionalmente um passado histórico, portanto público. Esse gênero de ficção foi muito utilizado como instrumento de construção da identidade dos povos, como mostram os romances de Scott e Tolstói, no século XIX. Neste sentido, Léa Masina, em entrevista à revista *Blau* (janeiro, 1996) defende a ideia de que essa vertente “pode resultar do desejo ou da necessidade de construção de uma identidade própria”. No caso do Rio Grande do Sul, a literatura peculiarizada pela temática, busca “incorporar um certo localismo e com isso construir imaginários próprios”.

O espaço com experiência poética

A representação do espaço, por sua dimensão simbólica, nas narrativas de *Visitantes ao sul*, envolve uma série de reflexões sobre identidade, uma vez que trata da inserção no pampa de personagens vindos de lugares e culturas diferentes.

Deste modo, a caracterização do espaço envolve a percepção coletiva criado pelo imaginário local, ressignificada pelo discurso literário, e a percepção individual das personagens, inicialmente marcada por conceitos e visões estereotipadas. Com a inserção das personagens no pampa esses discursos sobre o espaço são entrecruzados. O resultado é a revalorização da experiência autêntica com o novo espaço, expressa numa linguagem marcada pela poeticidade:

[...] Deitou-se na grama, as mãos sobre o ventre. Passavam sobre si os últimos quero-queros e as últimas nuvens. As corujas saíam de suas tocas. Ele não escutou o vô das corujas: as asas são silenciosas. *E assim foi ele o primeiro homem no mundo a ver a majestosa noite descer sobre o pampa.* No início, apenas a gradativa perda de luz. Depois, surgiu a torrente luminosa da Via Láctea. Ao alto, sobre sua cabeça, luziu a estrela Antares, com o brilho vermelho e parado, denso de presságios.

Também foi ele o primeiro homem a escutar a harmonia das esferas, privilégio de quem se perdeu na geografia do pampa (ASSIS BRASIL, 2006, p. 165, grifos meus).

A experiência do maestro de *Música perdida* no espaço do pampa, descrita acima, recria a unidade do homem com o cosmo, operando o que Ricoeur (1997, p. 218) chamou de a “reinscrição do tempo fenomenológico no tempo cósmico”. O que acaba por acrescentar proporções cósmicas à experiência monótona do tempo e do espaço. Essa é a mesma percepção apresentada, respectivamente, pelo cronista de *A margem imóvel* e pelo fotógrafo, de *O pintor de retratos*:

Não pensava em si mesmo. *Agora, contando com a mudez do cocheiro, o pampa desdobrava-se como algo enorme. Era possível sentir o volume e mais que isso, o peso das coxilhas.* Não escutava o silêncio, porque esse era sufocado pela estridência de seus ouvidos; podia, contudo, percebê-los na imensidão estática da planície. (ASSIS BRASIL, 2003, p. 72, grifos meus).

[...] Espreguiçando-se à janela, ele pôde estudar melhor o lugar: *as ondulações vagarosas das coxilhas pareceram-lhes o lento respirar de uma criança adormecida*, e o silêncio, puríssimo, dominava sobre o pio das aves. Era um espaço primitivo, triste de tão belo. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 112, grifos meus).

Como podemos observar ambas as personagens desenvolvem uma experiência sensível e única com o espaço, rompendo com qualquer ideia pré-estabelecida pelo universo de sua cultura de origem. Essa experiência converte-se em uma apreensão sinestésica do espaço, marcada pela interação entre o corpo dos viajantes e as formas e sons do pampa. O espaço agora é qualificado positivamente como “primitivo, triste de tão belo” e a imagem da planície verde é recoberta por elementos variados, que só podem ser sentidos a partir da experiência humana.

As experiências de Aimé, protagonista do último romance da série, com o espaço não chegam a ser tão transformadoras como as do cronista, do músico, e do pintor, mas a própria oposição de seu percurso na Europa à simplicidade da vida de homem de pés descalços no pampa nos mostra a relativização das construções históricas e culturais, ainda que seja por meio dessas referências que o autor expressa sua visão do espaço. Assim, a descrição de uma construção em ruínas serve como metáfora para própria vida de Aimé:

As Missões são ruínas.

Vistas ao amanhecer e ao poente propagam uma luz irreal e argilosa. Parecem ainda vivas. Em pleno o sol, são pedras de arenito rosado empilhadas numa precária arquitetura, na qual a imaginação preenche o que foi desmantelado pelas eras.

Don Amado Bonpland aproxima-se.

As raízes de umbu e figueiras-bravas constroem com violência as colunas, esquartejando-as; depois sobem pelos capitéis dóricos, ganham as arquivadas, os frisos, as cornijas, e dali erguem-se num céu de inverno, oferecendo-se com graça e lento vagar ao vento do sul (ASSIS BRASIL, 2009, p.196, grifos meus).

Como ocorre com a construção, acima descrita, no espaço do pampa os paradigmas da cultura europeia também tendem a ser ocupados pelos elementos da natureza múltipla local, permanecendo, não como monumentos, mas como ruínas, tomados pela exuberância de uma natureza irrefreável. Embora isso ocorra de forma distinta, tendo em vista cada trajetória individual, o que acaba restando da cultura europeia trazida por esses viajantes é essa ruína permeada pelos elementos locais. Vertendo essa metáfora para a dimensão metalinguística dos romances, podemos dizer que embora Assis Brasil perceba o sul a partir de um imaginário construído anteriormente, a linguagem poética com que descreve esse espaço, como as raízes de umbu e figueira brava, invade as ruínas do imaginário e cria uma perspectiva inteiramente nova.

Considerações finais

O espaço é um elemento primordial na configuração das narrativas. No caso da tetralogia *Visitantes ao sul*, ele assume possibilidades múltiplas. Aqui destacamos as relações entre espaço e poder, a partir de três pontos de observação: o discurso cultural sobre barbárie e civilização, a construção do imaginário espacial e a experiência individual com o espaço.

A série, escrita por um autor rio-grandense, inicialmente, aborda o espaço a partir da visão e trajetória das personagens viajantes que por sua formação cultural tendem a apresentar uma visão estereotipada do pampa, posteriormente essa percepção é desconstruída e surge uma identificação com o espaço, marcada pela subjetividade das personagens.

Nesse processo de descrição do pampa, que vai da percepção coletiva à individual, o autor dialoga com a tradição literária e com as construções do imaginário sobre o pampa.

Por meio dessa ressignificação do espaço, a trajetória dos viajantes no sul retoma a natureza da viagem “estriada” e opera a relativização das construções culturais eurocêntricas e nacionais, criando percepções sobre o espaço do pampa.

Referências

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: Editora LP&M, 2001.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **A margem imóvel do Rio**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2003.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **Música perdida**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2006.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **Figura na sombra**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2009.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *In: Enciclopédia Einaudi*. Trad. T. Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985, p. 295-332. Vol. 5.

BOURDIEU, Pierre. A Identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. *In: BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. Editora 34. São Paulo, 1997, Vol. 5.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

LEME, Mariza Saenz. Apresentação: Caminhos. *In: SILVA, Rogério Souza. Antônio Conselheiro: a fronteira entre civilização e barbárie*. São Paulo: Annablume, 2001, p.13-18.

MATTÉI, Jean-François. Civilização e Barbárie. *In*: ROSENFELD, Denis L. (org.). Ética e estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, v. 15, n. 29. São Paulo: 1995.

PRESTES, Andreia. A literatura gaúcha existe além do romance histórico? **Revista Blau**, Porto Alegre, jan. 1996.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 3). Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1997.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**: civilização e barbárie. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996.

SILVA, Rogério Souza. **Antônio Conselheiro**: a fronteira entre civilização e barbárie. São Paulo: Annablume, 2001.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A FICÇÃO HISTÓRICA DEPOIS DE CRONOS: O CASO A SEGUNDA PÁTRIA

Naira de Almeida Nascimento

Invenções há que se transformam ou acabam; as mesmas instituições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo. O derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre.
(Machado de Assis)

É comum falar-se em “tempos históricos” – como se houvesse muitos, e talvez com isso designássemos períodos sucessivos, mais ou menos distantes do presente. Contudo, também podemos dar um outro sentido a essa expressão, como se houvesse muitas histórias, distintas, umas começando mais cedo, outras começando mais tarde. Claro, um historiador pode colocar-se fora e acima de todas essas evoluções paralelas e considerá-las como outros tantos aspectos de uma história universal. Sentimos também que, em muitos casos, talvez até com frequência maior, a unidade que obtemos então é completamente artificial, porque assim aproximamos acontecimentos que não tiveram nenhuma influência uns sobre os outros e povos que não se baseavam, sequer temporariamente, em um pensamento comum.
(Maurice Halbwachs)

O pensamento de Brás Cubas serve para ilustrar o efeito avassalador da medida cronológica na cultura ocidental. Relata o protagonista, nessa passagem, que cada batida do relógio ecoa em sua mente como menos um segundo de vida, numa aritmética da vida moderna que mais subtrai que acrescenta. Também a ficção histórica, enquanto uma das expressões da prosa romanesca, herdou a supremacia de Cronos e os seus desdobramentos, em formas narrativas híbridas, exibem as marcas de uma história de resistência.

