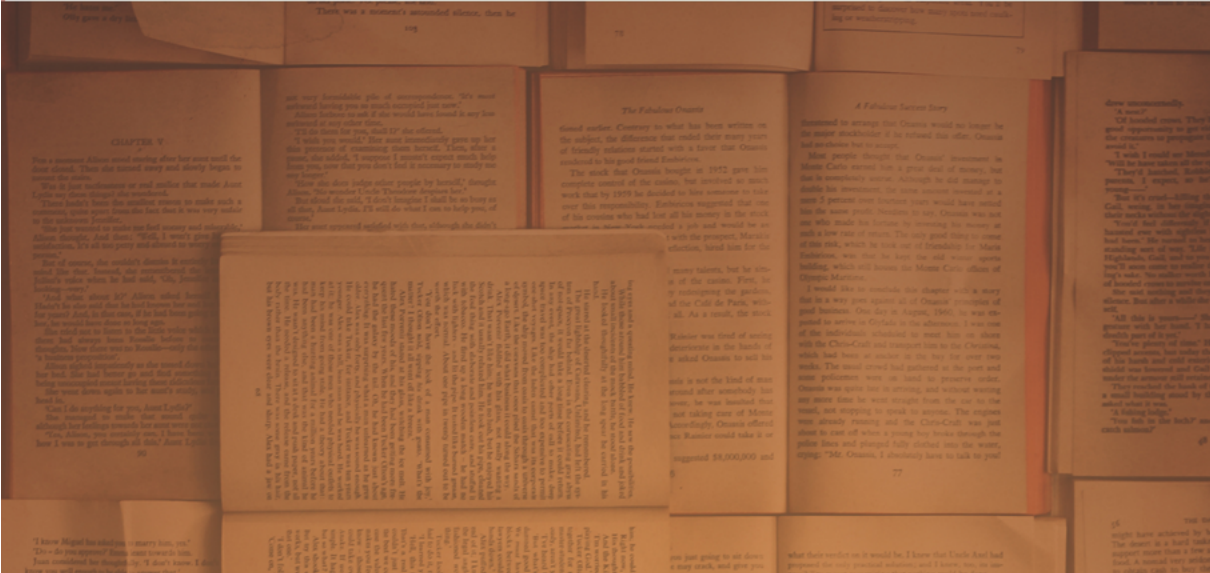
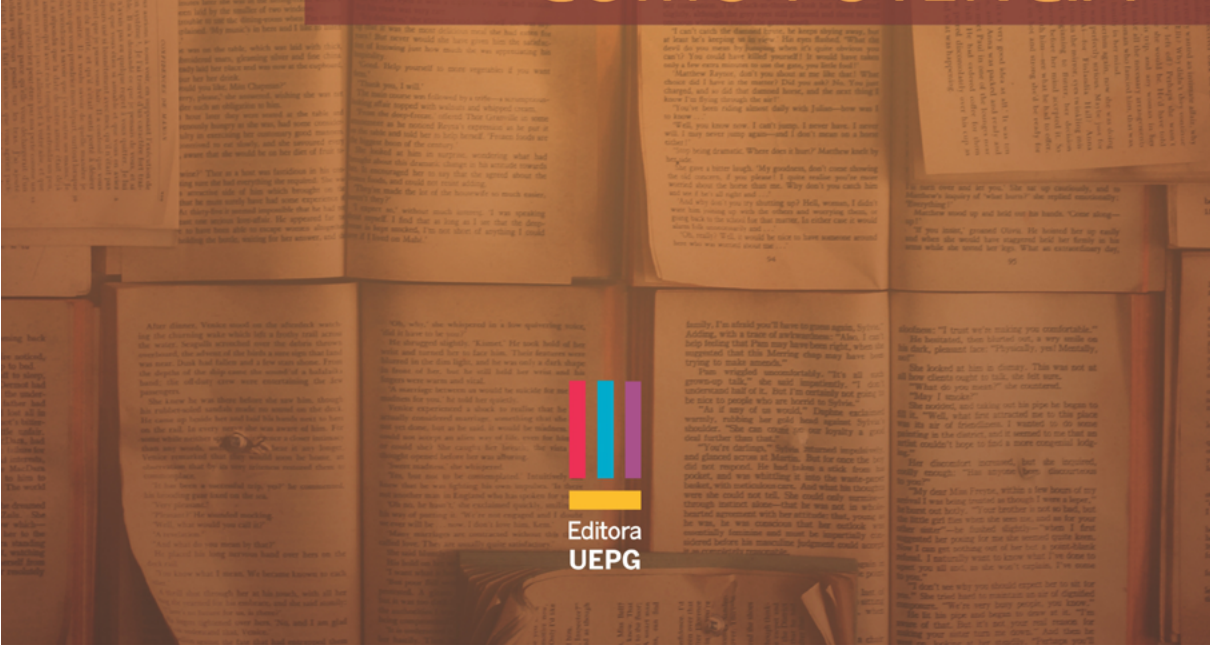




Marilene Weinhardt (org.)

PASSADOS INSMISSOS: A FICÇÃO HISTÓRICA COMO POTÊNCIA



Editora
UEPG

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

REITOR

Miguel Sanches Neto

VICE-REITOR

Everson Augusto Krum

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

E ASSUNTOS CULTURAIS

Édina Schimanski

EDITORA UEPG

Beatriz Gomes Nadal

CONSELHO EDITORIAL

Beatriz Gomes Nadal

Adilson Luiz Chinelatto

Antonio Liccardo

Augusta Pelinski Raiher

Dircéia Moreira

Édina Schimanski

Giovani Marino Favero

Ivana de Freitas Bárbola

Névio de Campos

Marilene Weinhardt (org.)

PASSADOS INSUBMISSOS: A FICÇÃO HISTÓRICA COMO POTÊNCIA



Copyright © by Marilene Weinhardt org. & Editora UEPG

Equipe editorial

Coordenação editorial

Beatriz Gomes Nadal

Revisão de língua portuguesa

Eduarda da Matta

Projeto gráfico e diagramação

Marco Aurélio Martins Wrobel

Capa

Andressa Marcondes

P285 Passados insubmissos: a ficção histórica como potência / organizado por Marilene Weinhardt. - Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2022.
308 p. Livro eletrônico.

ISBN: 978-65-86234-24-4

DOI: 10.5212/86234-24-4

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura e história. 3. Romances históricos.
4. Ficção histórica brasileira I. Weinhardt, Marilene. II. Título.

CDD: B869.4

Ficha catalográfica elaborada por Rodrigo Pallú Martins – CRB 2034/0

Depósito legal na Biblioteca Nacional

Editora filiada à ABEU

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Editora UEPG

Praça Santos Andrade, n. 1

Cep: 84010-919 – Ponta Grossa – Paraná

Site: www.editora.uepg.br

Fone: (42) 3220-3306

E-mail: vendas.editora@uepg.br

2022

As partes e o todo

*Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte -
será arte?
Ferreira Gullar*

Um dos ensaios que compõem essa antologia crítica cita, no seu título, os dois versos de Ferreira Gullar que abrem a última estrofe do conhecido poema “Traduzir-se”, publicado em *Na vertigem do dia*, de 1980: “*traduzir uma parte / na outra parte*”. Talvez esteja aí, de maneira geral e simbólica, o propósito do livro todo.

O conjunto de quatorze textos procura realizar uma tradução fascinante e difícil: a da experiência histórica na ficção. Como reunir territórios vizinhos, mas distintos? Como articular os compromissos desiguais dos dois campos de produção narrativa? Como transitar pelas fronteiras porosas que os separam e que, simultaneamente, permitem entrever as aproximações e os afastamentos, os diálogos e as contaminações? Como fazer com que uma parte do registro da vida, aquela produzida pela história na sua concretude e na sua escrita, se coadune com outra parte – a da representação imaginativa?

De forma mais específica, mas certamente não limitada, *Passados insubmissos* mira uma manifestação peculiar desse diálogo – a da ficção histórica –, a revisita por trilhas diversas e recorre a vasto recorte cronológico. Deriva daí uma visão ampla, que permite reconhecer não apenas momentos específicos da produção ficcional, mas também e, sobretudo, um repertório teórico e conceitual que atravessa a história e sonda seus movimentos de continuidade e interrupção.

Não por acaso, ao caracterizar, na Apresentação, a primeira das três partes da obra, a organizadora Marilene Weinhardt aponta para a polissemia da palavra revolta: por um lado, é sinônimo imediato de rebeldia

ou insubordinação; por outro, é (re)volta, retorno às origens, prospecção do passado, revisitação que favorece a constituição de conexões entre temporalidades e percepção da mecânica sempre complexa do tempo.

Foi Octavio Paz que evocou, em *O labirinto da solidão*, a possibilidade de recorrer à noção de re-volta – antes explorada por Julia Kristeva – para pensar o encontro entre ficção e história, entre o real e o imaginário, entre as maneiras diversificadas de significar o vivido. E é dessa forma complexa que re-volta comunica-se com o esforço de traduzir “uma parte na outra parte”: são formas de reconhecer o igual e o distinto, perceber a diferença e a repetição variada.

Os ensaios de *Passados insubmissos* espalham-se por temário de história colonial, imperial e republicana e giram infalivelmente em torno da importância de problematizarmos todos os passados produzidos pela memória, o que inclui os efetivamente vividos – dos quais nosso conhecimento pode ser sólido, embora jamais completo e definitivo – e aqueles passados que poderiam ter acontecido, mas não se cumpriram. Os quatorze artigos exploram, ainda, as múltiplas dimensões do trabalho narrativo e as estratégias de enunciação presentes na historiografia e na ficção – uma delas, inclusive, é objeto de exploração mais detalhada na segunda parte da obra: a autoficção.

A pergunta que, de saída, a pluralização dos enunciadores em um texto levanta – e as diversas escritas de si potencializam, mostrando a diluição dos limites entre autor, narrador e personagem – é a mesma que Ricardo Piglia escolheu para resumir o impasse da dupla autoria de *Os diários de Emilio Renzi*: quem diz eu? É o mesmo José de Alencar, por exemplo, que fala na obra de ficção em que ele é o escritor preocupado em interferir no debate político do presente por meio da invenção de uma língua nacional e na obra de ficção em que é um personagem? Além de “quem diz eu?”, é preciso também perguntar-se em que linguagem artística os muitos eus enunciadores se manifestam; por isso, a terceira parte do livro circula entre registros literários e fílmicos e incorpora, assim, outras formas do dizer, outras partes, mais tentativas de traduzi-las e de traduzir-se.

Passados insubmissos coloca incisivamente todos esses dilemas que a leitura crítica da ficção histórica suscita. Sua disposição de escapar da fragmentação artística e reintegrar narrativas e linguagens, no entanto, o leva ainda mais longe, na direção de uma politização da escrita e do debate. Organizado a partir das apresentações da II Jornada de Estudos sobre a Ficção Histórica, realizada em 2019, o livro sai em papel dois anos depois – anos incomuns em que o medo onipresente da doença ampliou a dimensão sinistra que os discursos políticos alimentados pela pulsão da morte já vinham, nos tempos anteriores ao da realização da Jornada, instalando no cotidiano brasileiro e mundial.

Justamente por isso, a vocação da antologia é politizada e politizante. Isso não implica, claro, abrir mão da precisão e do rigor que o tratamento acadêmico e científico oferece, em favor de retóricas banalizadas e de engajamento imediato. Ao contrário: a disposição da obra é mostrar que a política não é elemento externo à produção artística, não é um referente que a ficção vai incorporar e mimetizar no seu trabalho de representação.

Passados insubmissos: a ficção histórica como potência sabe que a política é intrínseca à arte e que ela opera infalivelmente no trabalho de significação. Por isso, opta pela tradução da parte da história na parte da ficção, permite entrever o todo que resta em qualquer parte e nos lembra que a arte e a ciência são sempre estratégias de afirmação da vida contra a retórica da morte.

Júlio Cesar Pimentel Pinto Filho

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
--------------------------	-----------

I - TEMPOS QUE (RE)VOLTAM:

RASTROS COLONIAIS E AUTORITARISMOS RENITENTES

<i>Guairá: território, epopeia, poema longo</i>	15
--	-----------

Naira de Almeida Nascimento

<i>Memória e recordação em O touro do Rebanho</i>.....	46
---	-----------

Edna da Silva Polese

<i>Palmares – da História à Literatura</i>.....	68
--	-----------

Maria Eunice Moreira

Entre a ficção histórica e a distopia: uma possível leitura de <i>A Segunda Pátria</i>, de Miguel Sanches Neto	80
---	-----------

Maurício Cesar Menon

“Traduzir uma parte noutra parte”: memória dos anos de chumbo em <i>Tropical sol da liberdade</i>, de Ana Maria Machado.....	103
---	------------

Gisele Thiel Della Cruz

(An)arquivos da Memória em <i>Ainda estou aqui</i>, de Marcelo Rubens Paiva	119
--	------------

Cleia da Rocha

<i>Espectros e alheamentos: a infinda ditadura em Cabo de guerra</i>, de Ivone Benedetti.....	137
--	------------

Helder Santos Rocha

<i>Refigurações do século XX na produção romanesca (2011-2017)</i>	154
---	------------

Marilene Weinhardt

II - FICCIONALIZAÇÃO DE ESCRITORES:
A HISTÓRIA LITERÁRIA COMO MATÉRIA ROMANESCA

Autoficção e história em <i>Sinais de fogo</i>	183
Eunice de Moraes	
Bordado e sedição em <i>Semíramis</i>, de Ana Miranda.....	206
Geisa Mueller	
A espacialidade em <i>Neve na manhã de São Paulo</i>.....	226
Márcia Mucha	

III - TRANSBORDAR DA PALAVRA:
MEMÓRIAS, IMAGENS, ESPAÇOS

Uma fábula em prosa e filme	245
Rosane Kaminski	
A ausência, a ofensa e os exercícios da memória	267
Emerson Pereti	
Museu Nacional: espaço, arquivo, memória	283
Stanis David Lacowicz	
Os autores	305

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisa “Estudos sobre Ficção Histórica no Brasil” (CNPq), sediado na Universidade Federal do Paraná, está em atividade desde 2003. Desde então realiza reuniões em que se discutem teorias e textos de criação, organiza pequenos eventos e publica coletâneas com os resultados de suas discussões. O primeiro título a vir a público, *Ficção histórica: teoria e crítica*, data de 2011. Alguns anos depois saiu *Ficções contemporâneas: história e memória* (2015). Mais recentemente, foi disponibilizado *Ressignificações da história pela ficção* (2019, e-book).

Na II Jornada de Estudos sobre Ficção Histórica, realizada em 2019, além dos membros do Grupo, contamos com a presença de duas pesquisadoras convidadas, uma dedicada a estudos sobre História da Literatura, Maria Eunice Moreira, e outra voltada para investigações sobre História e Imagem, Rosane Kaminski. As apresentações e discussões que tiveram lugar nesse momento demonstraram potencial para se transformar em ensaios. Os participantes puseram mãos à obra e o conjunto que daí resultou compõe esta coletânea. A própria organização do volume provocou nova rodada de discussões. O ponto de partida das apresentações era o tema proposto na organização da Jornada: “Imaginação e história: escrituras e arquivos”. Ao compulsar os ensaios produzidos a partir daquelas falas, se percebeu, na visada sobre o todo, que as ficções privilegiadas nos estudos não têm teor saudosista ou consolador, como acontece em alguns resgates do passado, supostos resgates. Pelo contrário, a tônica é a denúncia da opressão, ocorrida em diferentes épocas, mas sempre negando ao outro lugar e voz, outro que sempre busca uma via para a resistência. Daí o título *Passados insubmissos: a ficção histórica como potência*.

Olhar com lente mais aproximada permitiu perceber que a articulação entre os textos se dava em três eixos. O que conta com maior quantidade é composto da abordagem de obras que ficcionalizam episódios em que o sistema exerceu o autoritarismo de forma tirânica, seja sobre indivíduos, seja sobre grupos. Daí o título do primeiro bloco: “Tempos que (re)voltam”. Os modos de representações dos desmandos sobre os primeiros habitantes da Terra

desde os tempos da invasão do território pelo branco constituem o tema de Naira de Almeida Nascimento, abordando duas obras, em “Guairá: território, epopeia, poema longo”. No apagar das luzes do século XVIII se deu na Bahia movimento conhecido como a Sedição dos Alfaiates, Conjuração Baiana ou ainda Inconfidência Baiana, que objetivava o rompimento dos laços coloniais com Portugal. Romance que ficcionaliza esse momento é o assunto do ensaio de Edna da Silva Polese, sob o título “Memória e recordação em *O Touro do Rebanho*”. A escravidão dos negros e o consequente enquistamento em quilombos, conforme a visada de três escritores do século XIX, é o tema de Maria Eunice Moreira, em “Palmares, da história à literatura”. O ponto de parada seguinte situa-se na época da II Guerra Mundial, com abordagem de romance que ficcionaliza os efeitos perversos das convicções nazistas sobre a comunidade brasileira, especialmente em zonas povoadas por imigrantes alemães e seus descendentes. Esta é a matéria do ensaio de Maurício Cesar Menon, em “Entre a ficção histórica e a distopia: uma possível leitura de *A Segunda Pátria*, de Miguel Sanches Neto”. A prepotência da ditadura cívico-militar da segunda metade do século passado e seus efeitos sobre os cidadãos, especialmente aqueles que então eram jovens estudantes, é o tema do romance estudado por Gisele Thiel Della Cruz, em “‘Traduzir uma parte noutra parte’: memória dos anos de chumbo em *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado”. A violência atingiu também a classe política, alcançando o futuro de famílias então destroçadas. Cleia da Rocha estuda obra que apresenta o presente tingido pelo horror do passado, em “(An)arquivos da Memória em *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva”. O regime político vigente no país na segunda metade do século passado atingiu também e determinou a anulação de indivíduos sem pretensões de interferência na política. É o tema do romance estudado por Helder Santos Rocha, em “Espectros e alheamento: a infinda ditadura em *Cabo de Guerra*, de Invone Benedetti”. Finalmente, a visada é panorâmica, com o levantamento de obras que mostram como o século passado é apreendido na produção da segunda metade do século XXI, no ensaio “Refigurações do século XX na produção romanesca (2011-2017)”, de Marilene Weinhardt. O que ressalta nesse conjunto é a constância de ecos dos tempos coloniais e a reincidência do autoritarismo sob diversas facetas. Daí o segundo sintagma constante no título do bloco: “rastros coloniais e autoritarismos renitentes”.

No cenário brasileiro, uma modalidade romanesca que se pode denominar “Ficcionalização de escritores” tomou foros de cidadania estética a partir dos anos 80 do século passado e continua oferecendo frutos. A expressão foi escolhida para intitular o segundo conjunto de análises, totalizando três ensaios sobre três romances específicos. Entretanto, a apropriação de escritores acontece na literatura portuguesa desde o Romantismo. Obra portuguesa dos anos 60-70 do século passado, ainda que com publicação mais tardia, ficcionaliza o próprio escritor, Jorge de Sena, em romance que se pode considerar uma autoficção *avant la lettre*. Este é o objeto da análise de Eunice de Moraes, no ensaio “Autoficção e história em *Sinais de fogo*”. Certamente não se trata de uma “escrita de si”, nos termos atuais, mas a presença do eu é perceptível no relato da experiência de vida e reforçado pela inclusão de poemas constantes em livros do autor, na instância narrativa atribuídos ao protagonista, que não por acaso chama-se Jorge. Já no romance estudado por Geisa Mueller, este sim inscrito na tendência inaugurada no Brasil há quatro décadas, o nome próprio do autor ficcionalizado tarda a aparecer. Em “Bordado e sedição em *Semíramis*, de Ana Miranda”, a leitura busca apreender o modo como se dá a apropriação de recursos narrativos de obras de José de Alencar, o autor transformado em personagem. É romance que se pode enquadrar como ficção-crítica, isto é, uma tessitura produzida pelo entrecruzamento de fios do discurso biográfico com o discurso crítico. Trata-se de procedimento característico quando escritor se torna personagem de ficção, mas que não constitui chave de leitura indispensável em todas as criações dessa modalidade. Assim, no romance abordado por Márcia Mucha, a personagem principal é Oswald de Andrade, mas não é sobre a produção do modernista que incide a iluminação. José Roberto Walker põe em cena o espaço paulistano, afetado pelos efeitos da Primeira Guerra, da Gripe Espanhola e do processo de modernização. Daí a escolha de perspectiva de análise anunciada desde o título, “A espacialidade em *Neve na manhã de São Paulo*”. Nesse cenário em transformação violenta inscreve-se uma aventura amorosa, antes desventura, desse escritor conhecido pela agitada vida afetiva.

Há tempos se constata a diluição de fronteiras entre saberes e entre modalidades artísticas, quando não a fusão entre saberes e manifestações

estéticas. A própria ficção-crítica é um exemplo de mesclagem de discurso ficcional, discurso biográfico e discurso crítico. Os três ensaios que abordam transgressões dos limites da palavra escrita estão reunidos no bloco “Transbordar da palavra”. Tratam de criações em que “imagens, memórias e espaços”, segundo sintagma do título deste conjunto, configuram-se em outra materialidade. Em “Uma fábula em prosa e filme” Rosane Kaminski analisa o filme *A Guerra dos pelados*, em que Sylvio Back, recortando um fio narrativo do romance *Geração do deserto*, de Guido Wilmar Sassi, uma ficcionalização da Guerra do Contestado, figura a chegada da modernidade e suas consequências no espaço em que se desencadeou esse episódio histórico marcado pela violência, mais uma violência. Emerson Pereti também se detém na análise de um filme, *Ejercicios de memoria*, da cineasta paraguaia Paz Encina. Em “A ausência, a ofensa e os exercícios de memória” aparece, mais uma vez, a reflexão sobre os efeitos de uma ditadura sul-americana, agora sobre os filhos da geração que viveu o horror do desaparecimento dos que contestavam o regime. Finalmente, transformando em texto a experiência de ter visto as imagens do Museu Nacional em fogo à época em que estava pesquisando ficcionalizações de D. Pedro I, Stanis David Lacowicz faz uma reflexão a respeito do significado daquela perda, dotando-a de caráter simbólico, à medida que o desaparecimento daquele espaço histórico é a concretização da incúria com o passado. A consequência é que este irrompe no presente, como indica o título do ensaio, “Museu Nacional: espaço, arquivo, memória”.

Após esse desmembramento para observar cada parte do conjunto, a reintegração do todo leva a sublinhar a atenção que a ficção histórica vem dando a todas as formas de prepotência, em especial às políticas autoritárias. Seus efeitos esgarçam o tecido social, subjagam o indivíduo, submetem os cidadãos a condições degradantes. Não se trata de contestação retardatária, de qualquer expressão extemporânea de vingança, e sim de tentativa de intervenção, advertindo sobre os riscos de outra irrupção de tempos sombrios, sublinhando a importância de a sociedade se manter vigilante, atenta às ameaças que a rondam.

A organizadora



TEMPOS QUE (RE)VOLTAM:
RASTROS COLONIAIS E AUTORITARISMOS RENITENTES

GUAIRÁ: TERRITÓRIO, EPOPEIA, POEMA LONGO

Naira de Almeida Nascimento

La poesía es la Memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz.

La otra voz no es la voz de ultratumba: es la del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre. Tiene mil años y tiene nuestra edad y todavía no nace. Es nuestro abuelo, nuestro hermano y nuestro biznieto.

(La otra voz. Octavio Paz)

No ensaio “La otra voz”, Octavio Paz enaltece o gênero poético por sua resistência; em particular desde a modernidade, quando ele cisma em sobreviver diante à mercantilização, que não aceita outra linguagem que não a do lucro. Paradoxalmente, vê na expressão poética o próprio signo da modernidade, porque nada soa mais moderno que o olhar crítico diante de seu próprio estatuto.

Sólo los modernos pueden ser tan total y desgarradoramente antimodernos como lo han sido todos nuestros grandes poetas. La modernidad, fundada en la crítica, secreta de un modo natural la crítica de sí misma. La poesía ha sido una de las manifestaciones más enérgicas y vivaces de esa crítica. Pero su crítica no ha sido ni racional ni filosófica sino pasional y en nombre de realidades ignoradas o negadas por la edad moderna. La poesía ha resistido a la modernidad y al negarla, la ha vivificado. (PAZ, 1999, p. 227).

Apesar da defasagem de algumas décadas do ensaio,¹ ressalta ao leitor a lucidez de Paz diante do curso suicida do estágio atual do capitalismo e a preocupação diante da escassez das nossas fontes naturais e dos prognósticos quanto às questões ambientais. Nesse quadro, a poesia resulta para ele, na contramão, como capacidade aglutinadora entre os seres: “Cada poema cualquiera que sea su tema, su forma y las ideas que lo informan, es a todo y sobre todo un pequeño cosmos animado. El poema refleja la solidaridad de las

¹ O texto foi publicado em 1990.

‘diez mil cosas que componen el universo’, como decían los antiguos chinos.” (PAZ, 1999, p. 227).

É também na contramão das expressões literárias com maior apelo midiático que se apresentam dois livros distanciados por mais de um século. Em comum trazem no título a mesma bandeira, Guairá, designação do território sul-americano sob a colonização espanhola no século XVII, que hoje corresponde, em termos geográficos, à forma aproximada do estado do Paraná. Compartilham também a mesma proposta, ou seja, a de colocar em evidência a voz ameríndia silenciada dos povos que aqui habitavam e as violências e perseguições sofridas, motivadas pela ambição dos conquistadores europeus.

Rocha Pombo, conhecido sobretudo pelos seus trabalhos na historiografia, é o autor também de uma obra heterogênea na literatura,² na qual se inclui *A Guairá*, que conta apenas com uma edição no ano de 1891.

A recém constituição da unidade federativa do Paraná, desmembrada da quinta Comarca de São Paulo, em 1853, motivava uma produção que oferecesse os contornos de seus laços identitários, assim como já ocorrera no auge do Romantismo em relação ao território nacional. O fortalecimento político dos estados com a Proclamação da República favorecia o veio regionalista, ainda que o autor alegasse a quase finalização do projeto já em 1886, o que antecederia em alguns anos a data final do período imperial.

A Guairá, épica estruturada em doze cantos com versos decassílabos, narra a tentativa de resistência dos povos nativos frente aos ataques cada vez mais frequentes dos colonizadores espanhóis e portugueses, lembrando que as terras hoje correspondentes aos estados do Sul estavam sob o domínio espanhol ainda no século XVII, pelo Tratado de Tordesilhas.³ Apesar da referência no título à configuração geográfica ocupada na época por reduções jesuíticas, os religiosos não figuram como atores no livro; protagonismo que é desempenhado apenas pelos nativos.

² No *hospício* (1905) destaca-se como seu livro mais conhecido, sendo considerado por alguns críticos como o único romance simbolista.

³ O tratado de Madri, celebrado em 1750 entre Portugal e Espanha, que serve como argumento de *O Uruguai*, participa nesse processo de negociação das fronteiras entre as duas nações, quando a coroa portuguesa entrega a região de Colônia do Sacramento, hoje no Uruguai, em troca dos Sete Povos das Missões.

As barreiras temporais também não obedecem ao ordenamento historiográfico. Em lugar do estabelecimento do fato histórico que teve lugar entre 1628 e 1629 e que dizimou as reduções, provocando a morte de milhares de indígenas e forçando um longo êxodo de tantos outros em direção ao sul, Rocha Pombo opera conscientemente um deslocamento cronológico. A fim de construir uma sincronia entre as lutas de diversos povos ameríndios contra o agente colonizador por meio de uma espécie de confederação,⁴ o episódio de 1630 torna-se contemporâneo na narrativa à queda do império inca, em meados do século XVI, através da luta sucessória entre os irmãos Huascar e Atahualpa. Desse modo, a carga histórica associada ao importante império americano se soma no imaginário do leitor aos outros muitos massacres que vitimaram as populações originárias do continente. Se a narrativa perde um tanto da lógica histórica, ganha ao incorporar o elemento mítico associado às grandes civilizações americanas.

Enquanto *A Guairá*, de Rocha Pombo, estrutura-se conforme o modelo clássico da épica, *Guayrá*, de Marco Aurélio Cremasco, publicado em 2017, realiza-se em prosa, ainda que sua linguagem procure implodir a lógica desse gênero literário. Também a organização dos capítulos, numericamente dispostos ao modo de versículos, parece questionar tal pertencimento. A evocação dos versículos e, conseqüentemente, do discurso bíblico como princípio formal requer do leitor um investimento diverso do corrente da prosa, ao anunciar sua filiação ao terreno próximo às matérias míticas ou então aos discursos fundacionais. As quatro partes em que se divide testemunham também esse compromisso de aproximação a uma cosmogonia, dessa feita a dos povos guaranis: I – O canto resplandecente; II – Os altares; III – As ruínas; IV – A terra sem mal. Se a primeira parte evoca a gênese daquele povo, a segunda e a quarta evidenciam uma simbologia muito especial aos guaranis, os cursos d'água, que servirão também, no plano do enredo, como a rota de fuga. Tyvajyva (Tibagi); Yvaí; Paku, ribeirão que passa na terra natal do autor; Kurimatã (Corumbataí); Pykyri (Piquiri), e os rios da Revelação, Paranapané,

⁴ A proposta de confederação entre nações indígenas já havia sido utilizada por Gonçalves de Magalhães, n' *A Confederação dos Tamoios* (1856), mas diferentemente dessa, a épica de Rocha Pombo celebra o confronto pela perspectiva dos nativos.

Paranã e Yavev'í desenham uma geografia inscrita pelas forças naturais. Na terceira parte, As ruínas, a analogia corre por conta dos topônimos das terras santas do Oriente a anunciar o drama análogo do povo perseguido: Canaã, Jericó, Nínive, Betúlia, Mar Morto, Babilônia. O último capítulo, “O Evangelho do Guayrá”, referenda a ideia acima aludida acerca do discurso bíblico. Trata-se de fundar uma nova gênese, que se dá através do Verbo: “Sentiu-Se pronto para a Criação a partir de Suas partes, que são as palavras-alma” (CREMASCO, 2017, p. 13).

Cremasco dá voz aos guaranis, fazendo intenso uso de expressões, topônimos e nomenclaturas de origem tupi, kaingang, mas sobretudo no dialeto Mbyá. A genealogia remonta ao lendário Guairacá, abatido em confronto em meados do século XVI, símbolo por sua resistência à ocupação do território pelos europeus. Sua morte na região oeste paranaense constrói uma linhagem com os habitantes das reduções jesuíticas já no século XVII. Tendo chegado ao número de trinta, as reduções, que aglutinavam não só guaranis fugidos do regime de “encomiendas” espanhol, tornam-se objeto de cobiça e de contestação, sendo invadidas e arrasadas, provocando a morte de cerca de 15 mil Kaiowa, etnia guarani. Apoiados pelas únicas duas reduções que sobreviveram, jesuítas e indígenas, contando com cerca de 12 mil pessoas, lançam-se numa fuga em aproximadamente 700 barcos em direção ao Rio Grande do Sul. Dois terços deles perecem antes de chegarem às cidades, hoje, de Foz do Iguaçu e Ciudad del Este. É esse o chão historiográfico de Cremasco.

Tanto ele como Rocha Pombo valem-se do relato do Padre Antônio Ruiz de Montoya, *Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*, publicado em 1639, como uma das suas mais expressivas fontes de pesquisa. Tendo servido como missionário nas reduções, Montoya foi mais tarde nomeado como Superior das missões do Guayrá, além de ter liderado junto a outros jesuítas a rota de fuga para o sul e de haver testemunhado em favor dos indígenas em tribunal diante do rei espanhol Filipe IV.

Se a denominação épica não responde à produção de Cremasco, tampouco a de romance parece satisfazer. *Guayrá* divide com outras obras

uma resistência formal. Além das razões já apontadas, nela é patente o trabalho com o registro oral. Essa vertente que no seu romance de estreia, *Santo Reis da Luz Divina* (2004),⁵ manifestava-se no plano do conteúdo, atinge, agora, em cheio a expressão formal. É a voz de uma coletividade que fala por meio de Guayracã, herói guarani, depois por seu filho primogênito Mboixá e assim, a toda uma descendência, para as quais a história de Nhanderu, o pai de todos, é relemburada.

Bakhtin dirá, e não sem razão, que o tempo da épica é findo, desfazendo os possíveis laços entre épica e romance.⁶ Outros, contudo, quererão perceber no romance as transformações do gênero épico, numa linha sucessória. Dentre esses, há quem defenda a ideia de que a variante histórica na ficção pré-oitocentista, seja ele o drama, o romance barroco ou até mesmo a épica são antecedentes da mesma família que o romance histórico.

É o caso de Mauro Cavaliere, que toma o caso concreto do poema épico camoniano *Os Lusíadas* (1580) como exemplo da dominante histórica em relação aos demais eixos na épica “cultu” renascentista. Há de se concordar, juntamente a Cavaliere, que a ação representada por Camões, devido a sua proximidade com o tempo de composição, exacerba o caráter histórico do texto. Basta considerar que no ano da sua publicação já se sofria dos impactos da morte de D. Sebastião, último rei daquela dinastia, personagem da trama camoniana. Essa proximidade e o envolvimento do autor nas questões tratadas também poderia ser comparada à de Basílio da Gama na composição de *O Uraguai*, ao trazer como ação o conflito entre inacianos e nativos contra portugueses e espanhóis. Ainda assim, a maior incidência sobre o histórico nesses casos não invalida a presença de outros planos na obra, tal como o mítico, o que caracteriza uma outra concepção ficcional.

É preciso atender ao estudo de cada caso antes de traçar generalizações, mas, ainda assim tendemos a acreditar que tanto o romance anterior ao

⁵ Em trabalho anterior, *Da narrativa ao romance: a prosa da Guerra do Paraguai nos limites da ficção histórica contemporânea* (2006), fizemos notar como a história da colonização do norte paranaense, narrada por meio do protagonismo de Santo Reis, é posta em suspensão, ao final, pela multiplicidade dos registros orais.

⁶ “Encontramos a epopeia não só como algo criado há muito tempo, mas também como um gênero já profundamente envelhecido.” (BAKHTIN, 1993, p. 397).

fenômeno “novel”, como as épicas constituem um material de outra natureza. Uma vez que o nosso interesse se volta para pensar a experiência épica como expressão distinta do romance, deixaremos de lado as discussões relativas ao romance denominado barroco e ao drama, a fim de nos concentrar na épica e naquilo que a sua forma tem a nos dizer. Pretendemos analisar o que a opção pelo formato épico, no caso de Rocha Pombo, e de uma forma híbrida, no caso de Cremasco, propõem-se a dizer no contexto histórico em que estão inseridas, ou seja, respectivamente, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XXI.

Anazildo Vasconcelos da Silva recupera a teoria da épica que atesta a disposição em três planos estruturais: o histórico, o mítico e o literário (SILVA, 2017, p. 10). Essa composição não é aleatória visto participar da visão de mundo das sociedades em que são criadas. Ao mítico, corresponde o elemento maravilhoso. Se no plano da epopeia camoniana, a mitologia romana já não é parte integrante da crença do povo português, o mesmo não se pode dizer do cristianismo que vai tomando lugar na sensibilidade clássica até se tornar ele mesma elemento central, como testemunham o *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, e ainda *Anchieta, ou o Evangelho nas selvas* (1875), de Fagundes Varela. Durante o Romantismo, esse impulso abre espaço às cosmogonias dos primeiros habitantes da terra valendo-se do elemento maravilhoso aí presente. Ainda que com uma motivação mais plástica e para dar a cor local, tal figuração dividia espaço com a cosmogonia cristã, tão afeita ao próprio romantismo. Não é raro deixarmos de incluir na tipologia do maravilhoso as marcas das nossas próprias culturas, naturalizadas pela proximidade e pela convivência.⁷ A partir da consolidação da modernidade, e da “morte de deus”, o simbolismo que contamina a ordem do mítico vai se transformando mas nem por isso parece desaparecer.

Dito isso, o maravilhoso não se assemelha a um mero acessório da épica, se entendermos que a forma é também ela conteúdo. Curiosamente, do ponto de vista histórico, foi justo o elemento maravilhoso uma das características

⁷ Ainda assim, Le Goff atenta para o fato de que o maravilhoso cristão, em razão das formas de controle exercidas sobre ele pela instituição religiosa, constitui um caso problemático, o que leva o teórico a classificá-lo no nicho do *miraculosus*, que se distingue do *mirabilis*, o maravilhoso pré-cristão. (LE GOFF, 1990, p. 22-23).

mais blindadas da tradição romanesca. Veja-se, como exemplo, o “romance barroco”,⁸ que pouco se assemelha ao novo gênero ao não considerar as regras da verossimilhança. O filósofo Marco Antônio Valentim, apoiando-se nos textos da escritora Ursula Le Guin, entende que a literatura realista, enquanto faceta hegemônica do romance, exilou a fantasia para outro reino, delegada a reinos menores da literatura. E isso está relacionado à dimensão alcançada pela supremacia do humano⁹ frente às outras formas de vida.

Aquilo que a fantasia frequentemente faz e que o romance realista geralmente não pode fazer é incluir o não-humano como essencial. O elemento de fantasia em Moby Dick é Moby Dick. Incluir um animal como um protagonista de mesmo porte que o humano é – em termos modernos – escrever uma fantasia. Incluir qualquer coisa no mesmo pé que o humano, como sendo igual em importância, é abandonar o realismo. A ficção realista é implacavelmente focada no comportamento e psicologia humanos. (LE GUIN *apud* VALENTIM, 2018, p. 30).

Essa autorreferência no romance ao que é o humano concorreu, paradoxalmente, para sua desumanização.¹⁰ O antropoceno constitui o ponto de chegada de uma civilização que elegeu como seu exclusivo centro de atenção o domínio do humano, menosprezando os demais seres que habitam o mesmo mundo que o dele. É Valentim quem o conclui:

[...] para subverter a violência mortal do Homem contra pessoas e povos diferentemente humanos, a filosofia só poderia, a exemplo da ficção especulativa inspirada pela fantasia, “abandonar o realismo” (bem como o idealismo, que não é senão sua outra face, explicitamente humana). Seguir “a linha de fuga do voo da bruxa”, em direção à extra-humanidade. (VALENTIM, 2018, p. 32).

⁸ A distinção permitida em outras línguas entre “novela” e “romance” facilita a oposição que, em língua portuguesa, faz-se mais difícil explicar entre “romance barroco” e “romance”.

⁹ Curiosamente, Ian Watt aponta o aparecimento do termo “realismo” numa fala que se refere à pintura de Rembrandt, em 1835, ao querer referir-se à “verdade humana” em oposição ao “idealismo poético”. (WATT, 1990, p. 12). Mais adiante, o autor afirma que “o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana [...]” (WATT, 1990, p. 31).

¹⁰ Como salientado por Eduardo Viveiros de Castro, se antes se buscava comprovar a humanidade dos “selvagens”, agora trata-se do contrário, ou seja, perceber o quão “pouco humanos somos nós, que opomos humanos e não humanos de um modo que eles nunca fizeram” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 320).

Esse diagnóstico não nos parece estranho se considerarmos que a forma romanesca, enquanto expressão do mundo burguês, nasce, entre outras, de duas predisposições: o realismo (formal) e o individualismo. Ao realismo formal, Ian Watt denominou o conjunto de procedimentos formais que constroem no texto literário a sua concretude, ao tempo que simulam uma impressão de verossimilhança ao leitor: “o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (WATT, 1990, p. 13). Quanto ao individualismo:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 1990, p. 15).

Esse movimento de “substituir a tradição coletiva pela experiência individual”, advinda desde o Renascimento (WATT, 1990, p. 16), encontra na ideologia protestante e na sociedade burguesa seu fermento mais potente, como ilustra a história de Robinson Crusoe, um dos primeiros romances ingleses do século XVIII, analisados por Ian Watt.

Na contramão do romance, o espírito épico contempla os traços do maravilhoso e do coletivo.¹¹ E aqui faz-se importante tecer uma distinção

¹¹Jacques Le Goff, ao abordar a incidência do maravilhoso na Baixa Idade Média, aponta para sua natureza também coletiva: “O maravilhoso está profundamente ligado a esta procura da identidade individual e coletiva do cavaleiro idealizado” (LE GOFF, 1990, p. 21). Já Octavio Paz alude ao papel ancestral do poema, diferentemente do imediatismo de outros gêneros: “Todos, poetas uniformados o en harapos, poetas mujeres y poetas hombres, poetas de todos los sexos y de ninguno, de todas las profesiones, creencias, partidos y sectas, poetas vagabundos por los cuatro confines y poetas que nunca han abandonado su ciudad, su barrio y su cuarto, todos han oído, no afuera sino adentro de ellos mismos (trueno, borborismo, chorro de agua)

entre o maravilhoso e o fantástico. O gênero literário fantástico, como salienta Ronaldo Lima Lins, é herdeiro do Iluminismo; funcionando como sua contraface.

Assim, por um lado temos uma realidade pragmática, inexoravelmente em expansão, feita de cálculo e objetividade, erguida sobre a eficiência e o progresso, uma realidade que acentua a intensidade da crise como se dependesse desta para permanecer e desenvolver-se. Por outro lado, da representação da realidade o retrato que se desenha fala sobre a angústia, sobre a fragmentação e sobre o desencanto, em pinceladas que se banham no imaginário, no absurdo e no fantástico, regiões onde não há limites marcados, nem ordem, nem relógio. (LINS, 1990, p. 113).

O fantástico está para a modernidade assim como o maravilhoso está para o mundo anterior ao primado da Razão e do cientificismo. No maravilhoso encontramos uma forma de perceber o mundo em que as dicotomias entre real e irreal não vigoram. Já o fantástico, como supõe Todorov, caracterizado pela hesitação entre o real e o irreal,¹² parece funcionar como uma válvula de escape, se levarmos em conta a presença do gênero como produção secundária na obra de grande parte dos autores realistas do século XIX. O maravilhoso não impõe a quebra do pacto de leitura; o que consideramos insólito acontece naturalmente, sem direito a explicações.

Se, no romance, realismo e fantástico operam como expressões contemporâneas, no entanto dicotômicas, na forma épica elas dividem espaço. Histórico, mítico e literário compõem o arcabouço estrutural da épica. Ao mítico corresponde justamente o maravilhoso, que se mescla ao substrato histórico a fim de compor o texto literário. No plano dos gêneros, sua existência também é híbrida, haja vista sua forma: “O discurso épico caracteriza-se por sua natureza híbrida, isto é, por apresentar uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, mesclando, por isso mesmo, em suas manifestações, os

la **otra voz**. Nunca la voz de ‘**aquí y ahora**’, la moderna, sino la ¿le allá, la otra, **la del comienzo**.” (PAZ, 1999, p. 226. Grifos nossos).