De todos os traços do romance histórico, preconizado por G. Lukács, o único talvez que resista fortemente, sob o risco da total descaracterização do gênero, é o da crença no caráter determinante de uma dada conjunção entre o tempo e o espaço como condição explicativa de uma certa ação: o fato histórico. A expressão desse cronotopo na literatura, termo tomado a Bakhtin, caberia como fundamento dessa prosa ficcional. As demais transformações pelas quais passou o subgênero podem mesmo ser entendidas como tributárias à tentativa de manter-se fiel a essa proposta.

Desde o ensaio seminal *O romance histórico*, escrito entre 1936 e 1937, marco zero das nossas reflexões, a especificidade do romance histórico está contida nesse *hic et nunc* ou o aqui e o agora. De acordo com o teórico, o que diferenciava o romance pretensamente histórico anterior a Walter Scott era justamente a ausência do “elemento especificamente histórico”, ou seja, “o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33). Ainda que reconheça a relevância da produção iluminista, tendo em vista as temáticas tratadas, alega que impera naqueles textos uma abstração na figuração do tempo histórico, com consequências para a figuração do espaço histórico (LUKÁCS, 2011, p. 34). Consciência essa que ele já atribui ao romance realista inglês, por suas determinantes históricas:

Esse desconhecimento do alcance do sentido histórico que ocorre na prática, da possibilidade de universalização da especificidade histórica do presente imediato, observada corretamente de modo instintivo, caracteriza o lugar que o grande romance social inglês ocupa no desenvolvimento de nosso problema. Foi ele que conduziu o olhar do escritor ao significado concreto (isto é, histórico) do espaço e do tempo, das condições sociais etc.; foi ele que criou o meio de expressão literário, realista, para a figuração dessa especificidade espaço-temporal (isto é, histórica) dos homens e das relações. (LUKÁCS, 2011, p. 36).

A Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão são listadas por Lukács como eventos responsáveis por transformar a história numa *experiência de massas*. A celeridade das mudanças apaga a impressão do “acontecimento natural” em favor do caráter histórico:

Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere na vida de cada indivíduo. (LUKÁCS, 2011, p. 38).

De acordo com essa perspectiva, a noção de progresso humano passa a depender da história e de seus movimentos, especificamente para o autor, do papel da luta de classes. Atribui ainda à filosofia hegeliana o salto na compreensão da natureza humana imutável, como vigorava entre os iluministas, para uma percepção do homem como “produto de si mesmo, de sua própria atividade na história” (LUKÁCS, 2011, p. 44).

Nesse quadro, floresceu, segundo Lukács, o romance histórico com Walter Scott. A fim de preservar a historicidade da narrativa, Lukács proscreve o desejo de totalidade enquanto uma tentação pela fidelidade histórica. Considerando que o objetivo ficcional não é o mesmo do documental, importa imprimir à narrativa o espírito da época, ou a “verdade da atmosfera” (LUKÁCS, 2011, p. 62), em lugar do detalhismo e da minúcia. Daí a valorização da concentração dos acontecimentos, do elemento dramático e da utilização do diálogo, a fim de alcançar a vivacidade narrativa. “No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram.” (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Seguindo essa mesma lógica, o herói lukacsiano caracteriza-se pela mediania. A condição mediana o libera do rigor documental e o aproxima do homem comum. Fugindo às grandes personalidades históricas, é possível expressar melhor sua humanidade, as virtudes e os fraquejos, sem dedicar-lhes um pedestal romântico (LUKÁCS, 2011, p. 63). “O grande objetivo ficcional de Walter Scott, ao figurar as crises históricas da vida nacional, é mostrar a *grandeza humana* que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação.” (LUKÁCS, 2011, p. 70).

A partir da leitura de Lukács, estabeleceu-se que o romance histórico não se caracteriza apenas pela sua roupagem externa, ou seja, por ter lugar num passado mais ou menos remoto, mas sim pela relevância que o tempo histórico retratado tem na ação romanesca e, num certo sentido,

como essa ação repercute no presente. A crença no caráter singular de um determinado fato histórico, em que a temporalidade e a espacialidade têm papel essencial, constituiu a base das reflexões sobre a ficção histórica até nossos dias.

Contudo, a compreensão sobre o tempo vem modificando-se radicalmente, em especial nas últimas décadas, e a produção literária caminha no mesmo sentido. O alerta já vinha tomando corpo no pensamento materialista, forte alicerce do argumento historicista, com Fredric Jameson, em sua leitura da Pós-Modernidade enquanto estágio tardio do sistema capitalista. No ensaio base de sua obra *Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* (1984), Jameson atenta para a experiência da desintegração temporal que, não sendo nova, passa de posição secundária para dominante na chamada pós-modernidade. Valendo-se do conceito lacaniano, o teórico alude à experiência desintegradora como esquizofrênica.

O mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis – um aumento de nossas percepções, uma intensificação libidinal ou alucinógena de nosso ramerrão normal e de nossas situações comuns – é sentido aqui como perda, como “irrealidade” (JAMESON, 1985, p. 23).

Numa linha próxima, outro leitor crítico da contemporaneidade, Zygmunt Bauman, fundamentou suas ideias em torno do tempo e das relações líquidas. Qualificado como instantâneo e sem substância, esse tempo não pressupõe uma relação consequente:

A distância em tempo que separa o começo do fim está diminuindo ou mesmo desaparecendo; as duas noções, que outrora eram usadas para marcar a passagem do tempo, e portanto para calcular seu “valor perdido”, perderam muito de seu significado – que, como todos os significados, derivava de sua rígida oposição. Há apenas “momentos” - pontos sem dimensões. (BAUMAN, 2001, p. 150).

Para, logo em seguida, se perguntar se seria um tal tempo uma espécie de tempo do modo como nos acostumamos a conhecer. “Teria o tempo, depois de matar o espaço enquanto valor, cometido suicídio?” (BAUMAN, 2001, p. 150).

O século XX assistiu na prosa ficcional a uma luta contra a instância temporal. Exemplos mais radicais dessa tendência podem ser evidenciados com Proust ou, mais tardiamente, com o *nouveau roman*. Também a ficção histórica experimentou os influxos da revolução temporal, mais por tabela que como propósito, é fato. Diante de uma produção que normalmente endossava a perspectiva afinada com as histórias oficiais, particularizando-as, contudo, por meio do exercício ficcional, a principal transformação sentida foi no resgate das histórias silenciadas por processos de dominação cultural sofridos por minorias ou por sociedades pós-coloniais.

Premissas como essas embasaram as teorias de Linda Hutcheon (1988) e de Seymour Menton (1993) para ler as ficções históricas relevantes nas últimas décadas. Metaficção historiográfica, terminologia elegida por Hutcheon, caracteriza os romances altamente reflexivos que procedem a uma revisão das historiografias clássicas por meio do protagonismo de personagens ex-cêntricos.

Já Menton cunha o termo Novo Romance Histórico para designar a prosa que tem em vista sobretudo um despertar diante da perspectiva colonialista hegemônica na historiografia e na literatura dos países latino-americanos. Embora não assuma o elemento ideológico como forma de caracterização do NRH, o perfil evidencia-se pelo *corpus*, sendo os elementos formais definidores da nova safra, tais como a recorrência à metaficção; à intertextualidade; aos conceitos bakhtinianos de dialogismo, heteroglossia, carnavalesco e paródia; à presença distorcida da história (leia-se, das historiografias oficiais) por meio de anacronismos, exageros e omissões, e finalmente, pela subordinação do caráter mimético a algumas ideias filosóficas, quais sejam, as do caráter cíclico ou imprevisível da história, ou ainda de que se é impossível conhecer a história. Quanto ao último aspecto, o autor assinala a ascendência dos contos de Jorge Luis Borges.