¹² “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 1975, p. 31).

gêneros narrativo e lírico.” (SILVA, 2017, p. 6). Octavio Paz distinguirá essas duas atitudes, o *cantar* e *contar*, como elementos que atuam conjuntamente:

[...] para cantar la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe contar sus hazañas y las de otros aqueos y troyanos. El canto se vuelve cuento y, a su vez, el cuento se vuelve canto. En su forma más inmediata, el cuento es el relato de un suceso o una historia. El poema nos cuenta algo: las historias de los héroes. (PAZ *apud* GANZECO, 2006, p. 29).

A GUAIRÁ

Ainda que não constituísse caso isolado, uma vez que as últimas décadas do século XIX ainda viram nascer algumas epopeias conforme o padrão clássico, como é o caso da maioria dos cantos de *O guesa errante* (1888), não deixa de parecer dissonante essa presença quando o romance, seguindo a intuição de José de Alencar,¹³ já havia se consolidado como o gênero narrativo por excelência.

Rocha Pombo, ao escrever uma epopeia, provavelmente tem em mira o diálogo mais estreito à faceta do historiador, embora sua produção romanesca ateste que não se trata de uma incursão casual. Se os primeiros romances, como *A honra do Barão* (1881) e *Dadá* (1892), respondem ainda ao cariz romântico, a sátira de *Petrucello* (1892) e o desencanto de *No hospício* (1905) denunciam um autor mais versado no gênero e no espírito de seu tempo. De toda forma, a primeira leitura de *A Guairá* dá-se a entender como parte do mesmo projeto em que se incluem *O Paraná no Centenário* (1900), *História da América* (1900) e *História do Brasil* (1905-1917), em 10 volumes, além de outras histórias regionais, como a de São Paulo (1918) e a do Rio Grande do Norte (1922).

Ao par do historiador, evidencia-se em Rocha Pombo o anseio de contribuir na constituição de um espaço político regional por meio do discurso mítico, provavelmente por entender que o texto literário se presta mais que a historiografia à função de consolidar identidades, como supõe Benedict

¹³ Benção paterna. Prefácio a *Sonhos d'ouro*. Publicado em 1872. (ALENCAR, 1951, p. 32).

Anderson (2008). Assim, história e mito fundem-se na narrativa de Rocha Pombo em prol da construção imaginária de uma comunidade.

A ideia é engenhosa ao associar o episódio da destruição do território da Guairá ao império Inca e ainda tirar proveito do caminho mítico do Peabiru. Resgatado hoje por historiadores e cientistas, por muito tempo o interesse pela trilha ficou relegada ao gosto de grupos interessados em temas ocultistas. Contudo, as pesquisas atuais atestam a dinâmica das populações nativas por meio da estrada que contava com vários ramais ligando o Atlântico ao Pacífico e tendo servido inclusive a Cabeza de Vaca na “descoberta” das Cataratas do Iguaçu, no século XVI. Partindo da Cananeia, ou de seu outro ramal em Santa Catarina, o caminho cruzava o estado paranaense de leste a oeste, seguindo para o Paraguai, Bolívia e Peru; passava por Cuzco, centro do império inca, para terminar na costa do Pacífico.

No plano de ação romanesco, é cruzando por ele que, Irapu, filho do líder do povo Guairacá, Gatan, circula no seu périplo de herói. No início, ele regressa do litoral trazendo notícias do avanço dos brancos, o que coincide com a profecia evocada por Gatan, quando, ainda criança, ouvia as histórias de seu pai:

– O vendaval, amigos, eis que avança!
Cuidar da sorte nossa é esforço urgente,
À vista deste afã que nos constrange
Dos fados contra nós. Nunca olvidastes
Que um dia em calma e luminosa aurora
(É lenda antiga de que é cômico o povo)
Meu pai das praias límpidas, soberbas
Viu a vogar muitas visões nas águas.
(Canto I, 9)

Dando conta da extensão territorial da Guairá, Irapu sai logo em nova viagem, agora no sentido inverso, o da interiorização. Segue até o Peru na tentativa de ajudar os irmãos incas na difícil batalha contra o colonizador Francisco Pizarro, momento em que é convocado para retornar e lutar ao lado do seu povo, ameaçado pela invasão dos bandeirantes na Guairá. Essa movimentação, que ainda se dirige mais uma vez ao centro do império inca

confere à narrativa volume aos povos ameríndios e até uma unidade que, em termos historiográficos, não se verificava.¹⁴ Ainda que o protagonismo caiba somente aos nativos da Guairá, Rocha Pombo constrói uma ideia confederativa entre os povos que vão até o Peru, irmanados na tentativa de resistir à colonização.

A isso se deve em parte a originalidade do livro frente às epopeias neoclássicas e românticas. A perspectiva do relato é a todo momento, desde o início, a do indígena. O branco é sempre o usurpador, ávido pela conquista e pela destruição, combatido pelos povos que não possuem outra riqueza senão seu próprio território, como ilustra a proposição: “Eu vou cantar a raça heroica e triste,/ Que o sol da pátria adora, e a liberdade/ E o ermo à vil escravidão prefere;/ Que o crime de ser livre, e rude o peito/ Enorme e vigoroso, em duro exílio/ Mostrar, pagou com o banimento eterno.” (A *Guairá*, I, 1). E, como fonte de inspiração, invoca os seres da floresta: “Oh vós, benditos gênios das florestas,/ Abalador trovão, deus formidando/ Do bárbaro – inspirai-me: a voz potente/ E grave eu tenha agora; pois celebro/ A dor mais santa que já foi sentida.” (Canto I, 2).

A fim de seguir seu projeto, Rocha Pombo apaga completamente a presença dos jesuítas. As reduções sequer são mencionadas, o que pode se explicar pelo anti-clericalismo que influenciou a geração do escritor. O certo é que a combinação de elementos segue o propósito pensado na sua concepção, qual seja, o de servir como narrativa fundante do estado paranaense e, em extensão mais alargada, dos povos americanos, por compartilharem a mesma história de violência.

O encanto do branco, contudo, volta-se contra Irapu, que, apaixonado por Inila, filha do inimigo europeu, decide desposá-la, provocando, assim, a morte do cacique Gatan.¹⁵ Descrente de que uma aliança com o homem branco possa trazer paz ao seu povo, Gatan suicida-se diante de todos, deixando em

¹⁴ Não deixa de ser curioso que Rocha Pombo, enquanto historiador, saiu em defesa de uma unidade original entre os povos americanos. Em lugar de raças isoladas, Rocha Pombo divisava entre eles um ancestral comum, distinto do europeu branco, esse sim dividido em vários troncos. (PEDRO, 2016, p. 143).

¹⁵ Em outro texto, “A *Guairá*: um canto épico finissecular”, discutimos a representação do indígena com foco no conteúdo, analisando as diferenças com relação ao tratamento romântico tradicional. Por essa razão, a prioridade aqui é a análise do ponto de vista formal.

aberto os rumos da Guairá, mas fazendo ressoar a profecia inicial da decadência dos guairenhos, como atestam as últimas palavras de Gatan:

A ti, terra opulenta tão amada,
Onde ar inda respiro em hausto exíguo:
Esta paixão vos legarei eterna,
Ódio infinito que me encheu a vida!
A vertigem da morte que vos valha,
Porém escravos não sejais do branco,
Enquanto houver floresta [...]
(Canto XII, 5)

UMA NOVA ÉPICA OU OUTRO CANTO?

É certo que o modelo épico, em particular aquele cultivado no passado clássico, não tem mais lugar de ser, o que não deve obliterar formas órfãs surgidas ao longo do século XX e XXI que parecem manter diálogo estreito com essa voz do passado, sem, contudo, se identificarem ao romance.

Após o esgotamento do formato renascentista da épica, do qual *O guesa* já se apresenta como ponto de ruptura, o século XX vai assistir a expressões variadas que escapam aos modelos literários mais tradicionais. Dentre eles podemos enumerar alguns, como: *O caçador de esmeraldas*: episódio da epopeia sertanista no século XVII (1902), de Olavo Bilac; *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade; *Toda a América* (1926), de Ronald Carvalho; *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo; *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp; *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima; *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles; *Canto dos Palmares* (1961), de Solano Trindade; *Sísifo* (1976); *A Grande Fala* (1978), de Afonso Romano de Sant'Anna; *Saciologia Goiana* (1982), de Gilberto Mendonça Telles; *Dionísio Esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho; *O Auto do Frade* (1984), de João Cabral de Melo Neto; *As Marinhas* (1984); de Neide Archanjo; *Em trânsito* (1996), de Adriano Espíndola; *Musa Carmesin* (1998), de Christina Ramalho; *Cantares de Marília* (1998), de Teresa Cristina Meireles de Oliveira; *Latinoamérica* (2001), de Marcus Accioly.¹⁶

¹⁶ Grande parte dessas indicações foram colhidas no estudo de Anazildo de Vasconcelos da Silva. E provavelmente a lista poderia ser estendida a considerar formatos mais variados.

Nesse levantamento, talvez, ainda pudéssemos considerar dois livros que, pelo seu caráter singular fogem a qualquer tipologia: *Os sertões* (1902)¹⁷ e *Macunaíma* (1928), além de *Morte e vida severina* (1955), mais conotado com a forma dramática e com a tradição dos autos, mas que não obedece rigorosamente a um formato definido. E aqui podemos pensar na vasta tradição do romanceiro ibérico, de que é exemplo o esforço de recolha pelo romantismo português com Almeida Garrett, revitalizada por autores brasileiros como Ariano Suassuna dentro de um projeto artístico, como é o caso do movimento Armorial. Com a consolidação dos gêneros narrativos, entre romance, novela, conto e crônica, alargando cada vez mais a distância entre a letra e a voz (ZUMTHOR, 1993), as formas narrativas oralizantes parecem ter assumido uma tendência de aproximarem-se ao lírico ou ao dramático.

Denominada como épica moderna e épica pós-moderna por Anazildo Vasconcelos da Silva, a modalidade que vinga no século XX se diferencia da anterior pela incidência do lírico sobre o narrativo, lembrando que, para o crítico, a epopeia se caracteriza justamente pela dupla instância de enunciação: a narrativa e a lírica. Além disso, a épica moderna e pós-moderna normalmente inclui o diálogo não apenas com o passado, mas com a tradição épica do passado. (SILVA, 2017).

Também na obra de Octavio Paz, o poema longo¹⁸ merece uma atenção particularizada, enquanto instrumento de apreensão da poesia moderna.¹⁹ Embora pense normalmente no sistema de versos,²⁰ a poesia é, para Paz, muito mais uma atitude, atitude essa identificada não raro à resistência:

¹⁷ Vale mencionar o projeto de épica de Euclides da Cunha acerca da Amazônia, que mereceu inclusive um título: *Um Paraíso Perdido*. Sobre o mesmo autor, a obra *À margem da história*, em razão da sua heterogeneidade, é indicativa, na opinião de Foot Hardman, do impasse narrativo vivido por Euclides da Cunha, derivado de um impasse histórico, em que os embates entre natureza e civilização expressavam-se na forma de ruínas, já no momento de seu nascimento. (HARDMAN, 1992).

¹⁸ “poema lírico extenso”.

¹⁹ “No digo que los mejores poemas modernos son los extensos; tal vez es más cierto lo contrario: la intensidad de un poema de tres o cuatro líneas perfora con frecuencia el muro del tiempo. Pero los poemas largos – los de Eliot, Perse y Jiménez, para citar tres ejemplos notables – han sido una expresión de nuestra época y la han marcado.” (PAZ, 1999, p. 195).

²⁰ “En la enumeración de autores se hace patente que – además de la indistinción épica / lírica – a Paz tampoco le va a interesar, a priori, la diferencia entre verso (Eliot) y prosa (el caso de la Anabaseo de

Un poema puede ser moderno por sus temas, su lenguaje y su forma, pero por su naturaleza profunda es una voz antimoderna. El poema expresa realidades ajenas a la modernidad, mundos y estratos psíquicos que no sólo son más antiguos sino impermeables a los cambios de la historia. Desde el paleolítico, la poesía ha convivido con todas las sociedades humanas; no hay una sociedad que no haya conocido esta o aquella forma de poesía. Ahora bien, aunque atada a un suelo y a una historia, siempre se ha abierto, en cada una de sus manifestaciones, aun más allá transhistórico. No aludo a un más allá religioso: hablo de la percepción del otro lado de la realidad. (PAZ, 1999, p. 226).

Assim como a épica, o “poema extenso ou longo” sobrevive de um duplo registro: o narrativo e o lírico; prosa e verso; o contar e o cantar. Nesse sentido, podemos considerar *Guayrá*, de Marco Aurélio Cremasco, um poema extenso; um poema na senda de outros dois trabalhos paranaenses intraduzíveis: *Catatau* (1975), de Paulo Leminski, e *Mar paraguayo* (1992), de Wilson Bueno. Talvez e não por acaso, os três tematizam o drama do período colonial, personagens presos às fantasmagorias da colonização brasileira, seja no passado ou no presente. Assim como eles, a marca dos vencidos é a expressão maior na *Guayrá*: “Esta Ilíada é dita pela fuga, não pela glória. Esta Odisseia é regida pela fuga, não pelo resgate. Esta Eneida é escrita pela fuga, não pela reconstrução.” (CREMASCO, 2017, p. 250).

GUAYRÁ

Guayrá traz o mito cosmogônico evocado por Arandu, viúva de Guayrakã (aquele cuja sentença “Esta terra tem dono” ainda ecoa), e que fala do amor de Nhanderu (ser supremo) por Nhandesy, criada por ele com base nos elementos da natureza. Desse amor, nasceram Kuaray, Yasy, Yjara e Ka’aporá. Nhanderu, portanto, perturbado com as vozes de Anhá (espírito do mal), abandona Nhandesy, levando com ele o jaguar azul. Nhandesy segue Nhanderu e, prestes a ser devorada pelo animal, companhia do amante, é salva pelo filho Kuaray

Espacio), aunque luego, por lo general, los ejemplos que más le interesan son los textos en verso.” (GANCEDO, 2006, p. 26).

que lança sobre ele um raio. Lá, ao lado de Nhanderu, “jaguarovy” permanece para voltar a qualquer momento (CREMASCO, 2017, p. 14).

A ameaça equivale metaforicamente àquela trazida pelos estrangeiros, que, de acordo com Owerá:

[...] vieram e deram presentes. Ouviram nossas histórias, conheceram nossas armas e nossas mulheres os aqueceram. Rarearam nossas caças e aprenderam os segredos do Ka’á. Interessaram-se pelo poder da erva e por ela nos aprisionaram. Levaram-nos para Mbarakaju e ali nos amarraram em nossas árvores e nos açoitaram.” (CREMASCO, 2017, p. 20).

Mais adiante, no plano do enredo, a ameaça toma forma na figura do guerreiro Jaguaçarovy, que presta serviço de preação aos bandeirantes. Os seus olhos azuis lembram os da mãe, esposa de um vicentino engravidada por um encantador indígena próximo à família.

É junto ao neto de Guayrakã, filho dileto de Nhanderu, que acompanhamos as narrativas dos guaranis do Paku, região do Ribeirão Pacu, no norte do estado. Ao chegar à puberdade, ele é batizado como Atyguajé, “aquele que reúne”, pois os nomes não servem para denominar; ele são. “Não chamamos, avaré; somos os nossos nomes”. (CREMASCO, 2017, p. 56).

Contraposto a esse espaço mágico em que a vida explode das inúmeras lendas, o livro dá voz aos embates políticos entre inacianos, o Vaticano e os reis ibéricos, nos conflitos pela posse da terra. Nota-se que o discurso tende a modificar-se daquele primeiro, aproximando-se das intrigas romanescas. Tendo se deslocado a Roma para uma entrevista com o superior dos jesuítas, o padre Diego de Torres Bollo, encarregado de criar a Província Jesuítica do Paraguay (Paraquária), cruza na rua com Michelangelo Merisi, mais conhecido como Caravaggio, que representaria nos quadros da estética barroca os conflitos do homem daquele tempo, particularmente os religiosos, valendo-se, no entanto, de modelos vivos, colhidos no povo, pelo que sofre a censura de seu tempo. Além da referencialidade histórica, o encontro coloca em evidência a estética barroca, condenada pelo espírito clássico por sua intensidade e distorção, como também pela relevância da temática religiosa, que norteará

o livro na querela espiritual entre a crença cristã e a religiosidade guarani. É ainda Caravaggio o autor do quadro que representa Nossa Senhora do Loreto, padroeira da principal redução da Guairá.

O discurso indireto livre predomina nos dois registros, dando voz a quem dela toma. E é pela voz do governador do Rio da Prata e Paraguai que se esclarecem os interesses dos espanhóis na Guayrá: estabelecer um caminho de comércio e expansão para o Atlântico e capturar os indígenas na base da preação a fim de suprir as culturas, em particular, a ervateira (CREMASCO, 2017, p. 35). É também por esse registro que a ordem temporal cronológica é restabelecida, no ano de 1609, reinado de D. Felipe III de Espanha durante o período da União Ibérica.

Embora a linhagem de Guairacá protagonize a ação, destaca-se o papel do Padre Montoya e de outros jesuítas das reduções, como os Padres Cristóbal de Mendoza e Primo Oscar. Por vezes essa voz é deslocada para outros atores, como os vicentinos. Entre esses, Manuel Preto sai mais humanizado, ao passo que Raposo Tavares fica reduzido à própria ganância.

A criação das reduções de Loreto e Santo Inácio, junto a comunidades indígenas pré-estabelecidas, é o mote para que o conflito espiritual e religioso se sobreponha às questões de ordem histórica. Pedro Linguarar, nomeado tradutor nos tempos iniciais do contato entre as duas culturas, ao interpretar a missa do Padre Cataldino, substitui as imagens católicas por aquelas de conhecimento dos nativos, o que provoca uma contravenção no discurso bíblico:

[...] houve um tempo em que... Nhanderu veio do oriente, desceu da nuvem em forma de raio e retumbou. - Farei uma aliança contigo e expulsarei os coroados, os cabeludos, os campeiros, os guayanás, os gualachos, os Ka'ayguás, os tupis e os guaykurus. Para isso, peço: não adorarão outro Deus. (CREMASCO, 2017, p. 41).

O que, de início, parecia tão distinto enquanto princípio religioso das culturas envolvidas e que servia apenas como estratégia da Companhia de Jesus para a catequização vai sofrendo um processo de amalgamento e contaminando até mesmo a visão de alguns jesuítas, cujo sermão passa a

experimentalizar as visões apocalípticas da outra cultura. É sobre essa base de questionamento que se constrói tanto a figura do Padre Montoya como a do bisneto de Guairakã, Itawerá, que protagoniza a segunda parte do livro. Indicativo dessa ambiguidade é a dupla nomenclatura das personagens que, após o batismo cristão, recebem mais uma identidade cultural. Itawerá é também Jesus; Atyguajé, Miguel; Jaguaçarovy, Moisés; Kuarasy, Maria.

Nessa ordenação de mundo, a riqueza da percepção indígena, mutante sobre todas as formas, é substituída na concepção cristã dos jesuítas pela dicotomia que rege todas as ações, a luta entre Deus e o Diabo, com crédito para o segundo, que desperta por trás de todos os atos que contrariam os severos códigos religiosos. A presença do cilício e da expiação por parte dos inacianos é constante frente a seres que não entendem os fundamentos nem do pecado original nem de todas as outras formas de pecado. Sobre isso vale recuperar Jacques Le Goff, para quem o *maravilhoso cristão* cria alguns impasses para que o maravilhoso se desenvolva plenamente. Primeiramente, pelo monoteísmo: “[...] no maravilhoso cristão e no milagre há um autor, e um só, que é Deus [...]”; depois pela situação de controle a que está sujeito:

Temos depois uma regulamentação do maravilhoso no milagre. Temos simultaneamente um controle e uma crítica do milagre que, no limite, faz desvanecer o maravilhoso, e por fim temos aquilo a que eu chamo uma tendência para racionalizar o maravilhoso e em particular para despojá-lo mais ou menos de um caráter que me parece essencial, a imprevisibilidade. (LE GOFF, 1990, p. 23).

Além de buscar correspondentes no imaginário do outro nos rituais religiosos, o estímulo inaciano e de outras ordens de dominar as línguas nativas funciona tanto como instrumento de comunicação como de dominação, o que se agudiza diante das culturas guaranis para quem a palavra-alma é o princípio constitutivo da vida. Daí se entende a iniciativa do Padre Montoya que, além de autor da *Conquista Espiritual*, compôs um dicionário da língua guarani. Num dos momentos em que se deixa levar pela reflexão mais empática em relação àquela cultura, ele ajuíza:

Essa língua guayrenha tem o seu nervo e é tramada em partículas que sozinhas pouco representam, no entanto, quando compostas,

formam verbos, vozes significativas. Se conseguem representar o universo, por que não podem construir o Paraíso? Essa língua é filha da natureza. Tão própria em seus significados que desnuda o mundo. Essa língua unifica gentios; não forja santos. (CREMASCO, 2017, p. 56).