Reduplicando algumas características, como a metaficção e a intertextualidade, pode-se concluir que o *corpus* analisado por Hutcheon privilegia um perfil que desconstrói o fio temporal romanesco clássico pela alternância de vários núcleos narrativos passados em épocas diferentes. Vale retomar aqui, como exemplo, um título de Silviano Santiago, publicado em 1981. *Em liberdade*, além do protagonista Graciliano Ramos da década

de 30, divide-se entre as memórias do inconfidente Cláudio Manuel da Costa, no século XVIII, e de Vladimir Herzog, nos anos da ditadura militar, reduplicando vivências-limite em situação de cárcere nos três episódios. Assim como nas narrativas de encaixe, esse tempo também parece aludir ao efeito provocado pelas bonecas matrioskas, como se um episódio já estivesse em forma de germe no outro, a atentar para um problema estrutural de nossa colonização fundada na violência e na arbitrariedade.

No caso de Menton, como já apontado pelo teórico, os livros que desconstroem o tempo cronológico romanesco o fazem como meio de evidenciar outras possibilidades historiográficas, em particular, aquelas das sociedades pós-coloniais. Ao se resgatar o tempo cíclico, o tempo das colheitas e das estações, por exemplo, visa-se a questionar a hegemonia da história eurocêntrica que impôs o tempo cronológico, o tempo das indústrias e dos relógios de trabalho. Desse modo, tais narrativas podem partir de cosmogonias imprevistas, assim como seus eventos não respeitam necessariamente à mesma lógica temporal, irrompendo na forma de anacronias. Exemplo dessa tendência pode ser apontado no já clássico *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1984. Nele, assistimos ao panorama da história colonial brasileira, do século XVI ao XIX, não mais através das lentes dos cronistas reais, mas sim por meio de uma “alminha penada” que se transfigura na pele de atores marginalizados, como índios, piratas, escravos, alferes, pais de santo e tantos outros segmentos cujas vozes foram silenciadas pelas histórias oficiais.

É certo que a produção que se adensou a partir dos anos 80, no Brasil, distinguia-se bastante do formato tradicional do gênero, mas, apesar das subversões, mantinha em mira uma visada que se colocava na ordem do tempo histórico. Ou seja, sacolejava-se o modelo realista lukacsiano, mas com a finalidade de abrir espaço para narrativas plurais, sem abdicar de noções como a de causalidade histórica. Em suma, elas induziam à percepção de pontos de vista alternativos, o que se mostrava consoante a práticas mais recentes também no campo da historiografia, como a micro-história, a história vista de baixo, a história das mulheres, a história oral etc.

Havia em grande parte dessa produção uma confiança na superação histórica. Mesmo quando os romances portavam um tom pessimista, isso se justificava muito mais enquanto crítica ao tipo de colonização predatória de que fomos vítimas ou pela ganância e egoísmo de nossas elites do que propriamente pela possibilidade de superação do *status quo*, o que seria viável caso operássemos em outras condições, mais humanas e igualitárias. Nessa chave consideramos aqueles livros que se valeram acentuadamente da sátira produzindo imagens caricaturizadas de governantes e de culturas, naquilo que Vera Lúcia Follain de Figueiredo aproximou à farsa burlesca.¹ Podem ser arrolados nessa perspectiva: *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *O Chalaça* (1995), de José Roberto Torero, ou, ainda, *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares.

Diferentemente das tendências apontadas aqui, que, mesmo fugindo ao padrão realista, não pressupõe outro caminho que não seja o da sucessão histórica, alinham-se algumas das narrativas de Jorge Luis Borges, as quais, talvez por essa razão, consigam manter a atualidade para a ficção atual. Quase contemporâneo às formulações de Lukács, vários de seus textos expõem o caráter quase anedótico da crença na temporalidade fundada numa ideia de tempo irreversível.

Veja-se para o efeito o conto “A outra morte”, de *O aleph*, que tem por mote a atuação do soldado Pedro Damián na Batalha de Massoler, último conflito entre *blancos* e *colorados* em 1904, na fronteira entre o Brasil e a Argentina. Relembrado, depois de morto, pelo Coronel Dionísio Tabares pela covardia com que teria enfrentado os *colorados*, a sorte de Damián começa a mudar poucos meses depois quando da segunda visita do narrador à casa do coronel. Diferentemente do primeiro relato, o coronel afirma não se lembrar do nome de Damián dentre os seus comandados, enquanto outro convidado, o Doutor Amaro, também ex-combatente, retrata a morte heroica do soldado, abrindo o peito diante das balas inimigas para encorajar seus aliados. A amnésia atinge também o amigo comum, Patricio Gannon, que primeiramente havia falado desse

¹ “[...] a história pode ser vista como farsa burlesca, divertindo o público e reforçando a ideia de que, ontem como hoje, tudo se resumiria numa comédia, encenada por arrivistas, a se repetir eternamente.” FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**, Rio de Janeiro: 1997.

personagem. A terceira versão vem na forma de uma carta escrita ao narrador pelo mesmo coronel em que se desculpa pelo esquecimento e traz vivos os dados da brava morte do ex-pastor de ovelhas na dianteira das forças de Aparício Saraiva. Donde o narrador conclui, a partir da leitura do tratado *De Omnipotentia*, da autoria de Pier Damiani, sobre o poder divino de fazer com que não tenha sido o que alguma vez foi. Desse modo, ele imagina Damián arrependido durante os 40 anos em que sobrevive à batalha amargurando sua covardia. Na hora da morte, sobrevém-lhe em sonho o momento da luta. O desempenho notável acaba por anular a memória fatídica do passado e lhe oferece outra narrativa.

Na Suma Teológica nega-se que Deus possa fazer com que o passado não tenha sido, mas nada se diz da intrincada concatenação de causas e efeitos, que é tão vasta e tão íntima que talvez não se pudesse anular *um único* fato remoto, por insignificante que fosse, sem invalidar o presente. Modificar o passado não é modificar um fato só; é anular suas consequências, que tendem a ser infinitas. Dizendo com outras palavras: é criar duas histórias universais. Na primeira (digamos), Pedro Damián morreu em Entre Ríos, em 1946; na segunda, em Masoller, em 1904. Esta é a que vivemos agora, mas a supressão daquela não foi imediata e motivou as incoerências que narrei. (BORGES, 2008, p. 70-71).

Como se vê, não se trata mais de contrapor duas perspectivas sobre o mesmo fato histórico, mas da ocorrência de acontecimentos distintos e, por vezes, antagônicos. Prevalece a sugestão do narrador: teria a força do presente invalidado e modificado o passado? Aceitando a hipótese, todo passado seria criado em função das possibilidades do futuro, perspectiva que parece não se afastar muito da ideia deleuziana de contingência.

As imagens produzidas por Borges em alguns de seus contos ressoam alguns temas no campo das ciências, em especial aos desdobramentos da física quântica, que redimensionou a mecânica newtoniana, dominante desde o final do século XVII. Não se pretende dar conta aqui dos argumentos técnicos, que fogem da nossa alçada, mas de provocar uma aproximação com tendências também na ficção e que revelam certa sincronicidade.

Apesar de os estudos que sustentam esse ramo da física já se encontrarem formulados na primeira metade do século XX, só algumas

décadas depois viriam a ser objeto de interpretação e, mais recentemente ainda, de difusão e de intenso debate público. A revolução causada e que nos interessa aqui se deve à compreensão do tempo-espaço por meio da análise do comportamento de átomos. Um dos pontos verificados nessa área diz respeito à movimentação das partículas, que não apenas mudam radicalmente de lugar sem sequer ter abandonado o ponto inicial, como também podem estar localizados simultaneamente em dois pontos ou mais, afirmações que surpreendem preceitos dados como certos no mundo não-atômico.

A compreensão do tempo, que já havia sido relativizada por Einstein no início do século passado, encontra nos princípios quânticos um tal grau de instabilidade que, em alguma medida, altera a percepção sobre o mundo. Compartilho o questionamento de David Roas para se ter uma ideia das perturbações trazidas por tais enfoques científicos em algumas modalidades da literatura e da ficção em geral, tais como o cinema: “Existe literatura fantástica depois da física quântica?” (ROAS, 2014, p. 77). O mesmo princípio valeria para pensarmos a ficção histórica. “Existe ficção histórica depois da física quântica?”, uma vez que a análise ao nível atômico ou abaixo dele evidenciaria possibilidades antes não contempladas.

Do mesmo modo que o gênero fantástico, estudado por Roas, o gênero histórico depende, para ser realizado como tal, de uma apreensão da narrativa realista. Ou por outra, assim como o fantástico se define pelo seu antirrealismo, a ficção histórica se caracteriza por um processo de identificação com o que entendemos por histórico. Ambos, fantástico e histórico se realizam pelo pacto com o real, um desafiando-o, outro subscrevendo-o. Rompidos os critérios que atribuímos à realidade ou ao real, rompe-se também o pacto de leitura.

Problematicando a questão, Roas retoma o princípio da incerteza de Heisenberg (1927):

[...] é impossível medir simultaneamente a posição e a velocidade de uma partícula subatômica, já que para iluminá-la é necessário ao menos um fóton, e esse fóton, ao se chocar contra a partícula, alterará sua velocidade e sua trajetória em uma quantidade que não pode ser prevista. Mas o que há de verdadeiramente significativo nesse princípio não é simplesmente o fato de que o cientista (o observador) já não pode realizar observações exatas sobre o

comportamento da realidade que analisa, e sim, sobretudo, o fato de sua intervenção modificar de maneira decisiva a natureza do que observa. Desse modo, a realidade deixa de ser objetiva e “externa”, pois se vê profundamente afetada pelo indivíduo que interage com ela. (ROAS, 2014, p. 78-79).

A existência de *multiversos*, termo batizado por Hugo Everett em 1957 para designar as várias realidades que coexistem simultaneamente, seria uma das consequências conceituais da mecânica quântica. Entenda-se que a tarefa ficcional não poderia mais se contentar em reescrever um cenário a partir de prismas diferenciados, privilegiando ou não uns diante dos outros, mas de considerar existências paralelas, múltiplas, que não se cruzam. Como narrar o não causal, como narrar redes que não se tocam?

Curiosamente, muitos dos contos de Borges são contemporâneos ou pouco anteriores à teorização de multiversos. Não obstante os atropelos provocados pelos estudos científicos, a ficção histórica, assim como o gênero fantástico, seguiu até o final do século passado, apesar das transformações, mantendo o parâmetro de um real corrente. Contudo, o século XXI vem intensificando leituras que colocam em xeque completamente o conceito de real, o que pode ser atestado em larga produção ficcional, seja em livros ou em filmes, numa linhagem que poderíamos resumir pelo nome de *Matrix*, mas que incluiriam obras também da modalidade de *O show de Truman* ou de *Black Mirror*, que discute também o papel da virtualidade disseminado pelas últimas tecnologias.

É certo que nem tudo é tributário direto das reflexões científicas e que o avanço tecnológico muito acelerado vivido nas últimas décadas contribuiu sensivelmente para a discussão. De qualquer forma, o impasse nos leva ao mesmo ponto: há uma realidade sensível da qual podemos todos falar, ou então habitamos planos paralelos que por vezes se cruzam?

O romance de história alternativa tenta responder na ficção a tais anseios e preocupações. Visto ainda com muita desconfiança pela sua dupla assinatura, entre a ficção histórica e a ficção científica, essa modalidade narrativa patenteia as tensões de nossa época. Pouco cultivado entre nós, talvez em parte pela alegada afeição da cultura brasileira ao documental,²

² *Achados e perdidos*, 1979; *Outros achados e perdidos*, 1999 (ARRIGUCCI, D.); *Tal Brasil, qual romance*, 1984 (SUSSEKIND, F.).

o romance de história alternativo ou *ucronia* mostra-se, contudo, capaz no resgate de nossa história, enquanto lê, simultaneamente o nosso presente de forma talvez mais eficaz que outras produções ficcionais. É o caso do romance de Miguel Sanches Neto intitulado *A segunda pátria*, que será lido aqui como exemplo da mediação teórica que pretende se estabelecer.

Vale lembrar, contudo, que a gênese do romance de história alternativa remonta à ficção científica ou ficção especulativa, em meados do século XX. Não se tratando de uma novidade em termos de realização literária, sua condição no momento atual ganha novo enfoque, pois, se no passado era lido pelo pacto ficcional de modo análogo à ficção fantástica, sem compromisso direto com a verossimilhança externa, hoje, graças às transformações sobre a ideia de realidade que se consolidaram desde o início do século passado e sofrem um processo de agudização nas últimas décadas, o pacto de leitura tende a modificar-se também. O ficcional como sinônimo de fictício ou mesmo de fantasioso vai perdendo lugar nessa lógica. Isso é tanto mais claro se atentarmos para o fato de que essa produção tem sido assinada em parte por autores que vêm se dedicando à ficção histórica, como é o caso de Miguel Sanches Neto, com *Amor anarquista* (2005); *A máquina de madeira* (2012), e, com algumas dissensões sobre o adjetivo histórico, *Chá das cinco com o vampiro* (2010) e *A bíblia do Che* (2016).

A segunda pátria

Publicado em 2015 pela Intrínseca, editora que conta em seu catálogo com poucos livros de autores nacionais, *A segunda pátria* simula um destino para o Brasil, ou ao menos para a região Sul, diferente daquele tomado pelo governo varguista nos anos da Segunda Guerra, levando parte do país a aderir ao regime nazista, o que se desdobra na morte do presidente e na eclosão de uma guerra civil.

Adolpho Ventura, um engenheiro negro da Prefeitura de Blumenau, vê sua vida rotineira mudar com as afrontas dirigidas contra ele durante um desfile militar nas ruas da cidade, momento em que recebe uma cusparada por um dos integrantes da marcha. As hostilidades aumentam rapidamente no ambiente de trabalho; em casa, com a debandada da serviçal que cuidava do filho, e se dramatiza com a demissão do cargo

municipal, com o despejo da casa adquirida com seu trabalho e, enfim, com a sua prisão num campo de trabalho. Transformações que respondem a um acordo assinado entre Getúlio Vargas e Hitler que permitiu aos estados do sul aderirem à política germânica seguida naquele país nos anos da guerra. Em lugar de judeus, os nazistas brasileiros elegeram como seus inimigos os negros, os mulatos e os índios; ódio que acaba gerando uma perseguição implacável e uma política de extermínio.

O amor de Adolpho ao idioma alemão, falado à perfeição, aos clássicos literários daquele país e à cidade em que nasceu não impediram que, pela cor de sua pele, perdesse tudo, inclusive filho e mulher amada, e embarcasse numa amarga odisseia. Incrédulo ou pouco pessimista dos ventos que se aproximavam, foi surpreendido pela adesão massiva de pessoas que, antes amáveis e cordatas, esqueceram o passado comum vivido e voltaram-lhe as costas, quando não se transformaram em seus carrascos. O cenário de uniformes marrom-pardacentos invade as ruas da cidade catarinense enquanto seus portadores sonham com um tempo ascendente de glórias e de superação. A crença no valor hereditário do sangue compensaria a assincronia histórica das terras tropicais em relação ao eixo civilizacional:

[...] que a Alemanha nazista era a civilização mais avançada do mundo e que esse progresso da indústria estava diretamente relacionado à força de uma raça, que vivíamos aqui no Brasil em desacerto com o tempo de lá, mas que tanto nos trópicos quanto na Alemanha ancestral o sangue era o mesmo, o sangue que nos unia a uma pátria muito além de suas fronteiras. (SANCHES NETO, 2015, p. 109-110).

Essa obsessão com o tempo histórico eurocêntrico, como lembra Bauman ao resenhar o estudo seminal de Freud sobre a civilização, é sintomática sobre a essência da modernidade:

Sabemos, agora, que era a história da *modernidade* que o livro contava, ainda que seu autor preferisse falar de *Kultur* ou civilização. Só a sociedade moderna pensou em si mesma como uma atividade da “cultura” ou da “civilização” e agiu sobre esse autoconhecimento com os resultados que Freud passou a estudar; a expressão “civilização moderna” é, por essa razão, um pleonismo. (BAUMAN, 1998, p. 7).

Bauman nos alerta que a ideia de civilização só ganha sentido na época moderna, evidenciando o vínculo entre história e empresa civilizacional. Como descreve ironicamente o narrador a propósito da vida do engenheiro, lembrando o narrador eciano a propósito de seu Jacinto³: “A civilização eram camadas de proteção entre o corpo e o mundo. As roupas, o chapéu, os sapatos. Os próprios livros serviam como um estofamento que não deixava a realidade ferir quem se dedicava a eles. Aprendera a estofar cada vez melhor o seu corpo.” (SANCHES NETO, 2015, p. 68).

Vale lembrar para o efeito o papel de Descartes, no século XVII, ao descrever a distinção fundamental entre o homem e os demais animais. Contrariando o pensamento escolástico, o filósofo atribui a noção de alma apenas ao homem, instituindo desse modo uma dualidade irrevogável entre ele e o animal. Nesse sentido, Descartes funda o humanismo moderno, distanciado das formas naturais e fortalecido por sua capacidade cognitiva. A ideia de progresso, contudo, expressa na sociedade que se instaura no sul do país, aponta para uma perspectiva idealista do pensamento.