Como salienta o filósofo Vladimir Safatle, a atestar esse poder linguístico para essas culturas, a capacidade argumentativa é que de fato mobilizava a adesão dos nativos americanos e não propriamente o dogma religioso, daí a frequente acusação dos padres quanto à “inconstância da alma selvagem”,²¹ visto que, depois de catequizados, muitos abandonavam as reduções para viverem com as comunidades de origem. Valendo-se de um relato de jesuíta nessa mesma época, só que na região do Quebec, Safatle conclui que o que mais espantava ao religioso era essa liberdade do indígena ao rejeitar qualquer subserviência pela simples lógica da obediência.²²

Obedecendo a uma perspectiva mais próxima à época retratada, o tempo cronológico, preferido pelo romance histórico, é aqui quase sempre substituído pelo calendário religioso ou então pela ordem mítica, mais afim à cosmogonia indígena. Robert Darnton, ao analisar o espírito revolucionário, aborda o enorme esforço em se libertar da datação predominante no Antigo Regime, com a adoção de nomes relativos ao calendário agrícola em lugar dos nomes de santos que identificavam os dias, ainda remanescentes em almanaques agrícolas. “Assim, o dia 22 de novembro, antes dedicado a santa Cecília, tornou-se o dia do nabo; 25 de novembro, antes dia de santa Catarina, virou o dia do porco; 30 de novembro, que era o dia de santo André, passou a ser o dia da picareta.” (DARNTON, 2010, p. 24). Para referenciar temporalidades mais longas, a baliza é o aniversário de eventos religiosos, como o de canonização de Santo Inácio de Loyola, fundador da ordem, em 1622.

²¹ Procuramos aludir aqui a perspectiva atribuída ao indígena pelo jesuíta à leitura oferecida por Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem*.

²² “Os Neskapi imaginam que eles devem, por direito de nascimento, gozar da liberdade dos burros selvagens, sem respeitar a quem quer que seja, salvo quando sintam vontade. Eles me criticaram cem vezes por termos medo de nossos capitães, enquanto eles riem e zombam dos seus. Toda a autoridade de seus chefes está no domínio da língua, pois eles são potentes na medida em que são eloquentes, e mesmo se eles morrem de falar, eles só serão obedecidos se agradarem aos selvagens” (LALLEMANT *apud* SAFATLE, 2020).

Já em relação ao universo indígena, constata-se a mobilidade de mundos, semelhante à ideia da variedade de céus segundo a mitologia guarani. É o que se comprova na narração dos mitos de origem: “Cantou o deslumbramento de Nhandesy. E de Nhandesy, a vinda de Yjara, Ka’aporá, Kuaray e Yasy. Revelou como o primeiro mundo acabou e como foi reconstruído.” (CREMASCO, 2017, p. 80).

Um diferencial na arquitetura de *Guayrá*, e que deve ter custado trabalho ao seu autor, diz respeito à ordenação das ações e acontecimentos e que não raro causa um embaralhamento ao leitor. Um mesmo fato aparece narrado em contextos diferentes e por diversas personagens. Não se trata aqui, como no romance moderno, de explorar as diversas perspectivas sobre um mesmo fato a partir de um conjunto de atores, ou de construir uma panorâmica sobre personagens que mais tarde se encontram. O estratagema aqui parece mais simular a visão de mundo em que a cronologia não acontece nos mesmos padrões modernos, o que se explica pela época figurada no livro, em que não se tem uma uniformização sobre as medidas de tempo e espaço. A função narrativa se ressent de desse efeito, não havendo propriamente um início, um meio e um fim. Essa impressão de leitura, já patente na *Conquista espiritual*, do Padre Montoya, é aqui rentabilizada até suas últimas consequências. As personagens não obedecem a uma força histórica, mas ao poder dos mitos, que são disseminados e repetidos pelas comunidades. É assim que Itawerá, ao final da narrativa, ouve da voz de um idoso solitário que encontra na estrada a sua própria história, transformado ele mesmo no filho mais valente do Guayrá (CREMASCO, 2017, p. 286).

Além dessas ações que são retomadas ou recuperadas ao longo da narrativa, verifica-se uma indistinção entre o ocorrido e o sonhado, hesitação que, para o leitor, não chega a se resolver em várias situações. Considerando mais uma vez o mundo anterior ao espírito iluminista em que se tem por estabelecidas as bases entre o verificável e o não-verificável, o maravilhoso age enquanto um princípio não distinto da realidade palpável.²³ Assim, tanto

²³ Não nos referimos aqui ao conceito de real maravilhoso, tão relevante nas culturas latino-americanas, que, por si só, mereceria outro enfoque.

as visões diabólicas dos jesuítas como o universo encantado dos indígenas fazem parte do mesmo mundo.

Ainda que não se possa atestar o caráter mágico do espaço em termos narrativos, é perceptível que os frequentes deslocamentos das personagens por um território tão dilatado, que cobre áreas do Peru até Buenos Aires, contando com uma viagem para a Europa e um sem número de outros deslocamentos entre as reduções, cria no leitor uma impressão de facilidade e por vezes até de irrerealidade. Uma vez que as viagens em si, ou seja, a preparação, os meios e as dificuldades não são normalmente narradas, fica-se com a ideia apenas da transferência, o que se opõe francamente ao princípio constitutivo do romance, ao priorizar as determinantes de tempo e de espaço para a experiência do realismo formal (WATT, 2010, p. 27).

Como em Rocha Pombo, o caminho do Peabiru tem presença marcante, assumindo aqui uma faceta lendária ao ser convocada a história relatada por Montoya acerca da origem da estrada, como estando relacionada à visita do apóstolo Tomé à América.

Em relação aos atores desse canto, pretende-se criar uma unidade geográfica, ou seja, o espaço guayrenho, como um bloco, em termos narrativos, aquilo que de fato se constituía como povos bem distintos entre si, por vezes até inimigos mortais. Considerando que tanto Rocha Pombo como Marco Aurélio Cremasco se valem de uma fronteira desenhada pelo colonizador, o Guayrá, o que se propõe nesse caso é a representação de um herói coletivo, em que as marcas de singularidade, que assinalam o herói individual romanesco, se diluem em nome de um princípio maior, a defesa da terra.

Resumidamente, o sentido coletivo de *Guayrá* se assume por meio de estratégias textuais que simulam concepções mais próprias à época retratada, sem a preocupação de adaptar para o leitor contemporâneo essas imagens ao presente, contrariamente ao preconizado por Lukács para o romance histórico, em que o que se requer do autor não é a fidelidade histórica ao mundo representado mas o da sua tradução ao espírito da época do leitor, o que vale também para a linguagem. Ao espírito coletivo se alia à expressividade do maravilhoso, revelando uma concepção de mundo anterior à consolidação

da forma romanesca. A essa forma, obtida por Cremasco, ousamos denominar, na esteira de Octavio Paz pensando a poética do século XX, como poema longo, herdeiro da epopeia.

Um último reparo diz respeito à retratação de práticas culturais. De início, impacta o leitor a recorrência de situações que poderíamos considerar de extrema violência, como na trivialidade como se morre e como se mata na *Guayrá*, além das práticas pós-morte, como a do canibalismo. É certo que o pacto civilizacional (FREUD, 2011) pretendeu nos alienar desse universo de sangue e de sombras. Mesmo mobilizando a racionalização, invocando as diferenças culturais, nossa ótica insiste na discriminação de tais práticas. A arte “ocidental” é exemplo disso, quando tenta edulcorar esse tipo de representação, o que já por si evidencia nosso horror ao que consideramos bárbaro. O antídoto ao horror viria então da repetição da cena até a sua posterior naturalização, o que de certa forma é conseguido na insistência da temática no livro, como nos períodos em que a prática responde a uma carência absoluta de viveres e se mostra a saída mais lógica diante da fome. Numa das cenas, é o próprio padre Montoya que, sem o saber, e movido pelo cansaço e pela fome extrema, se serve de um caldo feito a partir de membros humanos. Com a recorrência de situações semelhantes, a representação vai perdendo seu valor excepcional para se inscrever num conjunto mais naturalizado de práticas culturais. A vingança final de Itawerá sobre Jaguaçarovy sela a representatividade da antropofagia com a adesão do leitor:

Levei as partes esquartejadas do Anhá do Guayrá à grelha. Esperei. Um cheiro adocicado elevou-se e um caldo grosso desceu pelo tronco que sustentava o moquém. Aproximei, passei o dedo e o lambi. Devorei-o. A cada mordida, verti a lágrima de milhares de mortos. A cada dentada, um pedaço reconstruído do Guayrá em mim. A cada rasgo naquela carne, a minha saliva amolecia as dores das mulheres e dos guerreiros que não puderam lutar. Tenho-o, Jaguaçarovy. Que venham os mamelucos para vingá-lo. A minha vingança está na fome de meu espírito, na selvageria que sequer Cristo salva, pois em ti tenho a Ele. Tomei um de seus dedos, quebrei-o e suguei o tutano. (CREMASCO, 2017, p. 298).

Nesse sentido, pode-se concluir que *Guayrá* concretiza seu projeto ao reatualizar textos de época numa conjuntura em que os valores civilizacionais deixam de ser parâmetro para o sectarismo entre bárbaros e civilizados, visto que o próprio acordo civilizacional foi rompido na *pólis*, com o cancelamento dos direitos do cidadão e na violência que assombra igualmente os dois lados do muro. Desse modo, *Guayrá* atualiza sua própria narrativa a outras cosmovisões e valores, maneira pela qual articula a ruptura com os valores ditos civilizacionais.

AINDA POESIA

Os críticos que se debruçaram sobre as décadas de transição entre os séculos XIX e XX na literatura brasileira tendem a expressar uma espécie de melancolia que se abateu sobre parte daqueles escritos diante dos efeitos da modernização. A aceleração do tempo, impulsionada pelas rápidas mudanças no perfil das cidades e na entronização de novas técnicas de comunicação, de reprodução e de imagem, impressão registrada tanto por Machado de Assis como por Monteiro Lobato,²⁴ gerou também em alguns escritores uma impressão de perda; perda das referências do mundo tradicional, varrido pela ideia de progresso.

Sílvia Mello, ao estudar a geração paranaense de Rocha Pombo, refere-se à dupla empresa desses escritores, tais como Júlio Perneta, em recolher as memórias da tradição e, simultaneamente, tentar acertar o passo com as exigências da modernidade.

Sua [de Júlio Perneta] escolha em tratar vivências periféricas, não estava desconectada do movimento moderno: ligava-se, conforme vieiros caracterizando, tanto à necessidade de transformar em memória aquilo que estava sendo soterrado pelos novos tempos – mecanismo

²⁴ Machado de Assis em coluna em *A Semana* professa: “Mas então que é o tempo? É a brisa fresca e preguiçosa de outros anos, ou este tufão impetuoso que parece apostar na eletricidade? Não há dúvida que **os relógios, depois da morte de López, andam muito mais depressa**” (HARDMAN, 1992, p. 66. Grifos nossos.). Monteiro Lobato, na crônica “Uruguiana”, registra impressão semelhante: “Uruguiana!... Palavra sonora que sugere mil coisas distantes, apagadas já, apesar de transcorridos menos de sessenta anos da tragicomédia de Canabarro e Estigarribia, dois hipopótamos, afins na bravura e na incapacidade mental. Foi de ontem a guerra do Paraguai; seus veteranos ainda vivem por aí ao léu, às dezenas; no entanto, parece um fato de priscas eras – **tão rápido o Brasil evoluiu daí para cá, aos pinotes**”. (LOBATO, 1995, p. 95. Grifos nossos.).

tipicamente moderno, vinculado à desestruturação da tradição e da oralidade como meios de manutenção da memória de uma comunidade – quanto à estruturação de uma modernidade literária. Salienta-se que, apenas quando as vivências definham como experiências possíveis de serem vividas é que elas ganharam espaço no meio letrado. É, assim, sobre o túbulo da tradição que a literatura se estabelece. (MELLO, 2008, p. 282).

Foot Hardman, por sua vez, ao fazer o balanço da produção literária entre 1870 e 1920, constata a “poética das ruínas”²⁵ surgida em meio aos embates entre as representações da natureza e da civilização, sugerindo que o esmero formal tecido nesse corpo não se justificava apenas como “requisito de ‘torres de marfim’”, mas apontaria sim os “impasses da relação arte/natureza e arte/indústria em pleno processo da modernidade”. (HARDMAN, 1992, p. 67).

É como se, no Brasil, diante da transição do mundo agrário para o mundo industrial, acelerada ao extremo naqueles anos da virada do século, as forças sociais libertárias ainda desejassem a regeneração messiânica do primeiro verbo após o incêndio revolucionário universal. Assim, perseguiam a simplicidade da forma, mas enveredavam-se, perversamente, no babelismo linguístico e nas ramificações tortuosas e botânicas das palavras farfalhantes. (HARDMAN, 1992, p. 75).

Opinião semelhante à adotada por Fernando Gil, em relação à poesia parnasianista e simbolista finissecular. Diferentemente da poesia romântica, a de Castro Alves em específico, “último momento de equilíbrio instável entre a atitude autossegregadora do poeta e o gesto de missão que ele se auto-atribui”, parnasianos e simbolistas brasileiros vivenciam a desidentificação e até o “antagonismo entre poeta e público”.

Assim, se antes o artista romântico se apartava do mundo movido por razões “intrínsecas” ao papel desempenhado pelo poeta-gênio [...] o poeta parnasiano-simbolista, por sua vez, se distancia dos homens e da realidade concreta e cotidiana por fazer profissão de fé de que não há lugar para si num mundo que é percebido como, nas palavras de

²⁵ “O drama da modernidade constitui-se precisamente no choque que interrompe o fluxo da experiência tradicional, na destruição sistemática desses espaço-tempos insulados, no esquecimento produzido pelo desencontro de linguagens, na lógica desestruturante das identidades comunitárias, na violência como apátnio legal do Estado”. (HARDMAN, 1992, p. 68).

Cruz e Souza em *Condenação Fatal*, “o exílio dos exílios/ um monturo de fezes putrefato”. Vedar o mundo da poesia aos homens, declarar de forma peremptória e recorrente que os homens comuns não são dignos do mundo da criação artística, eis talvez uma das mais fortes expressões de como a *cidade das letras* se constitui parte de um processo de exclusão social e cultural profundo. (GIL, 2006, p. 28).

Curiosamente, no romance do mesmo autor, *No hospício*, que começa a ser escrito em 1896, poucos anos após a publicação de *A Guairá*, as duas personagens principais estão encarceradas num hospício sem, contudo, serem loucas. Fileto, por imposição do pai a fim de resguardar a família burguesa das inconveniências do filho, e o narrador, com o objetivo de se aproximar de Fileto. Somente nesse espaço, marginalizado, excluído da sociedade, é que eles podem dar azo às suas projeções utópicas, sejam elas filosóficas ou literárias. “Sábios, poetas e artistas ganhavam, então, o estatuto dos mais legítimos representantes da sociedade futura e da cidade futura, sonhadas e planejadas nos escritos e nas conversas de Fileto e seu amigo.” (MELLO, 2018, p. 5). O exílio da poesia e da filosofia do mundo não é aqui apenas metafórico; ele se torna presença dolorosa na vida das personagens, também elas exiladas do convívio social.

Tanto a experiência de um tempo que devora as tradições, tal como um Saturno devorando seus filhos, como o deslocamento do objeto literário sem valor de mercado para fora do eixo social concorrem para o surgimento de uma escrita que, paradoxalmente, se volta contra as demandas de seu público e aposta na restauração dos valores passados. Esse parece ser o caso de *A Guairá*, uma epopeia com formato clássico na virada do século. Em comum com a poesia parnasiana/simbolista, ela se mostra consciente da sua rejeição e obsolência, mas resiste com as armas que lhe cabe, ou seja, respondendo com apego à tradição do passado.

Esse excesso “farfalhante”, acusado por Hardman na literatura finissecular, expressão do desejo de reconstituição em direção ao “primeiro verbo”, parece análogo ao impulso que move o poema extenso ou poema longo, essa modalidade moderna, que se propõe a “recuperar la diégesis de la épica (el cuento) por medio de la exaltación emocional de la lírica (el canto)”

(PAZ *apud* GRAÑA, 2006, p. 55).²⁶ Como justifica Maria Cecilia Graña, o poema extenso nasce de uma história de queda do sujeito, do desaparecimento do “eu” que, paradoxalmente, segue existindo no discurso. Marcado pela vocação simultaneísta, o poema extenso normalmente se vale de técnicas de composição em colagem e montagem, o que lhe confere um tratamento singular em relação às categorias de tempo e de espaço (“El poema largo resulta pues, una vertiginosa sucesión de nudos espacio-temporales visitados, abandonados o revisados por el yo lírico”. GRAÑA, 2006, p. 57). Caracteriza-se também por “abarcas con la mirada nuevos espacios y culturas lejanas o arcaicas” e não se mostra estranho à ideia de uma viagem iniciática “o un peregrinaje ascendente del hablante lírico que se dirige hacia la meta de su viaje, la poesía, la madre piedra que lo sobrevive [...]” (GRAÑA, 2006, p. 58). A multiplicidade de registros de linguagem, de pessoas gramaticais e de códigos literários diversos é outra marca desse “hablante lírico-épico” (GRAÑA, 2006, p. 59). Por fim, o sujeito lírico funciona como voz mediadora, “que, a manera de puente, trata de conciliar los opuestos, pues, mientras recupera una sacralidad ritual que repropone la plenitud en el presente, afirma su propia condición perecedera.” (GRAÑA, 2006, p. 60).

Várias dessas descrições se aplicam ao *Guayrá*. Ainda que em prosa, o distanciamento do pacto romanesco é evidente, como já demonstrado, nas categorias de enredo, tempo, espaço e de personagens, enquanto heróis coletivos. A linguagem também busca escapar amiúde dos limites da inteligibilidade para alcançar um outro estatuto de comunicação, um que invista numa forma de religamento do homem aos outros homens e aos outros seres. Quando Itawerá, já ao final, se liberta das amarras do pensamento cristão e se lança ao mundo é que alcança, no plano da ação, a reintegração libertadora e, no seu caminho, vai assumindo as formas naturais que lhe tocam: “tornei-me catarata, flor, vento e subi para o Pikyry (CREMASCO, 2017, p. 286); “mergulhei naquela vulva e me tornei kunhã” (CREMASCO, 2017, p. 287).

²⁶ Cultivado já por Sor Juana Inés de la Cruz no período barroco, o “poema largo” teria sido resgatado por Vicente Huidobro, com *Altazor*, em 1931, seguindo seu interesse em todo o espaço latino-americano até os nossos dias. (GRAÑA, 2006, p. 55-56).

Imbuído da presença de todos os seres, Itawerá, numa espécie de devir,²⁷ é enfim invadido pelo espírito do Guayrá: “Naquele instante fui tomado por todos os guayanás, coroados, campeiros, cabeludos e tantos outros povos da floresta, escondidos como animais corroídos pelo medo, que se perderam nas selvas ou fugiram do Guayrá ou estão insepultos nesta Terra de tantos males.” (CREMASCO, 2017, p. 289).

O perspectivismo de que Itawerá nos fala assinala o multinaturalismo, presente entre os povos ameríndios, e que se opõe frontalmente à era do antropoceno, responsável pela exaustão dos recursos planetários em favor dos interesses exclusivistas do homem. Ao transmutar-se em animais, plantas ou minerais, Itawerá experimenta uma compreensão diversa sobre o outro; seu olhar é deslocado para a natureza humana dos outros seres.²⁸

Tanto *A Guairá* como *Guayrá* se voltam, como é próprio na épica, para o mito. Ainda que a história atue como pano de fundo, através do embate entre os colonizadores, sejam eles os *encomenderos* espanhóis, sejam os vicentinos brasileiros, e os ameríndios, o lugar de fala hegemônico pertence aos segundos e, com eles, a sua mitologia. Nessa lógica, a visão de mundo centrada apenas no homem e na *ratio*, da qual o romance moderno é tributário, sofre um abalo. Não se trata de estabelecer uma mera oposição entre mito e história, mas de reivindicar, a partir do recurso ao mito, um ponto de fuga, pois, como sustenta Alexandre Nodari, a propósito de *Macunaíma*, o mito não é propriamente anti-histórico: “[...] a mitologização, o procedimento de encarar o Brasil sob as lentes do mito [...] não produz uma a-historicização essencializante, mas sim uma concepção, ainda que em formas de figuras, do país como um grupo (aberto, logo, histórico) de transformações e travessias.” (NODARI, 2020, p. 50). Além de atentar para a heterogeneidade do mundo, o mito, de acordo com

²⁷ Sentido que lhe emprestam Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*.

²⁸ Viveiros de Castro assim difere o multinaturalismo do multiculturalismo: “Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo multinaturalismo para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias ‘multiculturalistas’ modernas. Enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 302-303).

Cesar Augusto López Nuñez e na esteira de Viveiros de Castro, atua como força política e, por isso, deve ser valorizado no espaço de troca latino-americano: “o mito é espaço de relações de poder que procura organizar, além da *polis*, o *cosmos*. Personificar, interpretar, no sentido teatral, é o princípio fundamental do mito” (NUÑEZ, 2016, p. 253). E mais, o mito age a partir do sentir, o que é rejeitado pela percepção ocidental:

Toda ontologia tem uma narrativa ou mito que é a lente que permite ao corpo sentir, e todo sentir conduz a uma política. A diferença da ontologia ocidental com as ontologias ameríndias está no fato de que a primeira separa radicalmente o ser e o sentir, por meio da nocividade de uma experiência variada nas carnes dos cidadãos, posto que estes têm que seguir o padrão das Ideias, da razão; a segunda não faz muros entre o ser e o sentir porque não existe reflexão do mundo sem percepção e só depois de sentir se pode agir sobre os seres que povoam o mundo. (NUÑEZ, 2016, p. 257).