Quatro espaços dividem a narrativa. Predominantemente passada em Blumenau, a ação conta com capítulos em três outras cidades: Rio de Janeiro, onde Adolpho completou o curso de Engenharia e onde têm lugar as ações políticas do gabinete de Vargas; Porto Alegre, onde se dá o acordo entre Vargas e Hitler, e também onde Hertha, a mãe do filho de Adolpho, passa uma noite com o *Führer*, patrocinada pelos nazistas, e, por último, Rolândia, cidade do norte paranaense fundada por alemães e conhecida pelas ligações de parte de seus membros com o movimento nazista, região para onde são transportados alguns dos prisioneiros negros a fim de participar de um ritual macabro. De um lado, o Sul, representado nos três estados, e do outro, o Rio de Janeiro, representando o outro Brasil, espaço conotado com a tolerância racial e o hibridismo cultural, para onde fogem os pais de Adolpho transportando o neto. Nesse tabuleiro, o par dicotômico civilização/barbárie é o que melhor apreende as tensões do romance.

Exilados da história, os prisioneiros do novo regime são também despojados do tempo histórico:

³ Personagem de Eça de Queirós, protagonista do conto “A civilização” e do romance *A cidade e as serras*.

Ninguém tinha noção da passagem do tempo, como se experimentassem a eternidade. Nada acontecia para marcar as datas. Por uma mágica, desapareceram os dias e os meses. A comida era a de sempre; o trabalho, diário. Restavam apenas os ciclos da natureza, as épocas das frutas, da colheita e do plantio de certos alimentos. Sabiam que era começo de mês porque ficara definido que nessa data ganhariam roupas limpas. (SANCHES NETO, 2015, p. 78).

Como se retroagissem na temporalidade e vivessem novamente a história colonial, em que, como escravos, igualavam-se na falta de voz e nas condições difíceis de vida, Adolpho “voltou a ter a vida tribal de seus antepassados [...] Aprendeu a se alimentar de frutas silvestres, encontradas no campo, a trabalhar poupando energia sem diminuir o rendimento.” (SANCHES NETO, 2015, p. 71). A África, da qual sempre fugira abrigando-se na suposta cultura alemã, voltava-lhe pela experiência diária. Aos olhos dos alemães, contudo, eles apenas retornam a sua natural primitividade:

O almoço, uma polenta sem gosto, foi servido num único caldeirão, sem colher. Um dos presos arrastou a vasilha até o meio da cela, todos se ajoelharam ao redor dela, comendo com as próprias mãos. Mesmo sem fome, Adolpho se aproximou. Dois presos abriram espaço; ele afundou a mão na massa mole daquela comida. (SANCHES NETO, 2015, p. 54).

Tratados como cães, os prisioneiros são destituídos da sua humanidade enquanto “raça fedorenta” (SANCHES NETO, 2015, p. 262) ou igualando-se às “raças primitivas”, habituadas a viverem “em contato promíscuo com o chão” (SANCHES NETO, 2015, p. 247).

De acordo com Freud, as insígnias do processo civilizacional são a beleza, a ordem e a limpeza.⁴ Esses elementos sinalizam a adesão do homem primitivo à vida social moderna em busca da segurança almejada,

⁴ “Beleza, limpeza e ordem ocupam claramente um lugar especial entre as exigências culturais. Ninguém dirá que elas são importantes para a vida como o domínio das forças naturais e outros fatores que ainda veremos, mas ninguém as porá em segundo plano, como coisas acessórias. O fato de a civilização não considerar apenas o que é útil já se mostra no exemplo da beleza, que não desejamos ver excluída dos interesses da civilização. A vantagem da ordem é evidente; quanto à limpeza, devemos considerar que é também requerida pela higiene, e podemos conjecturar que esse nexos era inteiramente desconhecido antes da época de prevenção científica das doenças. Mas a utilidade não explica de todo esse empenho; algo mais tem de estar em jogo.” (FREUD, 2011, p. 38-39).

tendo abdicado para isso de suas pulsões, tanto as sexuais como as de agressão.

Se a cultura impõe tais sacrifícios não apenas à sexualidade, mas também ao pendor agressivo do homem, compreendemos melhor por que para ele é difícil ser feliz nela. De fato, o homem primitivo estava em situação melhor, pois não conhecia restrições ao instinto. Em compensação, era mínima a segurança de desfrutar essa felicidade por muito tempo. O homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança. (FREUD, 2011, p. 61).

A respeito da primeira condição, afirma Freud: “Exigimos que o homem civilizado venere a beleza, onde quer que ela lhe surja na natureza, e que a produza em objetos, na medida em que for capaz de fazê-lo.” (FREUD, 2011, p. 37). No romance, a jovem teuto-brasileira Hertha é quem melhor representa o princípio. Eleita para se deitar com Hitler dentre todas as descendentes das colônias, em virtude de sua estonteante beleza, ela é também a amante de Adolpho, o outro. Hertha funciona como metonímia dos belos corpos arianos pensados como máquinas para povoar uma nação de seres superiores.

Já a ordem pode ser testemunhada nos uniformes nazistas e na arquitetura hegemônica da cidade.

Hitler tinha criado a crença no uniforme. Era a pele social. Não deixar de dizer a todos que somos arianos, que temos orgulho, um desmedido e imorredouro orgulho de formar um grupo à parte. Não bastam a pele branca e os olhos claros, é preciso exibir a farda. É como uma mulher com joias caras, ainda quando é tão exuberante que as pessoas não podem ver outra coisa além de sua beleza. É que as joias são o resumo dessa beleza. E o uniforme, a imagem da distinção nazista. (SANCHES NETO, 2015, p. 189).

Por ordens superiores, os moradores de Blumenau, cujas casas não coincidiam com o estilo enxaimel, são intimados a reformá-las, a fim de conferir uniformidade à imagem associada àquele ideal de nação (SANCHES NETO, 2015, p. 208-209).

A sujeira, por sua vez, opõe-se ao esmero que os soldados associam às residências alemãs. Segundo relato de um deles, apenas um colono de

origem germânica, na sua memória, não correspondia àquela imagem a ser cultivada:

O jovem Wriede percebeu o contraste entre a casa de alemães puros e a dos mestiços. A sujeira como algo normal. Dormiram aquela noite no barracão, sobre suas selas, colocadas no chão. Muitas pulgas atacaram os dois. No dia seguinte, o corpo marcado, negociaram um dos cavalos da propriedade e partiram, lembrando-se com asco do lavrador alemão, que andava de tamancos, roupa suja e rasgada, e feliz. (SANCHES NETO, 2015, p. 250).

Beleza, limpeza e ordem conjugam-se, assim, para testemunhar a civilização ariana. Apesar do tratamento como ícone de beleza, Hertha vai rompendo com os ideais da juventude nazista com a qual comungava, até incompatibilizar-se completamente com o regime, tornando-se ela mesma perseguida e presa. Antes de ser capturada, no entanto, caminhava pelas ruas portando o mesmo vestido surrado, sem se ocupar mais da higiene pessoal, contrastando com as prerrogativas dos corpos bélicos inimigos.

Ela também expressa, por meio da liberdade sexual, a resistência ao corpo disciplinado. Órfã dos pais e criada por um tio liberal, Hertha desde cedo exerceu sua sexualidade de forma bastante livre, escolhendo os parceiros ou parceiras, destoando do padrão esperado também nos cenários de encontros amorosos, conforme acusação do seu guardião: “- Tinha mesmo se acaboclado. Era um animal. Gostava de fazer sexo no mato, em terrenos desertos, na beira do rio.” (SANCHES NETO, 2015, p. 235).

Ao contrário do apelo civilizacional, marcado pelo distanciamento em relação ao mundo natural, até mesmo na rejeição de seus cheiros com a “retração dos estímulos olfativos” no homem moderno (FREUD, 2011, p. 44), a experiência de Hertha é fortemente ligada ao telurismo, característica também da escrita de Miguel Sanches Neto: “Desde o início, suas atividades amorosas aconteciam em contato com a terra, com as plantas e com a umidade, quase sempre a céu aberto.” (SANCHES NETO, 2015, p. 109).

Também o tio de Hertha, Onkel Karl, revela sua mudança ideológica por meio da metáfora telúrica. Acostumado às florestas regulares, confessa à sobrinha a demora em se afeiçoar às florestas “promíscuas” tropicais, em

que na copa de uma árvore se adivinha o galho de uma outra (SANCHES NETO, 2015, p. 199).

Se Hertha representa a anulação dos impulsos sexuais reprimidos, o outro grupo, composto pelos prisioneiros negros e mulatos, companheiros de Adolpho, protagonizam a anulação do pacto social por meio dos impulsos de agressão, numa das páginas mais fortes da obra.