Em Rocha Pombo, a forma ainda se faz presa dos modelos tradicionais, diferindo-se nisso de *O guesa*, de quem é contemporâneo. De qualquer forma, a opção pela épica, num momento em que a força romanesca já se comprovara, evidencia a aposta num rumo contrário à mercantilização da arte, fazendo da poesia, e sobretudo àquela gerada por um anseio coletivo, sua expressão maior.²⁹ Mais de um século depois, essa proposta épica, que funde o lírico ao narrativo, retorna sob a forma do poema extenso. *Guayrá*, de Marco Aurélio Cremasco, bebe nas fontes históricas para daí colher não apenas um enredo, mas tomar o pulso daquele mundo sobre o qual se atravessou a nossa modernidade. Com isso, investe contra o legível da forma romanesca a fim de assinalar a finitude da nossa busca histórica com o projeto de superação. Talvez, o seguir adiante só seja possível no movimento que nos empreste uma outra visão sobre os diferentes mundos. Começamos, pois, a escutar e a tentar decifrar os sons aparentemente truncados daquelas antigas histórias.

²⁹ Não é intenção desse trabalho discutir esse vínculo, mas vale ressaltar o paralelo verificável entre a produção literária de Rocha Pombo e a afinidade do autor às ideias libertárias socialistas e anarquistas, além do seu envolvimento direto com projetos educacionais, tais como a fundação da Universidade do Paraná e a Universidade do Povo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Benção paterna. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernardi et al. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

CAVALIERE, Mauro. *As coordenadas da viagem no tempo*. Uma contribuição para a teoria da ficção histórica baseada em alguns textos portugueses dos séculos XVI, XIX, XX. Tese (Doutorado em Humanidades) – Universidade de Estocolmo, Estocolmo, Suécia, 2002.

CREMASCO, Marco Aurélio. *Santo Reis da Luz Divina*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CREMASCO, Marco Aurélio. *Guayrá*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2017.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

GANCEDO, Daniel Mesa. Hacia una alegoria de la literatura: las reflexiones sobre el poema de Octavio Paz. *Revista de Humanidades*, n. 21, Centro Tecnológico de Monterrey, México, 2006.

GIL, Fernando Cerisara. *Do encantamento à apostasia: a poesia brasileira de 1880-1919*. Antologia e estudo. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

GRAÑA, María Cecilia. El poema largo en la modernidad hispanoamericana. In: VELLOSO, Luiz Roberto; MOREIRA, Maria Eunice (orgs). *Questões de crítica e de historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos mapas gizados à ventura. *Remate de males.*, n. 12, Campinas, 1992.

LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LINS, Ronaldo Lima. O fantástico: a modernidade exorcizada. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LOBATO, Monteiro. Uruguaiana. In: LOBATO, Monteiro. *A onda verde e O Presidente negro*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1951.

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

MELLO, Silvia Gomes Bento de. *Esses moços do Paraná: livre circulação da palavra nos albores da República*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MELLO, Silvia Gomes Bento de. Simbolismos e desencantos: Rocha Pombo e a escrita de *No hospício*. *Revista Água Viva*, v. 3, Brasília, 2018.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. *Da narrativa ao romance: a prosa da Guerra do Paraguai nos limites da ficção histórica contemporânea*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. *A guairá: um canto épico finissecular*. *Juçara*, v. 4, n. 1, Caxias, MA, 2020.

NODARI, Alexandre. A metamorfologia de Macunaíma: notas iniciais. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, jan./jun. 2020.

NUÑEZ, Cesar Augusto López. Mito, estética e política em dois projetos literários: O guesa de Sousândrade e El pez de oro de Gamaliel Churata. In: V SPLIT – SEMINÁRIO DE PESQUISA DISCENTE DO PÓS-LIT/UFGM. *Anais [...]*. Belo Horizonte, FALE/UFGM, 2016.

PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económico, 1999. (Obras completas. Edición del autor.)

PEDRO, Alessandra. *A educação como ideal: a obra histórica e didática de Rocha Pombo, 1900-1933*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

POMBO, José Francisco Rocha. *A Guairá*. São Paulo: Tipologia da Companhia Editorial de São Paulo, 1891.

RUIZ DE MONTOYA, Antônio. *Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*. 2. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

SAFATLE, Vladimir. Identitarismo branco. *El país*, 4 set. 2020.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALENTIM, Marco Antonio. *Ursa Menor: notas sobre ficção científica e fantasia*. *Cadernos PET Filosofia*. Curitiba: UFPR, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MEMÓRIA E RECORDAÇÃO EM *O TOURO DO REBANHO*

Edna da Silva Polese

*Retirado en la paz de estos desiertos,
Con pocos, pero doctos libros juntos,
Vivo en conversación con los difuntos,
Y escucho con mis ojos a los muertos.*
(Quevedo)

O movimento social conhecido como a Sedição dos Alfaiates, Conjuração Baiana ou ainda Inconfidência Baiana, tinha como objetivo o rompimento dos laços coloniais com Portugal. A revolta, iniciada em 1798, foi liderada, segundo a história oficial, pelos alfaiates João de Deus e Manuel Faustino dos Santos e pelos soldados Lucas Dantas e Luiz Gonzaga. No dia 12 de agosto ocorreu a revolta e os responsáveis haviam fixado cartazes em Salvador, explicando os motivos e esperando a adesão da população. Antes mesmo que o povo tomasse conhecimento do que estava ocorrendo, o grupo foi delatado, preso e, posteriormente, enforcado. Os quatro homens conhecidos pela história oficial como homens do povo, trabalhadores e pequenos burgueses, foram punidos com a morte. Os pertencentes às classes sociais mais abastadas, como Cipriano Barata, foram inocentados. A narrativa de Krishnamurti Góes dos Anjos, *O touro do rebanho*, é um romance histórico que focaliza esse acontecimento. Na folha de rosto há um longo subtítulo que anuncia: “Memória da Sedição dos Alfaiates de 1798 na Bahia onde se deduz as elementares razões para a pena de enforcamento e esquartejamento de quatro pobres homens do povo proferida por uma corte devassa e corrupta”. (ANJOS, 2013, p. 3). O portador de tal registro memorialístico é um narrador sem nome, profundamente atormentado. Para dar conta disso, mescla sua vivência pessoal com os fatos ocorridos e apresenta inúmeros trechos de documentos oficiais onde constam informações que cercearam o evento. Há o processo da memória e há o processo da recordação.

Em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann registra a diferenciação entre memória e recordação: memória seria a coisa pensada, conhecimento; enquanto recordação é pessoal (ASSMANN, 2011, p. 33). Ainda segundo Assmann, a recordação procede de maneira reconstrutiva, iniciando-se do presente e avançando para um deslocamento, uma reavaliação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação que será fragmentado, pois foi transformado nesse processo. (ASSMANN, 2011, p. 34).

Esquecer, lembrar, realizar silogismos tentando resgatar algo do passado, vivenciando-o, são capacidades humanas. Os registros, a pesquisa histórica, o trabalho do arqueólogo, o armazenamento - seja em toneladas de livros em bibliotecas; seja em um objeto pequeno como um pen-drive - todas essas invenções e ações humanas foram e são criadas com o intuito de guardar aquilo que só o ser humano, por sua breve existência, não seria capaz de manter. O recordar pertence ao homem, mas os meios de armazenamento são variáveis e nem sempre a sua criação se dá em plena consciência de se manter a memória dos que já se foram ou de fatos e acontecimentos já ocorridos.

Paul Ricoeur (2007, p. 140) reforça ainda que não é possível pensarmos apenas na polaridade da memória coletiva e da memória individual para entrarmos no campo da história. Deve-se pensar numa tríplice atribuição da lembrança: a de si, aos próximos, aos outros. Entre a memória individual e a memória coletiva há a intervenção do próximo, do outro, que, em contato com o eu, articula para que essa memória se revitalize.

No que se refere aos estudos da história e da memória pelo viés ficcional, Assmann cita Stephen Greenblatt, um estudioso da obra de Shakespeare, que explicita o porquê de se estudar os escritores de outra época: “Comecei com o desejo de conversar com os mortos”. (ASSMANN, 2011, p. 193). Debruçar-se sobre o passado através do texto é uma maneira de estabelecer esse diálogo. A ação da leitura promove-se como uma espécie de xamanismo em que o passado é evocado. O texto ficcional é uma construção no qual os mecanismos informam qual é o grau de comunicabilidade constituído. O texto ficcional também não estabelece nenhum pacto de veracidade ou de explicação do

que está sendo narrado. Cabe ao leitor desvendar essas chaves. Cabe ao leitor aceitar as regras do jogo narrativo.

O narrador pode se apresentar como um desses mecanismos que é ao mesmo tempo a criação do escritor, e é também o portador do que está sendo dito e como está sendo dito. Numa narrativa ficcional em que o jogo memorialístico é o destaque, o leitor precisa cuidar da informação de que esse narrador é construção, mais ainda quando se manifesta em primeira pessoa e traga traços autobiográficos ou biográficos.

Nas palavras do próprio autor, publicado na revista *Expedições*, o romance *O touro do rebanho* se organiza assim:

O enredo da trama é simples: um narrador solitário perseguido por amargas lembranças escreve suas memórias para tentar interpretar os acontecimentos da Sedição. Aos poucos vamos tomando conhecimento de que o tempo da escritura das memórias é o ano de 1823, em plena guerra civil pela Independência do Brasil que se estabelece na província da Bahia. Acompanhamos o fluir da memória, a sutil transformação na matéria prima deste romance. O tempo. Aquele que escorre em um presente dolorosamente tributário de um passado que o protagonista – representante de uma elite leviana que desperdiça sua existência em ambições mesquinhas de alcançar a nobreza da terra -, ilumina pelo viés de fina ironia e pessimismo amargo, ao dar-se conta de sua impotência ante uma sociedade na qual os homens buscam apenas os seus interesses pessoais. (ANJOS, 2014)

A narrativa joga uma nova luz sobre os acontecimentos históricos, questionando, por exemplo, como Portugal acreditou que simples homens do povo conseguiriam liderar uma campanha de independência. A apresentação dos documentos, material vasto que é demonstrado nos capítulos, desnudam a situação: mesmo que nomes dos abastados tivessem sido apontados e mesmo com a prisão desses, a corrupção e o suborno correram de maneira absurda, para livrá-los da condenação final, a força. Além disso, a classe dos magistrados da época, profundamente degenerada em nome do dinheiro e desobediente diante da monarquia, encontra um argumento concreto para se remediar diante da coroa: “descobriram” os revoltosos e cumpriram a lei aplicando

com rigor o castigo aos revolucionários. O jogo de interesses é intenso e sem escrúpulos.

O narrador é alguém que pertence à burguesia que se formava no período colonial brasileiro: são produtores de açúcar, de tabaco, de couro, de farinha, que negociam essas mercadorias com a Coroa. Entre um e outro, está todo o aparato burocrático que, longe de olhos fiscalizadores, se organizam da forma que lhes convém lucrando muito com essas transações. O fato dele apreender tantas informações documentais acerca dos acontecimentos é construção ficcional: uma personagem compila vários documentos da Secretaria do Governo e os vende a ele em troca de alguns tostões. São documentos históricos que reunidos pelo narrador, o ajudam a construir a memória coletiva do tempo vivido e registrar as suas próprias na velhice.

MEMÓRIA HABITADA E MEMÓRIA INABITADA

A construção do narrador em *O touro do rebanho* pode ser identificada, como a do narrador protagonista, segundo a classificação de Norman Friedman (2002). Acompanhamos o enredo de *O touro do rebanho* de acordo com as impressões de um narrador em primeira pessoa que é também a personagem central. Com isso, de acordo com Friedman, alguns canais de informação são perdidos: “O narrador protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções.” (FRIEDMAN, 2002, p. 177)

Além da narrativa organizar-se em primeira pessoa, excetuando-se as diversas apresentações de documentos que surgem em toda a obra e que estão destacadas entre aspas, toda a ação precisa ser visualizada pela voz que narra para que se concretize como narrativa. Nesse sentido, a construção ficcional do narrador nos chama atenção, pois para que essa voz narrativa de cunho autobiográfico se articule nos mais diferentes espaços e dialogue com os sujeitos desses espaços, haveria de ser alguém que frequentasse esses lugares de forma coerente. Ainda, há a explicação que o rico acesso que o narrador sem nome tem dos vários documentos, cartas, sentenças governamentais etc... dá-se porque há um funcionário (Diogo Feitosa) que obtém da Secretaria

do governo todos esses documentos, copia-os e vende-os ao narrador. Essas duas construções são bem organizadas pelo autor para criar a possibilidade de uma personagem acessar todas as camadas da hierarquia social da época assim como os documentos redigidos em prol da situação da Sedição e outros acontecimentos históricos.

Desse modo, o narrador é alguém que convive com personagens de todos os estratos sociais da época: os produtores e comerciantes, inclusive os de grosso trato; os representantes da elite (Guarda-mores, governadores, chanceleres, desembargadores); a elite militar (coronéis); os soldados; os pequenos comerciantes (o alfaiate, os vendedores), os eclesiásticos (freis, padres); médicos, professores, os escravos, os alforriados e os pardos livres. Até mesmo suas paixões transitam entre o espaço da elite e o espaço popular: Rita Portugal é filha do coronel Antônio de Souza Portugal. O envolvimento amoroso com o narrador nunca se concretiza. À época dos acontecimentos que cerceiam a Sedição, Rita segue para a Europa para nunca mais voltar. Conceição é sobrinha do soldado Lucas Dantas, um dos condenados à força. É mulata, dona de um restaurante que serve pessoas humildes próximo ao Mosteiro de São Bento. Com ela, o narrador se envolve, já mais velho. Mas Conceição morre precocemente e ele cria o filho fruto dessa relação.

O envolvimento com a Sedição e as várias consequências desse fato, misturam-se no decorrer da narrativa. O narrador alterna o modo como todos esses acontecimentos impactaram em sua vida pessoal e apresenta a leitura de um número imenso de documentos acerca dos eventos da época. Nesse sentido, o narrador se organiza a partir do que se teoriza sobre memória e história, recordação e documento.

As questões sobre memória e história presentes na narrativa ficcional podem ser analisadas de acordo com a teoria de Assmann. Citando Pierre Nora, a autora registra que memória e história não são sinônimos, pois a memória é um fenômeno vivido em um presente eterno, enquanto a história é representação do passado. (ASSMANN, 2011, p. 145).

A autora retoma, ainda, as teorias sobre memória de Nietzsche, Halbwachs e Nora que acentuam o caráter construtivista da recordação,

assegurador da identidade. A oposição maior se dá entre os termos que ela conceitua como habitado e inabitado: a memória pertence aos portadores vivos com perspectivas parciais (o habitado); a história pertence ao todo e a ninguém (o inabitado). Vejamos os critérios elencados¹ por Assmann (2011, p. 146):

Tabela 1 – Critérios de Assmann

A memória habitada	A memória inabitada
está vinculada a portador, que pode ser um grupo, uma instituição ou um indivíduo	é desvinculado de um portador específico
estabelece uma ponte entre passado, presente e futuro	separa radicalmente passado de presente e futuro
Procede de modo seletivo, à medida que recorda uma coisa e esquece outra	interessa-se por tudo; tudo é igualmente importante
Intermedeia valores dos quais resultam um perfil identitário e normas de ação	Investiga a verdade e com isso suspende valores e normas

Fonte: Assmann, 2011, p. 146.

No plano ficcional, a narrativa de *O touro do rebanho* se apresenta, de acordo com a leitura aqui proposta, sob essa alternância: de uma memória habitada, vivida pelo narrador; e de uma memória inabitada explicitada pelos documentos que são apresentados no decorrer da narrativa. Na segunda orelha da obra, há a informação por parte do autor de que o projeto Resgate Barão do Rio Branco, tornou possível o acesso a uma quantidade enorme de documentos, mais de 50.000. Trata-se de uma massa documental extremamente reveladora, nas palavras do autor, e possibilitou, ainda, estender o entendimento sobre um período histórico mais dilatado entre os anos de 1798 e 1823. Busca-se, pelas vias da ficção, a reconstrução do passado histórico. Marilene Weinhardt no ensaio *O Brasil Colônia na ficção contemporânea d' aqui e d' além-mar* registra sobre o romance *O touro do rebanho*:

Portanto, neste caso, a ficção histórica se assume como tributária da história, sem disfarces. Tal não quer dizer que a narrativa emula o discurso histórico, antes pelo contrário. O narrador encarece

¹ Aqui foi organizado em formato de tabela.

dificuldades de vida que são suas, apresentadas como particulares, ainda que agravadas pelas circunstâncias político-econômicas da colônia. (WEINHARDT, 2016, p. 36)

A narrativa se alterna nessa construção de como os acontecimentos históricos atingem a vida da personagem que narra; e a apresentação de inúmeros documentos históricos apresentados, alguns, na íntegra². Por isso a sugestão de guiar-nos pelo conceito de Assmann sobre o inabitado e habitado.

Vejamos se é possível guiar-nos como leitura da obra a partir, primeiro, do conceito de inabitado. Numa das cenas em que Diogo Feitosa entrega ao narrador dois maços de documentos originais que subtraíra da Secretaria do Governo, há um curto diálogo entre as duas personagens e a admiração, embora incompreensiva de que o narrador era a única pessoa que apreciava a leitura desses documentos:

— Homem, esses documentos são originais. Se derem por falta deles?

— Oh, meu bom senhor, eu já não tenho nem forças nem olhos para copiar documentos. Passei os últimos vinte e cinco anos copiando e copiando documentos para vossa majestade por um salário pífio, e veja ao que cheguei. E, afinal, quem liga para esse monte de papéis velhos? Que eu saiba, a única pessoa que apreciava essa leitura é vossa mercê. Eu meu senhor, ando tão precisado de umas moedinhas... O dono do botequim onde be... Quer dizer, onde faço minhas refeições, um espanhol desalmado, não me fia mais nada.

Foi o último pagamento que fiz ao Diogo Feitosa; dali a dias ele foi encontrado morto na rua com uma garrafa de aguardente ao lado. Pobre Diogo Feitosa! (ANJOS, 2013, p. 248)

Na sequência, o autor apresenta alguns dos conteúdos desses documentos. Reproduzo aqui um exemplo de como o autor organiza a narrativa equilibrando as memórias do narrador com os acontecimentos históricos. No excerto acima, o envolvimento do narrador com o personagem Diogo Feitosa, a situação de acesso aos documentos, o lamento pelo seu precioso fornecedor ter falecido pouco depois. Na mesma página, a sequência narrativa apresenta

² São 93 páginas, no corpo do texto ficcional, que reproduzem trechos ou documentos completos sobre os fatos históricos, mais 33 páginas expostas após o fim da narrativa. Essas últimas são imagens dos documentos originais oriundas do Arquivo Histórico Ultramarino.

um dos conteúdos documentais, o pedido de João Manoel Vieira da Fonseca, Guarda Mor, para ocupar um cargo mais vantajoso:

Dentro dos maços, dois documentos de João Manoel. Ei-los:
“Requerimento de João Manoel Vieira da Fonseca à rainha – 19 de agosto de 1796

Senhora,

Diz João Manoel Vieira da Fonseca homem branco e casado, que residindo o suplicante na Vila da Cachoeira, Comarca da Cidade da Bahia, ali exerceu por vários anos o posto de capitão de uma das companhias das Ordenanças da dita vila; e passando-se dela depois para a dita cidade, nesta está vivendo de procurar algumas causas, tendo-se conduzido em uma e outra ocupação com aquela honra, verdade, inteligência e limpeza de mãos que consta dos documentos juntos, e porque o suplicante na dita ocupação não adquire o quanto lhe é precisamente necessário para se sustentar a si, a sua mulher e dez filhos que tem” [...] “Pede a V. Majestade lhe faça a mercê, esmola e graça de prover ao suplicante também por sua vida, em alguns dos ofícios, para com o seu rendimento poder sustentar-se a si, sua mulher e filhos, com aquela honra com que tem vivido até o presente”. (ANJOS, 2013, p. 248-249)

As páginas de documentos apresentados no decorrer da narrativa cobrem acontecimentos desde os anos da Sedição até a Independência da Bahia em 1823. A apropriação do discurso histórico que acaba não prejudicando o andamento narrativo e as informações acerca do acesso, apresentados na orelha da obra, podem ser discutidas a partir da organização de Assmann na tabela apresentada: são discursos que estão desvinculadas de um portador específico, pois trata-se de um grupo grandioso de registradores e autores de documentos; o passado e o presente estão separados; tudo é importante, pois trata-se de um acesso a conhecimentos de vários níveis e interesses que depende muito da pesquisa do historiador, no caso, o autor da obra que comenta como se deu o acesso a toda essa pesquisa reforça essa relação com a chamada memória inabitada.

Ainda sobre os documentos, os arquivos, Assmann registra:

Controle do arquivo é controle da memória. Depois de uma mudança de poder político, a existência do arquivo se desloca juntamente

com as estruturas de legitimação. Uma nova hierarquia de valores e uma nova estrutura de relevância são construídas, e o que antes era secreto (como os atos Stasi, a polícia secreta da Alemanha Oriental) torna-se acessível ao público. Uma mudança radical na estrutura do arquivo esteve ligada com a Revolução Francesa: a ruptura forçada com o passado feudal tornou inválidas as estruturas de direito e de administração anteriores e, com elas, a literatura que validava essa ordem. Documentos que perderam o seu valor legal não eram destruídos, mas, pelo contrário, eram armazenados, pois ganharam a partir de então um novo valor como provas históricas. Depois de terem perdido o valor de legitimação, mantiveram seu valor como fontes para os historiadores.

O arquivo é um armazenador coletivo de conhecimento que desempenha diversas funções. Nesse funcionamento, três características desempenham papéis fundamentais, como acontece com qualquer armazenador: conservação, seleção e acessibilidade. (ASSMANN, 2011, p. 368)

Sobre o valor de arquivo, há diferenças de peso para narrador e autor: para a época vivida pelo narrador e plausível de coerência, todo o volume de documentos lidos e acessados por ele eram válidos nas estruturas de direito e de administração. Tanto que vários desses documentos afetam diretamente a vida do narrador, como os documentos sobre as taxações de mercadorias, do envio gratuito de mercadorias a Portugal em determinado momento, da tentativa do narrador em conseguir adquirir a cessão de honra intitulada Hábito de Cristo, da informação sobre o navio negreiro de sua posse que fora atacado por corsários franceses e inúmeras outras informações.

A pesquisa realizada pelo autor da obra entra numa outra categoria e aí os documentos de época transformam-se em fonte de informação sobre uma época cujos valores e formas de legitimação já estão modificados: “Depois de terem perdido o valor de legitimação, mantiveram seu valor como fontes para os historiadores” (ASSMANN, 2011, p. 368).

A leitura desses documentos por parte do narrador se ramifica de forma intimista, articula-se com vários momentos da vida cotidiana e serve de base para a escrita de suas memórias. Os documentos ou trechos dos mesmos são apresentados seguindo um viés cronológico possível, de acordo com os

acontecimentos vivenciados pelo narrador. Cobra do leitor uma certa paciência de leitura para não perder a diegese.

Sobre o conceito de memória habitada, conforme Assmann, a leitura aqui proposta é a de interpretar a construção de narrador e suas ações no romance. A memória habitada está vinculada a um portador; estabelece uma ponte entre passado, presente e futuro; procede de modo seletivo; intermedeia valores que podem resultar num perfil identitário ou normas de ação. É possível vincular vários desses critérios ao comportamento e vivenciamento dos acontecimentos históricos por parte do narrador.

Desde o início da narrativa, esse narrador sempre deixa uma atmosfera pessoal sobre os fatos:

Aqui existe um salto no tempo um pouco mais para trás de ano, ano e meio, e nesse espaço a vida da gente pode uma cambalhota como num coice inesperado. Escrever memórias numa ordem cronológica é uma tarefa árdua por duas razões: o calendário nem sempre anda conforme o que nos vai por dentro; ademais, surgem aqui e ali certos estirões do caminho percorrido em que as sombras se adensam, e é debalde que tento iluminá-las. Para que certas lembranças ganhem nitidez, recorro a um fato acessório que tem o dom de avivar-me as reminiscências esmaecidas. Concluí o último capítulo referindo-me a um coice, e já outro me ocorre justamente no início deste, ao recordar o dia em que conheci certo senhor. (ANJOS, 2013, p. 26)

Nos trechos, é possível perceber o modo seletivo como a memória se estabelece na tentativa de organizá-la e registrá-la. À medida que se recorda de algo, esquece outro ou, ainda, lembra de algum outro que não estava necessariamente vinculado àquele. A esse critério, como apontado por Assmann, unem-se mais um: estabelece-se uma ponte entre passado, presente e futuro gerando uma situação confusa que busca esclarecimento. Vários trechos da narrativa apresentam esse envolvimento emocional do narrador que acaba por amalgamar o momento histórico com sua percepção pessoal do acontecimento. É possível perceber com a leitura como o narrador comenta um momento vivenciado que é repetido em outro momento da narrativa como se procurasse completar o quadro fragmentado e sombrio das recordações:

Esse inferno de lembranças que me acompanham e que era melhor não revolver. Que perdia eu sem elas? Aqueles ruídos, aquela balbúrdia da Cidade Baixa me trazem lembranças que me provocam emoções indefiníveis porque pregadas à imagem de um inesquecível amor...foi num ambiente assim confuso que a vi pela primeira vez. Numa desordem na apanha de água em uma fonte. (ANJOS, 2013, p. 21)

O ambiente confuso foi o palco em que o narrador conheceu Conceição, prima do soldado Lucas Dantas, morto já há vários anos. Mais adiante, nas páginas 294-296, o narrador esclarece melhor esse encontro que ficara marcado porque no dia em que a vê na fonte, escravos malês já faziam parte do cenário de Salvador. É mais uma informação histórica que o narrador projeta na obra. Nessa altura, corre o ano de 1807 e o narrador havia deixado a Cidade da Bahia e vivera recluso por anos no Engenho que herdara do pai. Voltava ocasionalmente para comprar alguma peça de cobre, pagar impostos à Coroa e colher algum documento copiado por Diogo Feitosa. Parara próximo à fonte e presencia uma confusão entre os escravos haussás, modo como eram conhecidos os escravos de origem mulçumana. Há um início de conflito. Na confusão, duas mulheres buscam refúgio próximo a ele, que acaba por socorrê-las. É nessa ocasião que conhece Conceição:

Naquele dia, porém, algo no ambiente da fonte estava diferente e chamou-me atenção. Havia grande quantidade de escravos haussás recém-chegados. É fácil reconhecê-los porque sempre no meio deles alguns usam turbantes no estilo turco, mantos, sandálias e amuletos. Especialmente naquele ano de 1807 era sabido que cerca de oito mil daqueles negros destemidos tinham entrado no tráfico transatlântico como cativos de uma guerra santa na África – uma jihad islâmica, como se comentava –, e que isto acabara por trazer à Bahia adversários de ambos os lados do conflito. (ANJOS, 2013, p. 295)

Mais adiante, a moça revela a ele quem é, pois o reconhecera:

Demorei um pouco a vasculhar a memória, e de fato revi a cena a que ela se referia. Eu estava no andar de cima da casa e vi Jacinta e uma menina mirrada segurando um prato amarrado com um pano se aproximarem de Lucas Dantas. Olhei bem Conceição e disse:
— Mas não pode ser... Você?

— Eu sou aquela mesma menina que cresceu. A mãe de Lucas Dantas era irmã da minha mãe, e no dia em que ele foi pedir ajuda ao doutor Cipriano para que ajudasse o Lucas, eu estava com ela e fiquei do lado de fora da casa esperando. (ANJOS, 2013, p. 301)

A revelação de Conceição deixa o narrador atordoado. Não desconfiaria que alguém tão caracterizada no coletivo chamado povo pudesse lembrar-se e lembrá-lo de uma ocasião tão importante. Afinal, a negativa do dr. Cipriano Barata estendera-se como ação para ele também, pois no lamento que fecha o diálogo com frei Gaetano (na p. 313, a citação está mais adiante no texto) o narrador demonstra essa covardia coletiva de que também fez parte. Na ocasião da recusa à ajuda a Lucas Dantas, a cena rememorada por Conceição, o narrador registra:

Sáímos da casa de Cipriano sem dizer palavra. A mulher chorava e eu já não sabia quem era Cipriano Barata; já nem sabia quem era eu. A consciência envergonhada gritava-me que havíamos tramado uma revolução contra o domínio português, na qual não entrava como beneficiário todos os homens. Ela escapou-nos e foi abraçada por homens pobres, deserdados de tudo. Estes sim, tiveram a coragem de desafiar abertamente a Coroa. (ANJOS, 2013, p. 208)

O excerto acima está em aproximadamente 100 páginas antes da reavivação da memória por parte de Conceição. A lembrança revivida de momentos tristes e, afinal, de cunho de importância histórica tão grandiosa, acaba por estabelecer no narrador uma busca de formatação de identidade, uma busca de normas de ações que o faz escolher caminhos que o levem para longe do espaço palco dos acontecimentos, pois ele informa, em vários momentos da narrativa que escolhera viver longe da cidade. É lá que, afinal, escreve as memórias:

A memória está cheia de labirintos difíceis. Não tenho tido lá grande disposição para escrever. Sinto-me cansado. Tenho escrito muito esparsamente, e assim mesmo, fragmentos; talvez porque essas páginas tragam-me um conteúdo inesgotável de emoção. Estou só. *Dolorosamente encaro o velho que tomou conta de mim e vejo que ele foi moldado à custa de sofrimentos e perdas.* Todavia, a saudade me faz

readquirir outra idade. Saudade. Conceição... (ANJOS, 2013, p.301. *itálico meu*)

A essa memória ativada também pelo outro, podemos associar ao que Paul Ricoeur nos orienta sobre os sujeitos de atribuição da memória:

Gostaria de terminar este capítulo e esta primeira parte com uma sugestão. Não existe, entre os dois polos da memória individual e da memória coletiva, um plano intermediário de referência no qual se operam concretamente as trocas entre a memória viva das pessoas individuais e a memória pública das comunidades as quais pertencemos? Esse plano é o da relação com os próximos, a quem temos o direito de atribuir uma memória de um tipo distinto. (RICOEUR, 2007, p. 141)

A memória habitada, a vivida pelo narrador diante do palco dos acontecimentos históricos, é ativada em boa parte, pelo outro que dialogando ou confrontando-o, acrescenta novas memórias ou acaba por modificar o modo interpretativo que o narrador constrói sobre os fatos.

MEIOS: O CORPO COMO AFETO E SÍMBOLO

Na segunda parte da obra *Espaços da recordação*, que trata dos Meios pelos quais a recordação se manifesta (escrita, imagem, corpo, locais), a autora trabalha a ideia de como a recordação se estabelece, como se assenta, se alicerça: “A língua é o estabilizador mais poderoso das recordações” (ASSMANN, p. 268). É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural.

Em relação ao corpo, essa evocação da memória pode se estabelecer a partir do que a autora classifica como afeto, symbol e trauma.

Sobre o afeto, Assmann registra: “Quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo (p. 269). A autora retoma o tratado mnemotécnico *Ad Herennium* que recomenda escolher imagens ativamente afetivas para mantê-las na memória por mais tempo possível. A técnica se utilizava muito da marcação de cor forte (vestir a imagem com as

cores púrpuras ou vermelhas; manchá-las com o sangue ou com lama). É uma técnica antiga³, mas que foi utilizada mais recentemente em experimentos psicológicos americanos que apresentavam uma série de slides: enquanto um grupo teve acesso apenas às imagens, o outro recebeu as mesmas imagens com uma história dramática, sanguinária mesmo. O resultado foi que os integrantes do primeiro grupo, depois disso, lembraram apenas de pequenas partes das imagens, enquanto o outro grupo, de uma parte bem maior. No exemplo citado pela autora confirma-se que há a importância de afeto para a memorização das recordações indicando que a manipulação da memória pode ser organizada mesmo em experimentos. Mas onde se verifica essa manipulação de forma mais profunda são nas recordações biográficas individuais. O modo como essa recordação se estabiliza foge ao controle do indivíduo. As recordações autobiográficas são perigosas pois o memorialista precisa investigar tomando a si mesmo como suspeito. O parâmetro de credibilidade se dá pela postura do autor das memórias que aceita que não pode reconstruir situações passadas com precisão. É a experiência de Rousseau nas *Confissões*, que, segundo Assmann, parece ter sido o primeiro a voltar contra si a questão crítica da credibilidade.

Aqui estamos lidando com um texto ficcional que se organiza como memória. E o recurso do afeto parece apropriado para nos guiarmos no emaranhado memorialístico do narrador:

Entre meados de 97 e inícios de 98, tantos acontecimentos se deram quase simultaneamente que não saberia dizer com absoluta certeza da sucessão correta, ou se estou colocando uns na frente de outros na ordem em que aconteceram. Soma-se a isso o fato de que nem todos – obviamente – ficaram registrados em documentos, sobremaneira os mais críticos. É também inútil procurar causas e consequências diretas entre eles. Tudo estava muito tumultuado e emaranhado. Resta-me confiar em minha memória débil e envelhecida para retomar essas páginas de maneira mais inteligível. (ANJOS, 2013, p. 174)

³ Em *A arte da memória*, Frances A. Yates, explica que um dos primeiros tratados impressos sobre a memória surge em 1482. Praticamente todos os tratados sobre memória seguem o esquema do *Ad Herennium*: regras para os lugares, imagens e assim por diante.

Como exemplo, destacamos o passado e o presente na memória do narrador, ao se referir a Luis Gonzaga:

Hoje, transcorridos mais de vinte anos, analiso aquela primeira conversa com Luis Gonzaga *com olhos que viram o que depois se deu*. Havia nele certa nobreza, pois a sinceridade das ilusões é ainda o que mais nobilita os homens. Na época tive-lhe aversão, simplesmente porque Luis Gonzaga era um reles soldado mulato a tomar demasias comigo. (ANJOS, 2013, p. 39 *itálico meu*)

O exercício mental vivido pelo narrador está muito próximo dos apontamentos de Assmann: uma pequena quantidade de dados (uma conversa breve) e o contraste com o acontecimento trágico do futuro que fortalece o sentido de nobreza atribuído a Luis Gonzaga.

A apropriação dos documentos oficiais, por parte do narrador, constrói também um contraste entre o modo como os homens considerados traidores são descritos pela oficialidade e acusação e o modo como o narrador os rememora, guiado pela humanidade em que o envolvimento de amizade afinal, forjou. Na sequência, estão excertos da comunicação do Governador com a Coroa e a resposta, a sentença de morte.

O contexto dos papéis sediciosos tal mal organizados, posto que sumamente atrevidos e descarados; o caráter e a qualidade do seu autor e dos principais cabeças que tratavam da rebelião, tais como Luis Gonzaga das Virgens, João de Deus alfaiate, Lucas Dantas e Luis Pires, lavrante, *todos quatro homens pardos, de péssima conduta e faltos de religião* me fez capacitar que nestes atentados nem entravam pessoas de consideração, nem de entendimento, ou que tivesse conhecimento e Luzes. (ANJOS, 2013, p. 217. *Itálicos meus*)

A sentença:

Justiça que a rainha nossa senhora manda fazer a estes três réus: Lucas Dantas de Amorim Torres, João de deus do Nascimento, e Manoel Faustino dos Santos Lira, homens pardos e forros, a que com barão e pregão pelas ruas desta cidade sejam levados a Praça da Piedade, por ser também uma das mais públicas dela, onde na forca, que para que este suplício, morram morte natural para sempre, depois do que lhe serão separadas as cabeças e os corpos dos dois primeiros feitos em quartos, sendo conduzidos. (ANJOS, 2013, p.252)

Após a sentença dos condenados ser proferida, o narrador descreve como se deslocou para o local da execução. Note-se como há o detalhamento da cor escura da madeira com que fizeram a estrutura da forca e da imponência da mesma. Tudo é organizado para causar impacto visual:

Também acabei indo parar na Piedade, onde me deparei com a forca imponente, armada bem no meio da praça. Era uma estrutura excepcionalmente alta para uma forca, construída em madeira escura, pesada e sombria com as traves de madeira suspensa, desenhadas no céu, e sob elas a corda passada em uma roldana de ferro com laço na ponta. (ANJOS, 2013, p. 260)

Após descrever sobre o grupo humano que se formara para assistir à execução, informa-se sobre a vinda dos condenados, de que esses já haviam tomado cem chibatadas cada. O soldado Luis Gonzaga pede um padre para se confessar, há uma troca das ordens das execuções e Manoel Faustino acaba sendo o primeiro a ser executado. A descrição do enforcamento é comovente:

Houve um instante breve de suspense no qual o algoz segurou a corda com firmeza, muito calculadamente, para afinal dar-lhe um tremendo puxão que fez a roldana ranger, arrastando Manoel Faustino sobre as tábuas do patíbulo e impelindo-o para fora do estrado. Enquanto o corpo suspenso no ar era asfixiado, o carrasco atou a ponta da corda em um gancho de ferro preso ao tablado. As pernas do condenado embatiam-se no ar convulsamente, enquanto os músculos do pescoço se retesavam para conter o arrocho da corda. O saco de algodão em seu rosto dilatava-se e contraía-se muito rapidamente, todo ele debatendo-se numa luta sem defesa por instantes que pareciam nunca acabar, até que aos poucos os braços se imobilizaram, os ombros curvaram-se para baixo e a cabeça pendeu definitivamente para o lado oposto do nó. O povo acompanhou seu último estertor no mais profundo silêncio, interrompido apenas pelo choro pungente de algumas mulheres. (ANJOS, 2013, p. 262)

O mesmo ritual imposto aos demais (Luis Gonzaga, Lucas Dantas e João de Deus) foi acompanhado pela multidão que assistiu, ainda, horrorizados, os corpos serem desmembrados. Há o destaque, pelo viés do olhar do narrador, da viva cor vermelha do sangue que pinga abundantemente das pranchas de

madeira no chão. O detalhe da cena fixa-se como centralidade na perduração da memória do narrador. Dá-se a cena do esquartejamento:

O carrasco empunhou um grande facão de lâmina reluzente, puxou um dos corpos até o fundo da forca e, com um golpe certo, degolou-o e atirou a cabeça para dentro de uma carroça que havia sido posta bem abaixo do estrado. Depois o despiu, lançou mão de um grande machado, ergueu-o acima da cabeça e desferiu com força um golpe sobre o corpo decapitado, produzindo um som cavo de ossos esmagados. Todos contemplavam aquela carnificina, estatelados, lívidos, horrorizados... A fúria desumana de que estava possuído, o carrasco continuava a erguer-lhes os braços a desferir dois, três, vários golpes para desmembrá-lo e lançar as partes dentro da carroça, enquanto o sangue fartamente derramado escorria através das fendas das pranchas que sustentavam a plataforma e ia pingar no chão da praça. (ANJOS, 2013, p. 263)

A descrição detém-se nos gestos do carrasco: o desmembramento de corpos humanos, agora somente carne, de forma furiosa, num ato absolutamente desumano e chocante. Ainda, há o registro da memória olfativa que marca a cidade toda no prolongamento do horror:

Na manhã do terceiro dia de exposição dos restos mortais, o ar da cidade era irrespirável porque o circuito em que foram expostos – Piedade, Desterro, Largo de São Francisco, Rua Direita e Praia do Comércio – formou um terrível círculo de ar corrupto que a todos sufocava numa fetidez tão intensa que algumas pessoas vomitaram nas ruas. Viam-se nas torres das igrejas e telhados bandos de urubus à espreita dos restos mortais nos quais o calor intenso e decomposição gradual produziram já enxames de moscas, levando os irmãos da Casa de Misericórdias às Relações pedir a imediata extração. (ANJOS, 2013, p. 265-266)

Os religiosos enviam um pedido às autoridades para que os restos mortais dos executados sejam removidos por estarem causando grandes prejuízos aos moradores.

A descrição das mortes revela uma proximidade física do narrador ao espaço da execução. É uma construção ficcional que aloca esse olhar capaz de testemunhar e observar detalhes muito específicos da execução.

Tal proximidade marca a memória do narrador profundamente e fecha-se em significado quando ele conversa com Frei Gaetano muitos anos depois, incapaz de esquecer os detalhes do ato da execução. O fato de ter conhecido os quatro condenados em situações cotidianas e de atmosfera amigável formam o paradoxo da horrível experiência:

— Frei, eu não sei se os anos me amoleceram, ou talvez a convivência com a minha doce Conceição tenha contribuído, ou mesmo os longos anos de convivência no engenho com homens de cor, toda a história da minha própria vida; afinal, me pergunto porque fizemos e continuamos a fazer tanto mal... Sabe frei, ainda hoje, nos intervalos das minhas insônias, *desço aos porões da memória* e revejo a alegria juvenil de Manoel Faustino, ao sorrir de si mesmo sem ter ideia dos caminhos que levam a Paris; a conversa franca e amiga de Luís Gonzaga, quando me ajudou com a ferradura do cavalo em uma ocasião na Barra; Lucas Dantas empenhado em conseguir trabalho com que sustentasse a família; e o mestre alfaiate João de Deus a costurar-me um fato novo, enquanto discorria com fina ironia sobre as necessidades da revolução no Brasil. Revejo a duração daquelas agonias, os corpos que resistiram, as vidas brutalmente arrancadas e, finalmente, a imagem daqueles corpos dilacerados... Todo aquele horror em volta à consciência, padre. Nem eu nem ninguém mexeu uma única palha pelas vidas daqueles homens... (ANJOS, 2013, p.313. *Itálicos meus*)

A conversa com o padre é uma forma de confissão. A metáfora do porão que, segundo Bachelard (2000, p. 38), representa os dramas murados associa-se ao modo de rememoração do narrador. Abre-se em significado os dois momentos na história desses condenados: vivos, são homens honrados, amigáveis e corajosos, absolutamente contrários a toda uma gama de homens pertencente à elite com quem também o narrador convive. Mortos, são transformados em coisas: a agonia dos enforcamentos, as vidas arrancadas, os corpos dilacerados e deixados para apodrecer sem direito a um enterro digno.