Selecionados dentre os prisioneiros da Fazenda Vita Nova, um pequeno grupo que se distinguia pelas qualidades físicas e pelas habilidades esportivas é levado em viagem, conforme se vem a saber depois, para uma grande área rural densamente arborizada na região de Rolândia. Lá eles são deixados num grande perímetro murado e cercado, chamado “a selva”, sem comida ou abrigo durante algumas semanas. Um jipe chega com caçadores provenientes de grandes centros, que, fortemente armados, iniciam as atividades do clube de caça secreto. Sem ter ideia do que estava para acontecer-lhes, o grupo de prisioneiros foi-se adaptando à geografia, sobrevivendo de pequenos recursos daquela floresta, chegando mesmo a confeccionar objetos em madeira, como uma lança usada na caça de animais. Ao se deparar com os homens vestidos para a guerra a procura deles, o contra-ataque foi imediato, na imagem da lança que atravessa certamente o pescoço de um dos caçadores. Apavorado, o segundo caçador não consegue reagir ao salto de Gahiji, um dos prisioneiros, que o mata com a adaga roubada à própria vítima. A cena conclui-se focando o ato mais rejeitado pelo acordo civilizacional, em forma de um ritual, o canibalismo: “A faca atingiu rapidamente o seu coração, ele a tirou e a enfiou de novo. O sangue começou a esguichar, atingindo os lábios de Gahiji, que os limpou com a língua, experimentando aquele líquido humano, não muito diferente do que sorvia dos animais mortos.” (SANCHES NETO, 2015, p. 258-259).

A equação, no entanto, dificilmente se resolve na oposição entre alemães-civilizados/brasileiros-bárbaros, visto que, ao aderir ao social-darwinismo, o pensamento político nazista vale-se das similitudes buscadas com os animais, desde que o discurso do mais forte sobre o mais fraco prevaleça. Desse modo, é curiosa e até caricata no romance a cena íntima de Hitler solicitando a Hertha que o chamasse por Wolf, ou seja, lobo. Despertar a selvageria latente de seus soldados como estratégia

para incitar os mais terríveis atos, ultrapassando racionalizações morais ou éticas, constituiu o trabalho de doutrinação política. Transformar o cão domesticado em lobo; o porco, em javali, como acaba por concluir Hertha: “Era exatamente isso o nazismo, uma reação à derrota na Grande Guerra, um pedido para que todo alemão voltasse a ser lobo, a fim de formar a grande alcateia liderada pelo mais selvagem de todos. Eles se uniam pela ferocidade. Era uma forma de reunir em uma geração os instintos errantes.” (SANCHES NETO, 2015, p. 224).

Em suma, a animalidade só é repudiada se é a do outro e se ela não for canalizada para uma causa maior. Retirar do âmbito da cultura as condições de vida dos povos, relegando-as para o espaço biológico, como ocorria nas intensas discussões intelectuais daquelas primeiras décadas do século XX, era uma forma de justificar a eugenia e a política de extermínio.

Ainda que focado nos anos 30, *A segunda pátria* aborda várias temporalidades. Simulando um caminho alternativo no governo de Vargas, o romance retroage à história colonial dos séculos anteriores e também do tempo do Império, evidenciando que a “evolução” humana não se mede aos saltos, a ponto de aplicar práticas políticas tão nefastas como a eugênica, que não estavam restritas na época apenas à Alemanha, atingindo fortemente nações comumente consideradas democráticas, tais como os EUA ou a Suécia. Adolpho, já a essa altura tendo resgatado seu nome familiar, Trajano, recorda, por exemplo, a falta dos sapatos ainda na sua infância, quando tinha que cruzar seu bairro periférico até chegar próximo à escola, onde calçava o único par que não resistiria muito nas ruas de lama e de pó em que morava (SANCHES NETO, 2015, p. 37). Ou seja, o final da escravidão não significou para ele e para muitos uma mudança real na vida. Tudo que conquistou foi com o auxílio beneficente de conhecidos e de “padrinhos”.

O passado remoto da escravidão e o passado mais próximo da construção de um Brasil moderno borram suas fronteiras nesse jogo, fazendo parecer indistintos ou irrelevantes os eventos históricos comemorados nos bancos escolares ou nos feriados nacionais.

O plano histórico do romance fica mais claro com a figura de Getúlio Vargas, de seu segurança Gregório Fortunato e de Oswaldo Aranha, que

ganha protagonismo, ao incitar Fortunado a assassinar o presidente, fato que marca a reação das forças brasileiras na luta contra os exércitos nazistas no Brasil. Tendo utilizado um travesseiro para sufocar Getúlio e por conta da aparência intocável do quarto, as conclusões periciais apontaram para um ataque cardíaco sofrido pelo presidente. Assim, mesmo com tantas diferenças em relação ao registro historiográfico, o romance consegue manter o tom de mistério em torno da morte do líder populista.

Ao passado remoto e ao passado mais próximo se alia outra instância, a do presente, ou mais acertadamente, a do futuro, uma vez que, publicado em 2015, não se havia ainda delineado as forças vividas no presente de 2018. Nesse sentido, o romance se faz espantosamente premonitório. Se até então as ações criminosas de grupos aparentados a *skinheads* eram veementemente repudiadas pela opinião pública, o certo é que essa hostilidade não constitui hoje hegemonia em discursos abertamente professados e, conseqüentemente, o número de ataques a grupos minoritários vem ganhando expressão. Além disso, o movimento “O Sul é meu país”, que conta com uma divulgação pública, inclusive em adesivos automotivos, volta sempre à tona nas discussões políticas e nos períodos eleitorais.

Ainda que as lentes do romance pareçam distorcer o grau de violência, a leitura de uma parábola que se conforma bastante ao corrente no país e no mundo mostra-se muito aproximada e, a confiar nas últimas tendências, tende a se agudizar. Quando um chefe máximo da nação opta declaradamente pelo caminho da violência como panaceia nacional, tem-se a impressão da inércia estrutural que nos mantém cativos de nossas piores qualidades como humanos. Nesse cenário, uma guerra parece já estar em curso, ainda que não declarada, como percebido por Hertha com desilusão:

Nunca acreditou que seus amigos, jovens que conhecia desde criança, com muitos dos quais tinha dormido na época em que vivia em busca de todas as sensações, que senhores que ela aprendera a ver como pacatos, cuidando apenas de seus negócios e dos jardins, tentando construir uma vida nova longe da Alemanha, que essas pessoas que até poucos anos atrás não representavam perigo nenhum agora tinham se transformado em soldados violentos, em delatores, em

perversos opressores, em criminosos. Todos deliravam, sonhando-se no direito de eliminar quem não fosse igual. (SANCHES NETO, 2015, p. 167).

Além desse jogo temporal entre o passado e o presente, já acentuado na produção das últimas décadas, *A segunda pátria* simula também o tempo denso ou, conforme a personagem, um tempo pastoso. Enclausurada no hotel durante semanas, sem saber a quem serviria sexualmente, Hertha caracteriza aquela espera pela densidade do momento que se anunciava e para o qual fora minuciosamente preparada. Ao ter conhecimento que seu amante era o líder da nação nazista e sem possibilidades de evadir-se dali, Hertha se refere ao “tempo pastoso, que se recusava a passar.” (SANCHES NETO, 2015, p. 143). Após retornar a sua cidade, ela é tomada pela inquietação de um tempo catastrófico, que se precipita a todo momento tal como um efeito borboleta, possivelmente movida pela culpa de seu ato, quando desenvolve a seguinte teoria:

A história pode ser modificada com um pequeno gesto pessoal. Pode ser alterada ao se dormir ou não com alguém [...] se você dorme com um assassino, se você deixa que ele suba sobre seu corpo com a raiva com que ele passa sobre o cadáver dos inimigos, então você se faz responsável por todas essas atrocidades [...] Devia fazer coisas que anulassem minimamente esse seu ato errôneo. (SANCHES NETO, 2015, p. 187-188).

A narrativa traz, ainda, o tempo messiânico, pela imagem dos pais de Trajano fugindo em meio às estradas e campos para salvar o neto, ainda bebê (SANCHES NETO, 2015, p. 65). A cena, que recria a imagem da sagrada família em fuga para Belém, atualiza a violência contra os socialmente enjeitados.

Mas a empresa mais curiosa do livro, em termos temporais, é a passagem que contempla uma pequena inserção autoficcional e que, pelo total estranhamento, dá a justa medida do romance de história alternativo. Em meio à descrição do insólito clube de caça, o leitor é apresentado ao seu proprietário que atende pelo nome de Miguel Sanches, como o autor do livro.