Aqui é possível apropriar-se de um outro recurso estabilizador da recordação, de acordo com Assmann, identificado como símbolo. A conceituação é de Maurice Halbwachs: “Toda personalidade e todo fato histórico, já por ocasião de sua entrada na memória social, é transposto a uma doutrina, a

um conceito, a um símbolo; nessa ocasião já se lhe atribui um sentido e se o transforma em um elemento do sistema de ideias.” (ASSMANN, 2011, p. 273). Para a autora, o que Halbwachs considera para a memória coletiva também pode aplicar-se à memória individual. O exemplo trabalhado pela autora é sobre um texto do escritor polonês Andrzej Szczypioski, *Recordações de uma pessoa idosa*, acerca do breve convívio que teve com o sacerdote capuchinho Anicet, quando o autor era adolescente. O sacerdote fora uma pessoa muito dedicada ao trabalho da igreja e acabou por morrer em Auschwitz em 1941. Houve um evento dedicado à memória e a inclusão de seu nome no processo de beatificação. O contraste se dá pois Andrzej era menino quando conheceu o padre e o mesmo reflete como a pequena quantia de dados da recordação seriam inversamente proporcionais à importância que tais dados teriam no futuro, na revisão posterior de história de vida do sacerdote, transformado afinal em símbolo.

Segundo Assmann, referindo à Andrzej: “O que é afeto nas relações da juventude é o símbolo para as recordações da velhice” (ASSMANN, 2011, p. 275).

Voltando à construção ficcional sobre o fato histórico acerca da Sedição, destaca-se a fúria sobre a qual a Coroa encerrou a vida desses homens, que o narrador percebe, fora um exagero, e demonstra a necessidade do exemplo quando as pessoas pertencem às classes menos abastadas. Ao recordar suas vidas e suas mortes, assim como o destino brutal a que foram submetidos, o narrador está a refletir mais sobre si mesmo como alguém que se esquivou do envolvimento com a Sedição, sustentou sonhos mesquinhos e verificou a profundidade da honra e da coragem caracterizada pelos quatro mortos, enquanto o grupo que governa e enriquece não passa de homens abjetos, cruéis e baixos.

O modo como o narrador associa a vida e a morte desses homens a partir de suas recordações afetivas e a revigoração a partir da construção ficcional que retoma os documentos históricos e os ressignifica, aproxima-se ao registro do escritor Andrzej acerca do Frei Aniceto, morto nos campos de extermínios nazistas: transforma-os em símbolos.

Resgatados pela história, os quatro condenados passam a simbolizar não só a tentativa de desligamento da Coroa, mas também a importância de uma luta feita por homens de cor. Aqui registra-se a importância do acesso aos documentos, como explica o autor e o desdobramento de tais acontecimentos pelo viés ficcional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O narrador associa todos os acontecimentos históricos acerca da Sedição à sua própria vida. A coragem que lhe faltara nas diversas ocasiões dos acontecimentos revela um desejo mesquinho muito comum à época e ainda vívido em nossos dias: o de apagamento das etnias negras e indígenas como bases de fundamento do povo brasileiro. A personagem deseja tornar-se branco, apagar suas origens étnicas, buscar honras em Portugal, pagar caro por essas tentativas sem sucesso, ações que acabam por atirá-lo numa situação medíocre e ridícula.

No dia do embarque de João Manoel, eu estava no porto e vi o navio lentamente sumir na barra, levando as mentiras convincentes engendradas para apagar a mácula de minhas verdadeiras origens. Minha mãe realmente era mulata e eu, como a maioria dos que se proclamam brancos e europeus nesta capitania, em verdade tenho minhas raízes no povo sem rosto vindo da África nos porões negreiros.

Foi precisamente isto que o coronel Antonio de Sousa Portugal disse à Rita quando afirmou: “Não se dizem boas coisas das origens dele”. Fiquei de pé ali no porto, sozinho, sem amor, sem dinheiro, endividado e traidor das minhas origens. Corria o dia 30 de agosto do ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1799. (ANJOS, 2013, p. 250)

Solidão, falta de amor, dívidas e consciência de traição. O narrador acaba por ser ironicamente punido pela covardia e mesquinharia a que se entregara outrora: “Abandonei definitivamente a Cidade da Bahia. Não me interessavam mais revoluções, amores, casamentos, hábitos, honrarias militares nem porcaria nenhuma ligada a toda aquela monstruosidade de que eu fizera parte. (ANJOS, 2013, p. 270).

Nesse sentido, a construtividade da memória e da recordação e seu caráter assegurador da identidade, conforme aponta Assmann, parece funcionar como guia de análise da personagem narrador do romance: o envolvimento pessoal com os principais nomes acerca do acontecimento histórico, tanto da elite como a do povo, coloca-o em posição de confronto afetivo consigo mesmo: está no entre-lugar, no limbo. Não pode pertencer à elite pois suas origens étnicas o impede; não pode pertencer ao povo pois não assume ser descendente dos negros e, portanto, brasileiro como os homens pardos que levaram a revolução adiante. A construção do título sugere uma artimanha: o narrador se apresenta como alguém de pouca importância no cenário dos acontecimentos, mas não revela o próprio nome insinuando que seria, afinal, alguém muito influente.

Qual é sua identidade, afinal? Restam-lhe a amargura e o anonimato, pois nem mesmo pode assinar as memórias que redige. Apenas refere-se a si como o Touro do Rebanho⁴, pois escapara de qualquer tipo de investigação. Os estratos da identidade pessoal do narrador estão todos ali: o psicológico, o nacional, o cultural, o biológico. Faltou, apenas, o nome próprio.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Krishnamurti Góes dos. *O Touro do rebanho*. Lisboa: Chiado Editora, 2013.

ANJOS, Krishnamurti Góes dos. A propósito deste romance: O touro do rebanho. *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia*. v. 5, n.1, jan./jul. 2014

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

⁴ Na página 315, penúltima do romance há a informação de que o termo se refere a um rico e poderoso romano, Públio Crasso, que participou de uma conspiração na antiga Roma. Exatamente por ser rico e poderoso passou à história como o Touro do Rebanho, aquele que não poderia ser tocado. O narrador não se escusa de assinar suas memórias usando a mesma alcunha, o que abre sugestão de que afinal, era alguém de suma importância.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

WEINHARDT, Marilene. O Brasil Colônia na ficção contemporânea d' aquém e d' além-mar. *Revista Navegações*, v. 9, n. 1, p. 31-38, jan./jun.2016. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/navegacoes/article/view/25095/14750>. Acesso em: 23 maio 2021.

PALMARES – DA HISTÓRIA À LITERATURA

Maria Eunice Moreira

*Tudo isso faz crer que a literatura tem a capacidade de
intervir na história, de ajudar a construí-la.*

(Doris Sommer)

Palmares foi o quilombo mais famoso da história brasileira e transformou-se no episódio mais representativo da rebelião dos escravos no Brasil. Sua história é cheia de lances e dela surgiu o grande herói negro Zumbi ou Zambi, que entrou para as páginas da historiografia nacional e compõe o imaginário nacional das figuras revolucionárias. O quilombo de Palmares começou a se formar durante a invasão holandesa no Brasil, no século XVII. Os holandeses tentaram combater o quilombo, mas fracassaram. Depois da expulsão dos holandeses do território brasileiro, os portugueses mantiveram uma trégua com os negros. No entanto, a guerra recomeçou em 1675 e estendeu-se até 1695, quando Zumbi foi preso por André Furtado de Mendonça, que o degolou e exibiu sua cabeça como troféu, em Recife, como prova de que tinha derrotado o líder rebelde.

Da história, Palmares chega à literatura e dele se ocupam três escritores do século XIX, que, distintos por sua origem – um francês, um carioca e um gaúcho – e diferentes na forma de abordagem – prosa e verso – tematizaram o quilombo (ou quilombos, já que era mais de um), seus heróis e exploraram o significado do movimento histórico, exaltando seus ideais de glória e liberdade. Neste texto, enfatizo a narrativa de Ferdinand Denis e o romance inconcluso de Apolinário Porto Alegre, pela importância desses textos na conformação do romance histórico brasileiro. O segundo texto, Zumbi, de autoria do nacionalista Joaquim Norberto de Sousa Silva, por seu gênero, a poesia, servirá de contraponto à análise das duas narrativas.

O PRIMEIRO – FERDINAND DENIS

Ferdinand Denis escreveu *Palmares*, em 1824, incluindo a narrativa em *Cenas da natureza sobre os trópicos e sua influência sobre a poesia*, livro no qual conjuga os dois segmentos mencionados no título: a natureza dos trópicos e a influência dessa natureza sobre a poesia. Desde que viera para o Brasil, em 1816, aos 18 anos de idade, a natureza, a vida nesse novo e desconhecido continente, com tudo a explorar, mostrara-se fascinante ao francês. Denis percorreu o Brasil praticamente de norte a sul, viveu entre os índios Maxacalis, recolheu amostras da vida natural dos trópicos, interessou-se pelo desenvolvimento político e cultural da antiga colônia, de modo que quando voltou a França, em 1821, levava para a Europa um grande acervo de informações sobre o Brasil. Não sem motivo, portanto, tornou-se o primeiro brasilianista e até o fim de sua longa vida – Denis morreu com 91 anos de idade – era um reconhecido consultor sobre a vida na América, especialmente do Brasil.

Quando escreveu *Cenas da natureza sobre os trópicos e sua influência sobre a poesia*, Denis conhecia o Brasil e era experiente na escrita de livros. Antes, em 1821 e 1822, lançara com Hyppolite Taunay, filho do pintor francês Nicolas Taunay, que viera para o Brasil em 1816, junto com outros franceses, seis volumes de *Le Brésil, ou histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*; publicara *Buenos Aires et le Paraguay, ou histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de cette partie de l'Amérique*. Em 1824, no mesmo ano em que escreveu *Cenas*, publicou uma *Notice historique et explicative du panorama de Rio de Janeiro*, também em parceria com Taunay, e, nos anos subsequentes, publicaria um *Résumé de l'histoire du Brésil e de la Guyane*, em 1825.

Com esse cabedal, em 1826 publicou sua obra mais conhecida entre nós, o *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi de le Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, no qual analisa retrospectivamente a produção literária brasileira como autônoma em relação a Portugal e lança as bases para a escrita de uma literatura nacional, original e brasileira.

Palmares situa-se no meio caminho de sua produção ensaística, assumindo ares de originalidade, pois se trata de um texto em que o autor explora sua veia de ficcionista. Junto com essa narrativa, nesse mesmo livro, inclui a novela

Os maxacalis, decorrente de sua experiência de vida entre esses indígenas. Já nas páginas iniciais de *Cenas*, tem o cuidado de deixar claros os objetivos que pretende alcançar: este livro é *lição de boa literatura* que deveria permitir aos europeus aprimorarem sua produção poética graças à experiência tropical que adquiriu pessoalmente e que agora divulgava aos seus compatriotas. Aos que o lessem, caberia “tirar partido” de tal oferta, segundo anuncia (DENIS, 1824, p. II).

Em *Palmares* estão presentes as bases da concepção de literatura de seu autor e o gênero com que pretende que a literatura brasileira garanta seu lugar ao sol, após a independência do Brasil. No *Resumo da história literária do Brasil*, Denis definira as bases da nova literatura brasileira, afirmando:

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe havia imposto a Europa, o Brasil deve experimentar já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e, na sua glória nascente, cedo nos dará as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo. (DENIS, 1968, p. 30).

Para ele, a literatura deve expressar a mesma autonomia que desfruta a jovem nação, após sua emancipação de Portugal e deve explorar essa força americana, centrada sobretudo na natureza: “Nessas belas paragens tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece” (DENIS, 1968, p. 30-310). A visão que orienta o pensamento desse francês recai sobre a exploração dos elementos próprios do território americano. A paisagem, os tipos e a história desse novo mundo sustentariam a literatura na sua expressão mais original. Sendo assim, o romance, especialmente o romance histórico, poderia garantir essa liberdade, ao se apresentar como algo novo, diferente do que é produzido na ex-metrópole.

Palmares é composto por 11 (onze) pequenos capítulos, todos eles identificados por títulos, desde o primeiro. Capítulo I – O ancião; o tráfico; Capítulo II – A escravidão; a navegação; os presságios; Capítulo III – A chegada; Capítulo IV – A festa; Capítulo V – A despedida; a fuga; Capítulo VI – O juramento; Capítulo VII – A vida nos bosques; o regresso; a feiticeira; Capítulo VIII – O ancião; o eboé; Capítulo IX – A desolação dos campos; a

esperança; Capítulo X – A guerra; Capítulo XI – A dedicação. A vida na África, a captura dos negros, a navegação dos cativos e as condições da travessia no navio negreiros, como também a escravidão e formação dos quilombos distribuem-se por esses capítulos.

A história começa em tempos distantes, quando os ancestrais dos negros que formarão o futuro quilombo, no Brasil, são aprisionados na África. Depois da viagem transatlântica, os negros chegam, então, a Olinda e são vendidos, separadamente. Na novela de Denis, Zumbi (ou Zambi) é apartado de Zara, a mulher por quem é apaixonado, e torna-se posse de um fazendeiro de Penedo. Nesse local, em certa ocasião, conhece Mery, “do país de Fida”, que embora não morasse na mesma fazenda, aproxima-se de Zumbi. Na sequência, Zumbi defende Mery de um jaguar, golpeando-o com seu punhal. O episódio de enfrentamento do homem e da fera reveste-se de uma aura mítica: Zumbi, vencedor, despoja o animal de sua pele e, a partir daí, passa a cobrir-se com essa vestimenta. Nesse lugar quase paradisíaco, Zumbi participa das festas e tem oportunidade de mostrar suas habilidades de dançarino e feiticeiro. No entanto a busca por Zara exige sua saída Penedo. Durante um ano Zumbi anda pela mata e, um dia, reencontra Mery, que o leva a consultar uma feiticeira para saber do paradeiro de Zara. A feiticeira manda que ela parta novamente. Nessa nova etapa, encontra um sábio ancião que lhe diz que é a coragem que concede poder ao homem. Zumbi conhece um grupo de africanos e convivendo com essa gente é por eles “consagrado segundo os ritos da religião católica”. Assim, torna-se o líder do quilombo de Palmares. (1968, p. 36). A situação não é, porém, tranquila e na iminência da guerra, Zumbi toma conhecimento de onde se encontra Zara, mas sabe que será impossível o reencontro com ela. A luta eclode fortemente e os palmarinos conseguem neutralizar os portugueses por três dias. Percebendo que a guerra será decisiva, Zumbi resolve casar-se com Mery como forma de reconhecimento à lealdade da moça. O ataque é retomado e Zumbi, sabendo que será vencido e para salvar a vida da esposa, opta por se oferecer em sacrifício, atirando-se do alto de um despenhadeiro. O filho de Mery e Zumbi, descendente, portanto, dos negros cativos africanos, é o narrador da história do quilombo de Palmares: “Mery, embora livre, permaneceu junto daquele que lhe dera a liberdade; como ele

veio a estabelecer-se por essas plagas com a família, veio com ele, e viveu alguns anos depois de ter me dado à luz”. (1968, p. 44)

Palmares discute questões importantes que formarão a pauta dos abolicionistas nos anos posteriores: a perseguição aos negros na África, a retirada dos cativos de seu habitat natural, com violência, o tráfico negreiro, a separação de famílias e clãs, as condições desumanas da viagem transatlântica e a vida de sofrimento dos escravos nesses novos territórios americanos. Denis não é abolicionista e nem se envolve com essas questões, mas certamente postula, como se depreende do resumo, os ideais de liberdade e igualdade levantados pelas conquistas de 1789, na França. Zumbi poderia encarnar o herói libertário, que luta e morre em favor da liberdade de seu povo, e isso é o que motiva Denis a tomá-lo como personagem de *Palmares*.

Se esse é um ponto positivo da novela de Denis, há que acrescentar outro, que aproxima Denis do modelo do romance histórico. Começa a se configurar uma certa matriz do romance histórico que, nos anos posteriores, tomaria uma forma mais definida: nas abundantes cenas da natureza nos trópicos (o quilombo e a vida em contato com natureza, uma personagem de caráter ou nela enquadrada como histórica (Zumbi, o herói do quilombo de Palmares) participa de uma narrativa de nítido cariz romântico (Zumbi e sua paixão irrealizada por Dandara), em que o amor, o ciúme e a vingança atendem os pressupostos da narrativa romântica. No entanto, em *Palmares*, tal qual posteriormente terá lugar em *O guarani*, de José de Alencar, prevalece a união de dois segmentos diferentes: no primeiro, o negro com a mulher estrangeira; no segundo, o índio com a filha do português Antônio de Mariz. Essas uniões são significativas nesse novo espaço político e cultural, pois dão conta da importância do branco na formação das nascentes sociedades americanas.

Doris Sommer, em *Ficções de fundação*, chama a atenção que a formação desses casais inter-raciais ou da mesma raça, mimetiza o modelo europeu de casamento e colabora para reforçar o ideal branco da sociedade em desenvolvimento. A relação de Zumbi com Mery funciona, assim, ao molde do romance europeu e desvia a atenção dos problemas que a escravidão representa na formação da sociedade brasileira. A família constituída segundo o padrão

européu, tranquiliza a sociedade frente o perigo iminente da mestiçagem e da diferença. Do mesmo modo, em *O guarani*, há o domínio da raça branca sobre a negra ou a mulata, pois a eliminação dessa é fundamental na leitura do romance alencariano. *Palmares*, de Ferdinand Denis, se não institui o romance histórico, no Brasil, desenha algumas das traves sobre as quais a narrativa vai se sustentar, nos anos posteriores.

O POEMA SOBRE PALMARES

Joaquim Norberto de Sousa Silva, o autor do poema sobre *Palmares*, em tudo foi diferente de Ferdinand Denis. Em sua biografia, não constam viagens de caráter exploratório para lugares desconhecidos, nem disposição para viagens e deslocamentos, pois, pelo que se sabe, Joaquim Norberto nunca saiu do Rio de Janeiro. Sua vida de amanuense pautava-se pelas atividades na Secretaria dos Negócios do Império e pela ativa atuação ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Vinculado ao grupo de românticos e nacionalistas que faziam a *entourage* ao Imperador, publicou *Palmares*, subintitulado “Fragmentos de um poema. Zumbi”, na *Guanabara*, revista de caráter artístico, científico e literário, fundada em 1851, no Rio de Janeiro, por Manuel de Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo e Antônio Gonçalves Dias, todos eles também nacionalistas e representantes do grupo romântico que orbitava em torno do monarca e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro. Em 1841, lançou *Modulações poéticas*, cujo texto introdutório, o “Bosquejo histórico da poesia brasileira”, abriu-lhe as portas do IHGB, instituição na qual ocuparia os mais diferentes e reconhecidos postos: de secretário a Presidente. Joaquim Norberto ali esteve até a sua morte, em 1891. Homem de confiança do Imperador, estudioso incansável e pesquisador detalhado, Joaquim Norberto foi considerado mais tarde, por Antonio Candido, um autêntico “rato de arquivo”. Se conheceu o francês Ferdinand Denis não se tem muita certeza, mas que leu o *Resumo da história literária*, com certeza o fez, pois seguiu à risca as recomendações do autor em muitas de suas publicações.

A escrita desse poema, porém, é estranha e vem revestida de certa curiosidade: Joaquim Norberto não era abolicionista nem se envolveu com questões ligadas a esse tema. Sendo assim, a pergunta que fica é: por que escolheu esse assunto para escrever um poema e por que o poema ficou incompleto? Razões de ordem editorial (o fim da revista *Guanabara*?), razões de ordem literária (como dar continuidade ao texto?) ou até mesmo razões de ordem política (qual sua posição sobre a escravidão ou sobre o quilombo?) podem ter colaborado para interrupção da escrita do texto. De qualquer modo, o fragmento publicado deixa algumas pistas: as três partes de que ele se compõe – a narração da fundação do quilombo; canto de Dana embalando o filho durante o cerco de Palmares; a conjuração dos cativos na gruta dos fantasmas – evidenciam que Joaquim Norberto, ainda que acuse a impiedade da escravidão, não deixa de registrar que os escravos são escravos dos próprios negros, que eles submetem seus próprios irmãos ao cativo e ao sacrifício. Em certa passagem, destaca inclusive a relação positiva entre escravo e senhor, dando conta de um estado de tranquilidade e confiança que se estabelece entre os dois elos sociais:

Ah só durante o dia eu era escravo,
E meu senhor contente se mostrava
Quando de meu trabalho dava conta;
À noite eu era feliz; livre e bem livre
Sentado junto ao fogo da palhoça
Tangia na marimba; as criancinhas
Rindo e folgando junto a mim dançavam. (1841, p. 54)

Em outro momento, chama a atenção para a relação entre os cativos, que submete um escravo a escravo do outro:

Trazidos a Palmares, separados,
Ela folgou de achar novo marido,
E eu tive em prêmio duro cativo
E escravo sou de míseros escravos! (1841, p. 54)

Nas últimas estrofes, fica mais explícito seu compromisso político, pois mostra os brancos como libertadores dos cativos prisioneiros de Zumbi. Como monarquista, Joaquim Norberto parece traduzir os sentimentos do Império

e da classe proprietária e, sem apoiar a liberdade dos cativos, preocupam-nos mais os interesses dos latifundiários, no momento em que o tráfico de escravos fora proibido no Brasil, em 1850. Nesse caso, a escrita do poema não traduz fidelidade aos ideais abolicionistas que começavam a grassar no Brasil, mas a representação do outro lado da vida dos cativos – aquela em que os negros eram senhores de seus próprios compatriotas – e a das relações fraternas entre senhores e escravos como base para manutenção do regime escravocrata. Ao contrário, portanto, de Denis, Joaquim Norberto fala de seu lugar de defensor da camada dos senhores de terra, a quem não interessava a libertação dos escravos. Por permanecer inconclusa, fica difícil avaliar a posição de Joaquim Norberto, mas certamente seria mais favorável à ideologia dos latifundiários proprietários, classe na qual estava intelectual e politicamente envolvido.