Filho de pais espanhóis que chegaram ao porto de Santos para trabalhar nas lavouras de café, em substituição à mão de obra

escrava, Sanches, assim que se tornara adulto, se fizera adepto do integralismo e, depois, com a nazificação total do Sul, um hitlerista. Fora essa oportunidade de trabalhar com os partidários que tirara sua família de um período de pobreza e servidão que se arrastava por séculos [...] O nazismo o despertara para uma grandeza ancestral, tornando-o convicto de que sua família fora injustamente destinada a cargos subalternos que negavam as origens nobres [...] ali na selva ele tinha ares palacianos que agradavam aos visitantes. (SANCHES NETO, 2015, p. 253-254).

Ou seja, não apenas os personagens históricos estariam sujeitos a outras escritas, mas, assim como o autor, todos nós. Um dado novo no tabuleiro poderia criar outros destinos diversos. Ao jogar com essas possibilidades, abala-se de algum modo o caráter intransitivo e inexorável do tempo histórico. Retomando o conto de Borges, poderíamos desempenhar, por um acaso inexplicável, o papel de personagens inusitados em temporalidades distintas.

Também o escritor engajado com a causa negra Abdias do Nascimento encontra uma pequena memória póstuma. Num rumo inverso de Sanches, Abdias, tendo passado pelo movimento integralista, conforme o registro historiográfico, consolida-se como uma das grandes referências do movimento afrodescendente no país. No romance, ele é acusado, durante um pronunciamento radiofônico ouvido por Trajano, de repercutir a falsa notícia de que o governo varguista perseguia os negros do Sul. A mensagem noticiava ainda a prisão de Abdias na penitenciária do Carandiru “por manifestações políticas contrárias à ordem nacional, com o pretexto de defender os de sua cor” (SANCHES NETO, 2015, p. 265), fazendo referência a uma prisão anterior, em 1937, na Casa de Correção, o que torna o fato contemporâneo à prisão de Graciliano Ramos e outros dissidentes no mesmo lugar.

Se os fatos da história podem ocorrer casualmente, também a leitura de seus indícios se revela por vezes frustrante. Vencidos e dizimados os nazistas que policiavam o campo de trabalho em que estavam internados, os prisioneiros fogem e, com o objetivo de livrarem-se dos farrapos que trajavam, vestem as roupas dos inimigos. Confundidos pelos tripulantes dos aviões combatentes com soldados alemães, são totalmente abatidos.

A historiografia leria o episódio como o do batalhão de negros que lutava ao lado do *Führer*, deixando por isso de merecer o reconhecimento heroico da resistência. “Nunca se apurou a identidade daqueles homens nem o que eles faziam ali, acampados numa região pouco povoada...” (SANCHES NETO, 2015, p. 304).

A imagem diaspórica predomina ao final da guerra, lembrando ainda uma “história interrompida” do povo brasileiro, ao nunca ter se confrontado com a guerra como forma transitória para seus regimes de governo:

Iam embalados pelas inúmeras narrativas de retorno que ouviram ao longo da vida. Voltar era uma energia forte em quase todas as culturas, menos na dos nômades, que sabem que não existem caminhos de regresso, todos são sempre de afastamento; ainda quando, por acaso, se passa por um lugar de outrora, esse lugar é outro, uma localidade estrangeira, totalmente inóspita. E cada um dos desertores se perdeu em uma direção. Caminhariam muito antes de descobrir que já não havia o seu antigo lugar. Uns poucos talvez criassem raízes em algum destino novo; os demais ficariam andando de um canto a outro, formigas que tiveram seu ninho destruído e se movem para lá e para cá, tontas. (SANCHES NETO, 2015, p. 289-290).

Quantos tempos o tempo tem?

A *segunda pátria* dinamiza uma reflexão sobre o tempo que vem sendo objeto de estudo tanto nas ciências duras como nas humanidades. Além das ponderações já evocadas por Jameson, Bauman, Roas e pela física quântica, merece consideração a perspectiva apontada por três outros autores: Bakhtin, H. Bhabha e a dupla Deleuze e Guattari.

Relevante na produção teórica de Bakhtin, o conceito de cronotopo foi emprestado por ele do biólogo Alexei Ukhtómski para pensar o debate literário, ao passo que, na sua origem, era dirigido às relações com o universo. A palestra, ouvida em 1925, impactou Bakhtin até porque trazia elementos que fundamentariam sua teoria sobre o romance:

Vivemos em um cronotopo. [...] Se existem velocidades da luz e corpos absolutamente sólidos, posso alcançar o passado que se afasta e ver o porvir. Em algum ponto do agora ainda existem

acontecimentos do passado, que apenas se afastam de nós. E em algum outro ponto já existem acontecimentos futuros, que se aproximam de nós. (BAKHTIN *apud* BEZERRA, 2018, p. 250).

A formulação também sofreu a influência de Einstein, criador da teoria da relatividade. Interessou-lhe, em particular, para refletir sobre o cronotopo, a teoria da inseparabilidade do espaço e do tempo, “o tempo como a quarta dimensão do espaço” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Lembremos que, já em 1905, a teoria restrita da relatividade alegava o caráter subjetivo de grandezas como tempo e espaço, o que é demonstrado pela passagem desigual do tempo para corpos semelhantes distanciados por viagens à velocidade da luz.

Ou seja, Bakhtin se valeu de fontes científicas para pensar o tempo, rentabilizando suas percepções para o campo artístico:

No cronotopo artístico-literário, ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa, ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2018, p. 12).

A primeira redação de *As formas do tempo e do cronotopo no romance* data de 1937-38, contemporâneo, portanto, a *O romance histórico*, de Lukács, escrito entre 1936 e 1937. Na reflexão que lhe havia já ocupado algumas décadas, Bakhtin retorna poucos anos antes de sua morte, já na década de 70, revisa sua própria formulação (BEZERRA, 2018, p. 259) e assinala o caráter central do cronotopo, enquanto marcas impressas da cultura humana. Prevê não mais apenas a referência imediata para o mundo da criação, mas a interação indissociável com o mundo criador.

[...] esse processo de troca é ele mesmo cronotópico: realiza-se, antes de tudo, no mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se até falar de um cronotopo criativo particular, no qual se dá essa troca da obra com a vida e no qual a vida especial de uma obra se realiza. (BAKHTIN, 2018, p. 231).

Bem mais recente é a leitura oferecida por Homi Bhabha em sua teoria pós-colonial, herdeiro das propostas pós-estruturalistas e da revisão do orientalismo por Edward Said. Em lugar de dicotomias essencialistas, tais como civilizado/inculto, Bhabha propõe o “terceiro espaço” como o lugar performativo das práticas culturais que não estão nem lá nem cá.

Publicado em 1994, com textos escritos entre 1985 e 1992, *O local da cultura* traz uma contribuição ao pensamento sobre a temporalidade. A fim de rebater o historicismo que pautou as discussões da “nação como uma força cultural”, Bhabha diferencia entre o tempo pedagógico e o tempo performático. Ciente de que nossa experiência moderna de tempo e lugar privilegiou a horizontalidade e a homogeneidade em lugar da duplicidade, essa sim capaz da inscrição ambivalente e quiasmática (BHABHA, 2013, p. 230), caberia ao tempo performático a complementaridade da temporalidade continuísta e cumulativa representada pela variante pedagógica.

No lugar da polaridade de uma nação prefigurativa auto-geradora “em si mesma” e de outras nações extrínsecas, o performático introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. (BHABHA, 2013, p. 240).

Lembra que o discurso da minoria teria revelado a “ambivalência intransponível que estrutura o movimento *equivoco* do tempo histórico” (BHABHA, 2013, p. 254) e, retomando o ensaio de Benedict Anderson acerca das comunidades imaginadas,⁵ conclui que a época moderna, ao operar a “arbitrariedade do signo”, institui o tempo homogêneo e vazio, o tempo do “enquanto isso”.

A narrativa do “enquanto isso” permite “um tempo de interseção, transversal, marcado não por prefiguração e realização, mas por coincidência temporal e medido pelo relógio e pelo calendário”. Essa forma de temporalidade produz uma estrutura simbólica da nação como “comunidade imaginada” que, de acordo com a escala e a diversidade da nação moderna, funciona como o enredo de um romance realista. A firme e progressiva marcação

⁵ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

do tempo-calendário, nas palavras de Anderson, dá ao mundo imaginado da nação uma solidez sociológica; ela une no palco nacional atos e atores diversos, inteiramente desapercibidos um do outro, exceto como uma função desse sincronismo do tempo que não é prefigurativo, mas uma forma de contemporaneidade civil cumprida na *plenitude* do tempo. (BHABHA, 2013, p. 255).

Se o tempo do “enquanto isso” equivale, de acordo com suas palavras, ao romance realista, poderíamos inquirir que tipo de romance equivaleria ao tempo performático e o que isso nos diria acerca da ficção histórica hoje.

Uma terceira sugestão, proveniente do pós-estruturalismo e já citada anteriormente, é a que responde pelo nome de contingência, pensada por Deleuze e Guattari. No texto originalmente publicado em 1984, os autores advogam, em lugar da ideia de causalidade dominante no historicismo, a margem de abertura que cada acontecimento comporta. Apesar de longa, a citação é explicativa:

Nos fenômenos históricos, como a Revolução de 1789, a Comuna, a Revolução de 1917, há sempre uma parte de acontecimento, irredutível aos determinismos sociais, às séries causais. Os historiadores não gostam muito desse aspecto: eles restauram causalidades retrospectivamente. Mas o próprio acontecimento está deslocado ou em ruptura com as causalidades: é uma bifurcação, um desvio em relação às leis, um estado instável que abre um novo campo de possíveis. Prigogine falou desses estados em que, mesmo na física, as pequenas diferenças se propagam ao invés de se anularem, e em que fenômenos totalmente independentes entram em ressonância, em conjunção. Neste sentido, um acontecimento pode ser contrariado, reprimido, recuperado, traído, mas ele não deixa de comportar algo que não pode ser ultrapassado. São os renegados que dizem: isso está ultrapassado. Mas o próprio acontecimento, por mais antigo que seja, não se deixa ultrapassar: ele é abertura de possível. (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 119).

No intuito de abordar a singularidade do Maio de 68 frente aos demais acontecimentos, os autores atentam para a necessidade da formação de agenciamentos coletivos que correspondam a uma nova subjetividade que, por sua vez, demanda a mutação social, o que, segundo eles, ainda

não ocorreu em relação a 68 (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 119-120). A ideia de que existem possibilidades antes do próprio acontecimento é descartada por eles, visto que o acontecimento cria uma nova existência ou produz uma nova subjetividade (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 119). À capacidade de desencadear um acontecimento, rompendo com a ordem histórica, com o princípio da causalidade, entende-se por contingência. Diferentemente do *possível*, que só tem existência a partir do acontecimento, o *virtual* existe sem ser *atual*. O virtual é que permite o possível se transformar em atual. “Um acontecimento faz História, porque não é uma simples alteração do presente, mas é também uma alteração do passado.” (AGOSTINHO, 2014, p. 7).

Essa dose de imprevisibilidade encontramos também em Bhabha quando afirma que a suplementaridade nem sempre desemboca na soma; podendo ser também uma alteração de cálculo (BHABHA, 2013, p. 251), o que nos remete mais uma vez a Borges, no já clássico “O jardim dos caminhos que se bifurcam”:

Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Neste, que um acaso favorável me surpreende, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma. (BORGES, 1970, p. 82).

Nesse sentido, ao menos em termos de argumento, o romance de história alternativo responderia a tais inquietações temporais, ao trazer o virtual como uma possibilidade de atualização do possível. Também pelo viés dos estudos pós-coloniais, ele possibilita, no caso analisado, apresentar o discurso minoritário frente aos grandes planos das historiografias políticas oficiais, conforme proposto por Homi Bhabha. Por meio dessa desarticulação, ressurgem formas temporais sublimadas pela temporalidade histórica. E, por último, o cronotopo bakhtiniano, além da atribuição de sentido à unidade espaço/tempo, permite pensar

questões de gênero literário e na sua mediação com o leitor. No caso atual, a dinâmica entre os subgêneros fantástico, histórico e ficção científica mereceria atenção.

Em 2004, Fredric Jameson trouxe alento para os estudos da ficção histórica ao instituir uma nova chave de leitura. Tendo verificado que o evento bélico, elemento motriz do romance histórico no passado, já não sustentava a sua realização no presente, propôs que sua leitura se fundamentasse não mais pela determinante da guerra e de suas consequências mas pela articulação entre dois eixos: o plano histórico e o plano individual. “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos.” (JAMESON, 2007).

Após sua quase execução na roupagem antiga, a ficção histórica encontrava, por meio da reflexão do teórico, uma formulação teórica que garantia sua continuidade enquanto contemplava também as vozes subjetivas que extravasavam nas formas presentes da modalidade. Passada mais de uma década da publicação do ensaio, resta, contudo, interrogar, partindo do pressuposto de Jameson, por quanto tempo poderemos considerar a existência desses dois eixos de forma autônoma, ou, por outras palavras, até quando reconheceremos o plano histórico tal como hoje o entendemos?

Referências

AGOSTINHO, Larissa Drigo. **Contingência e acontecimento: o tempo do devir revolucionário**. 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/6525271/Acontecimento_e_conting%C3%Aancia_Maio_de_68_e_o_pensamento_de_G_Deleuze. Acesso em: 14 set. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEZERRA, Paulo. Uma teoria antropológica da literatura. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Negar. Porto Alegre: Globo, 1970.

BORGES, Jorge Luis. **O aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Maio de 68 não ocorreu. **Revista Trágica**: estudos de filosofia da imanência, v. 8, n. 1, 2015, p. 119-121.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Revista Brasil de Literatura**. Rio de Janeiro: 1997. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/Vera.html>. Acesso em: 10 set. 2019.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 12, jun. 1985.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos CEBRAP**, n. 77, março 2007.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina**. 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SANCHES NETO, Miguel. **A segunda pátria**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

OS AUTORES

ANTONIO R. ESTEVES, mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (1995), é Livre-Docente em Literatura Comparada pela FCL-UNESP-Assis. Estudioso das relações entre literatura e história e de literatura comparada, publicou vários trabalhos entre livros, capítulos de livros e artigos, no Brasil e no exterior. Estuda há vários anos a obra da escritora argentina María Roja Lojo, tendo participado do livro *Diálogos de voces – Nuevas lecturas sobre la obra de María Rosa Lojo*, organizado por Marcela Buiturón Crespo (Raleigh, A Contracorriente, 2018). Traduziu várias obras ao português. Atuou como professor visitante junto ao *Centro de Estudios Brasileños* da Universidade de Salamanca, na Espanha, no ano letivo 2002-2003.

CLEIA DA ROCHA, mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina e doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2018), é professora da Secretaria de Educação do Paraná. Suas publicações abordam a literatura brasileira contemporânea pela perspectiva da ficção histórica.

EDUARDA REGINA DRABCYNSKI DA MATTA, mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2016), atua como editora em gerenciamentos de projetos de materiais didáticos. Sua produção se concentra nas relações de história e memória presente nas obras de José Saramago.

EMERSON PERETI, mestre e doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2015), é professor adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-americana. Sua produção acadêmica concentra-se nas estéticas e políticas da memória e do esquecimento na literatura latino-americana contemporânea.

EUNICE DE MORAIS, mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2009), é professora adjunta do Departamento de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Sua produção versa sobre as relações entre ficção e história na atualidade.

GEISA MUELLER, mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2019), é mediadora de leitura e empreendedora de projetos artísticos e culturais. Sua produção bibliográfica aborda, principalmente, os romantismos brasileiro e alemão.

GISELE THIEL DELLA CRUZ, mestre em História e doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2014), é professora do UniDomBosco. Sua produção se concentra nos estudos de ficção histórica e literatura e mulher.

HELDER SANTOS ROCHA, mestre em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, doutorando em Letras na Universidade Federal do Paraná, é professor colaborador na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Sua produção bibliográfica, em periódicos especializados e capítulos de livros, versa especialmente sobre ficção brasileira contemporânea.

NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO, mestre e doutora em Letras (2006) pela Universidade Federal do Paraná, é Professora Associada na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (*Campus* Curitiba). Atua particularmente com as temáticas: literaturas contemporâneas de língua portuguesa, ficção histórica, literatura paranaense e literatura regionalista.

PHELIPE DE LIMA CERDEIRA, mestre e doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2019), foi aprovado em concurso para Professor

Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Instituto de Letras, Departamento de Letras Neolatinas. Sua produção bibliográfica versa a respeito da ficção histórica argentina e, ainda, do uso da literatura no ensino e aprendizagem de ELE.

STANIS DAVID LACOWICZ, mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, é doutorando em Letras na Universidade Federal do Paraná. Seus trabalhos versam sobre ficção histórica, intertextualidade, carnavalização, picaresca, malandragem, *donjuanismo* e as ficcionalizações de D. Pedro I.

Sobre o livro

Tipologia Cambria 11 pt e Clear Sans 11pt
Ano 2019