O SUCESSOR – APOLINÁRIO PORTO ALEGRE

Posição completamente oposta à de Joaquim Norberto é a do professor e intelectual gaúcho, Apolinário Porto Alegre, francamente favorável à abolição e defensor dos ideais de liberdade dos cativos. Tanto é assim que para o número de lançamento da *Revista do Partenon Literário* reservou seu romance de estreia. *Os palmares* começou a ser publicado em março de 1869, no número de lançamento da *Revista do Partenon Literário*, editada em Porto Alegre (RS), pela Sociedade Partenon Literário (1868-1879), agremiação que reunia os intelectuais mais importantes da época. Apolinário Porto Alegre foi fundador e principal articulador dessa Sociedade, que também estendeu sua atuação para as áreas social e política, congregando os ideais republicanos e liberais, em política, e a estética romântica, na literatura.

Por isso, é compreensível que, para o primeiro número da revista, o autor tenha escolhido o tema do quilombo de Palmares e de sua luta pela liberdade. A narrativa ficou inconclusa, restando a Introdução, constituída pelos quadros I a III, e a primeira parte, composta pelos capítulos I a VII, publicados no número um e nos números dois, quatro e nove, correspondentes, respectivamente, aos meses de abril, junho e novembro de 1869.

A perspectiva histórica da narrativa é vislumbrada desde a Introdução: no primeiro quadro, defrontam-se duas personagens religiosas importantes, que aparecem na forma de espectros: Juan Ginés de Sepúlveda e Bartolomé de Las Casas, bispo de Chiapa, cujas ideias sobre a colonização na América são divergentes e conflitantes; no quadro II, rivalizam o sergipano Fernão Castilho e Fabul, chefe dos Palmares; no quadro III, a aldeia de Subupira, centro das atividades militares do quilombo, arde sob um forte incêndio. O pano de fundo histórico aparece ainda quando são recuperados dados relativos à fundação e ao desenvolvimento dos Palmares, em que se mesclam informações históricas com a descrição romântica e idílica do agrupamento. Palmares assume foros de paraíso, como se fora a terra prometida dos escravos do Novo Mundo. Esse contexto é reforçado no Capítulo I da primeira parte, quando é introduzido o Senhor Pero Lopes, figura em torno da qual o romance se desenvolve. Acusado de ter matado a mulher para se casar com a jovem Eulália, Pero Lopes enfrenta dois problemas: a doença do filho pequeno e a acusação, feita pela madrastra, de que sua filha Amélia teria dito que um dia os emboabas cederiam lugar aos legítimos possuidores da terra brasileira. Na discussão entre o pai e a filha, na presença da madrastra, Pero Lopes exige que a moça confirme a ameaça, ela se inocenta e atribui a seu irmão Frederico tal sentença. Furioso, o homem diz que dará fim aos dois filhos: Amélia irá para um convento e Frederico será eliminado. É nesse momento que a moça o acusa pela morte da mãe. A revelação de que os filhos conhecem seu segredo provoca o descontrole de Pero Lopes que se volta para abater a filha, mas seu gesto é sustado pela chegada de um grupo dos Palmares, permanecendo em aberto o desfecho da narrativa.

É no segundo quadro que o novelista gaúcho centra a ação no quilombo de Palmares. Nesse ponto, Apolinário provoca um salto temporal na narrativa: da queda do quilombo, a ação passa a transcorrer no ano de 1869, mesmo ano da escrita do texto, e introduz uma história relativa à busca de um tesouro perdido, na época da destruição de Palmares. Episódios históricos cedem lugar a episódios de natureza puramente ficcionais, provocando uma certa confusão na narrativa. Talvez por isso, por não saber o rumo a dar à novela, seu autor

tenha preferido deixá-la inconclusa, prometendo a continuidade do texto, o que nunca ocorreu.

O conjunto narrativo a que se tem acesso é, portanto, desconexo, pois do diálogo entre o Bispo de Chiapa e Bartolomeu de Las Casas sobre a conquista de América, a escravidão dos índios e a sua dizimação, recai, ao final sobre uma história de caráter romântico, que envolve disputa e traição. Apolinário era jovem e essa distorção da narrativa, que sem rumo, não chega a lugar nenhum, parece resultar mais dos interesses políticos do narrador do que de sua preocupação literária. Importava a ele assumir e defender os ideais abolicionistas e, nesse caso, o tema de Palmares e de seu herói Zumbi coadunavam-se com os objetivos da Sociedade Partenon Literário e do novel escritor.

Apesar, porém, das deficiências constatadas na narrativa, da suspensão da escrita do relato, *Palmares* deixa rastros na literatura do Rio Grande do Sul. A exemplo de Ferdinand Denis, Apolinário coloca a literatura gaúcha na senda do romance histórico. Ele mesmo, logo em seguida, em 1872, escreverá *O vaqueano* em que, tomando por fundo a Revolução Farroupilha, construirá outra história de amor, vingança e traição, ao molde romântico, mas valendo-se do território gaúcho como espaço para o desenvolvimento do romance. Agora, o Rio Grande do Sul vai povoar as páginas do texto, pois ali estão os heróis da revolução – os generais Bento Gonçalves e Neto, os homens a ela vinculados, defendendo os ideais de liberdade e igualdade em que se assenta a sociedade em formação, os usos e costumes dos gaúchos, sua relação com o território no qual nasceu e se forja. Esse é o papel do Partenon Literário: fundar a história da literatura do Rio Grande do Sul, mas colaborar também para difundir a ideologia da sociedade que emergia depois de passar mais de meio século em guerras. O romance histórico de Apolinário Porto Alegre inaugura, assim, a literatura da Província, assentada nos ideais de igualdade, fraternidade que Denis endossara ao escrever seu romance *Palmares*.

Ferdinand Denis fez escola: não só orientou os escritores para a escrita da literatura nacional como definiu os pressupostos para o romance histórico, gênero no qual o romance brasileiro encontraria sua expressão nos diferentes

momentos de sua história. A prova aí está: Apolinário não conheceu Denis, nem se sabe se leu Denis, mas com sua escrita não teria lançado as bases do romance histórico no extremo sul do Brasil, modalidade que os escritores futuros comprovariam ser um fértil filão a ser trilhado. Seriam outros os rumos da literatura nacional e do romance histórico sem Ferdinand Denis? São suposições que permanecem e demandam mais investigação.

Se lidas de modo mais particular, essas narrativas que assumem foros de fundação (ou de modelo) são bastante diferentes, sendo impossível falar de um denominador comum entre elas. Ainda que o tema abordado seja idêntico, no caso, o quilombo dos Palmares, os projetos que elas advogam são diversos e complexos, abarcando o racismo, o abolicionismo, a mercantilização, o protecionismo. Encobertas pela aura romântica, protegidas pela natureza grandiosa, revelam-se, contudo, de certo modo ambíguas: podem tanto colaborar para a manutenção de um determinado *status quo*, sem invocar a pretensa liberdade que manifestam na superfície, como pleitear a defesa de ideais mais justos e humanos.

Ao associar o amor e o casamento, nessas narrativas de caráter fundador, além de constituir um paradigma do romance romântico, a metáfora do casamento, como diz Doris Sommer, “passa a ser uma metonímia da consolidação nacional ou mesmo decorre desta”. (SOMMER, 2004, p. 34). Afinal essas uniões inter-raciais e desiguais no plano social tinham por sentido superar as diferenças e igualar as desigualdades (sociais, econômicas, raciais), colaborando para a consolidação do projeto nacional. Nesse caso, dizer que o romance responde apenas às conciliações românticas, delinea sua silhueta mais geral, porque, observados de perto, ele promove o amálgama nacional, necessário para a construção da incipiente sociedade brasileira.

Resta, pois, perguntar: por que o destino nacional foi associado às paixões pessoais? Por que o modelo do romance proposto por Denis foi levado adiante por nossos românticos, que o copiaram e o imitaram? Por que construir a nova nação americana sob o modelo da antiga vida europeia?

Palmares é apenas um episódio histórico dentre os muitos que compuseram a história brasileira. Distante, porém, de uma aparente

ingenuidade, ao tematizar o amor, o casamento, a fictícia igualdade entre brancos e negros, entre senhores e escravos, a leitura do romance histórico precisa investir nas estratégias utilizadas pelo narrador de modo que possibilite desvendar os subterrâneos da história e o alcance e a função da construção ficcional. Retomo, ao final, a epígrafe com que abri este texto: tudo levar a crer que a literatura pode intervir na história, colaborar para construir a história.

REFERÊNCIAS

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Trad. Guilherme Cesar. Porto Alegre: Lima, 1968.

DENIS, Ferdinand. Palmares. Trad. Maria Helena Rouanet. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, 1997.

MOREIRA, Maria Eunice. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: PUCRS, v. 3, n. 2, 1997.

PORTO-ALEGRE, Apolinário. Os palmares. *Revista do Partenon Literário*, Porto Alegre, n. 12, 1869.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Os palmares (Fragmentos de um poema) Zumbi*. Aracaju, SE: Sociedade Editorial de Sergipe, 1995.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Os romances nacionais na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ENTRE A FICÇÃO HISTÓRICA E A DISTOPIA: UMA POSSÍVEL LEITURA DE A SEGUNDA PÁTRIA, DE MIGUEL SANCHES NETO

Maurício Cesar Menon

– Em meio à densa névoa – continuou Reinfield –, ele chegou a minha janela, onde eu já o havia visto várias vezes dentro da neblina. Agora era sólido... não um fantasma. E seus olhos faiscavam ferozmente, como os de um homem tomado de fúria. E ria com aquela boca rubra, com seus dentes brancos brilhando sob o luar, quando virou a cabeça para olhar por cima da copa das árvores, na direção do ladrar dos cães. Não quis convidá-lo a entrar logo no início, embora soubesse que ele queria isso... como desejara todo tempo. Então começou a me prometer uma porção de coisas... não apenas por meio de palavras, mas fazendo-as.

[...]

‘Todas essas vidas serão suas, e ainda muitas outras e maiores, ao longo dos séculos sem fim, desde que se prostre diante de mim e me adore!’. E então uma nuvem rubra, cor de sangue, desceu sobre os meus olhos e, sem saber o que fazia, vi-me abrindo o ferrolho da janela e dizendo-lhe: ‘Entre, Senhor e Mestre!’.

(Bram Stocker, “Drácula”)

DUAS VERTENTES QUE SE ENTRECruzAM

Como abertura das discussões que se pretende realizar neste capítulo, parte-se de um excerto do romance *A Segunda Pátria*, de Miguel Sanches Neto, publicado em 2015. Nesse trecho, desenha-se uma cena de forte carga simbólica para esta análise, primeiro por ela sintetizar o mote em torno do qual o enredo do livro é criado e, segundo, por servir como imagem àquilo de que o escritor se vale ao entremear elementos da ficção histórica a outros provenientes das distopias:

Eles saíram do gabinete e foram ao centro do Grande Salão, que estava quase vazio, com guardas e uns poucos funcionários. Pelas janelas do palácio entrava o murmúrio de uma multidão, não se sabia ainda

se grande ou mediana. Vargas parou diante da escada do lado esquerdo, enquanto Hitler andou mais alguns metros até a escada do lado direito. Os dois se olharam e começaram a descer os degraus no mesmo instante. Depois de vencer a metade dos lanços, eles se encontraram no patamar em que as escadarias se unificavam, e nesse momento foram fotografados. Era um deslocamento simbólico – os dois presidentes se aproximando para fazer o resto do percurso. As portas de entrada do palácio foram solenemente abertas para eles. (SANCHES NETO, 2015, p.149)

E se a história brasileira no período da 2ª Grande Guerra tivesse assim se realizado? Quais seriam as possíveis consequências que teriam se abatido sobre o Brasil caso Getúlio Vargas tivesse oficialmente se aliado a Hitler e às ideologias apregoadas pelos nazistas? É a partir dessas hipóteses que o não realizado nos domínios da história ganha vida no campo ficcional, revelando os desdobramentos do rumo tomado. A descrição dos dois chefes de Estado descendo as escadas simultaneamente, além de formar uma cena de aspecto teatral na fabulação, sinaliza para um processo totalmente orquestrado em que os destinos de duas nações se entrecruzam, a fim de se atender a uma série de demandas, dentre as quais o fortalecimento de núcleos nazistas que vicejaram no Brasil, principalmente no Sul.

A partir daí, utilizando-se de uma mixagem de elementos históricos, alguns dos quais insistem em ficar ocultos nos porões da história oficial (como é o caso da presença de grupos nazistas organizados no Brasil da época), a outros de ordem ficcional, Miguel Sanches Neto desafia sua imaginação em torno dos trágicos e dramáticos resultados que esse consórcio entre os dois líderes teria produzido no Brasil. Dessa forma, o autor não só absorve e incorpora todos esses elementos, mas cria uma nova história do passado, mudando-lhe os rumos, tal qual um agente que tivesse o poder de se deslocar no tempo e no espaço e interferir no seu curso, o que acarreta toda uma série de consequências que redefinem os fatos.

Nisso, todavia, não se pode vislumbrar que o resultado ao qual chega o texto se estabelece apenas no campo do entretenimento por apresentar uma versão alternativa da história, descolada a princípio daquilo que de fato

ocorreu. Nessa obra estão assegurados recursos passíveis de desencadear reflexões que percorrem da sua origem, o passado criado ficcionalmente, ao momento presente do autor e do leitor, numa simbiose na qual a ficção se projeta sobre o momento atual, confrontando-lhe algumas de suas conjunturas. Para tanto, a escolha pela ficção histórica permite o suporte pelo qual se atenda a essa demanda por onde se podem questionar os rumos do antes com os temores do agora:

[...] se é um dado empírico que existem narrativas ficcionais que não são históricas, narrativas históricas e, entre estas duas formações discursivas, narrativas de ficção histórica, pode-se entender essas últimas como uma necessidade resultante de uma carência na escrita da história; não porque a historiografia como tal não dá conta da tarefa que lhe é própria – mas porque há carências em que cabe à arte investir, e só a ela, porque pode indagar sobre verdades sem a expectativa de uma resposta conclusiva (WEINHARDT, 2011, p. 51).

Diante da possibilidade de indagação sobre o presente e o pretérito, sem a pretensão de ofertar respostas apressadas ou conclusivas, Miguel Sanches Neto recorre à ficção histórica fazendo também uma intersecção, consciente ou não, com as distopias, colocando o encontro entre essas duas modalidades ou vertentes na base de sua construção narrativa, tal qual os dois personagens de origens distintas, Hitler e Getúlio Vargas, descendo as escadas do palácio para se encontrarem, a fim de celebrarem o acordo.

A foto que, na cena descrita no início deste capítulo, eterniza o momento da união entre os dois dirigentes, emoldura, por fim, o tema central sobre o qual o autor desenvolve o enredo, bem como as portas palacianas sendo abertas funcionam, metaforicamente, como prelúdio para a possibilidade narrativa de se construir um novo mundo, uma nova história com contornos muito peculiares e sombrios, sinalizando para a autorreferencialidade como uma das marcas centrais de *A Segunda Pátria*:

A autorreferencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em xeque (*sic*) a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações existentes entre as diversas partes que o compõem. Quebra-se, desse

modo, o pacto realista e nenhum tipo de romance sofre mais tal ruptura que o romance histórico, em que a relação entre o texto e o referente é bem mais próxima (ESTEVES, 2008, p. 59).

É justamente no sentido de se quebrar o pacto realista e o de se criar um novo mundo que o romance do autor paranaense se configura e também, a partir disso, se irmana aos textos distópicos que, aparentemente, sugerem um afastamento dos referentes, o que não passa de falsa impressão, como se verá adiante.

Essa autorreferencialidade do romance contemporâneo, bem pontuada por Esteves, mesmo sendo oriunda da quebra do pacto realista, não se constrói, em sua base, a partir do abandono de todo e qualquer referente, como se fosse erigida dela mesma e da pura imaginação do escritor. Dessa quebra sobram alguns fragmentos os quais se busca reunir não com a finalidade de construir ou de representar uma realidade histórica orgânica e ordenada, mas sim de dispô-los de formas diversas, mais despidos de convenções, misturados a outros materiais e que, por isso, fornecem novos ângulos e possibilidades de ponto de vista, tanto de criação quanto de interpretação. Nesse sentido, caberia a afirmação de Auerbach (2011, p. 487) sobre a potencialidade que a ficção imprime ao material referencial mesmo quando insignificante: “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.”

Na esteira dessa liberdade que as ideias alçam nas asas do tempo é que se firma a imaginação do escritor, atributo indispensável a esse criador de mundos que, das cinzas, é capaz de edificar, dando vida nova aos elementos que manipula. Embora ainda um tanto engessado pelas convenções da época, mesmo um ficcionista como Alexandre Herculano, que dedicou grande parte de sua produção ao romance histórico, tem plena noção de como isso se opera. Na abertura que faz a *O Monge de Cister* (1848), o autor português discorre sobre o papel do escritor no que diz respeito à imaginação: “É o que resta a quem é pobre. – Não pode tirar os monumentos das garras dos políticos; mas tem liberdade plena de reconstituir em imaginação e povoar aqueles

que já não existem.” (HERCULANO, s/d., p. 11). Cacá Diegues, porém, amplia essa percepção sobre a liberdade imaginativa de um escritor no prefácio que escreve a *Xica da Silva* (1976), de João Felício dos Santos, romance nascido a partir do roteiro elaborado por este para o filme homônimo dirigido pelo cineasta:

Enquanto dedica sua vida literária a ela e a seus segredos mais íntimos, o romancista estabelece entre ele e o material que utiliza, uma relação em que o mito e a imaginação criadora ganham força de verdade e são, às vezes, mais sensatos, prováveis e verossímeis do que o que se convencionou chamar de “verdade histórica” que, essa sim, muitas vezes não passa de uma deformação exercida por consciências que se julgam vivas sobre consciências supostamente mortas. (DIEGUES *apud* SANTOS, 1976, p. XII)

Note-se que não só Diegues ressalta o poder da imaginação criadora, como lhe confere *status* de construtora de verdades as quais ultrapassam os próprios referentes, demonstrando ter plena consciência de que o escritor, o poeta, o artista inaugura linhagens, molda seres e confere-lhes o sopro de vida, afinal:

A imaginação jamais repousa. É onerosa, promíscua, prisioneira de ilimitados recursos. Com suas combinações inverossímeis e infinitas, ela circula por um território ocupado pelos mestres dos disparates. Por seres que, fecundando os demais, com suas façanhas mentais, merecem aplausos em praça pública (PIÑON, 2017, p. 150)

Quando se trata, ao menos a grosso modo, de textos distópicos, talvez uma das primeiras impressões que se tenha é a de como a imaginação rege toda a narrativa, uma vez que, em geral, neles se apresentam sociedades *sui generis*, muitas das quais projetadas em futuros mais ou menos distantes onde a ciência e a tecnologia avançadas ganham destaque. Tal percepção, embora encontre uma lâmina de verdade na superfície, não resiste a um estudo mais aprofundado, em especial no que diz respeito à conformação de que essas narrativas não passam de entretenimento ou, por vezes, de visões proféticas acerca de um futuro. Na busca de um melhor esclarecimento, faz-se necessário sondar suas possíveis origens.

Em *A Utopia* (1516), Thomas More forjava uma ideia, perceptível, entre tantos outros textos predecessores, em *A República* (século IV a.C.) de Platão, sobre a criação de uma sociedade fictícia, alternativa, onde um ideal de viver contrasta abertamente com aquele da sociedade real. Com a construção dos mundos utópicos pretende-se, na maior parte das vezes, formular críticas à determinada época, tanto no que tange às estruturas políticas e sociais como também no que diz respeito à cultura das pessoas em relação aos problemas que enfrentam. Tais mundos, portanto, não são idealizados apenas como uma forma de evasão ou como exercício de criação ficcional, mas se impõem como registro de um olhar crítico sobre a realidade de um contexto específico. A respeito desse ponto, Marcos Antônio Lopes, no prefácio ao livro *Histórias de Países Imaginários: Variedades dos Lugares Utópicos*, baliza o seguinte:

Nosso intuito, aqui, foi o de oferecer um mapa histórico para aqueles que desejarem conhecer a geografia de alguns dos países imaginários que vêm sendo concebidos desde a Antiguidade Clássica até os dias de hoje, países cujos territórios foram delineados pela ficção, mas que nem por isto se desligaram da assim chamada realidade concreta. Muito pelo contrário, as utopias sempre tiveram relações próximas com a história construída pelos povos, com as desventuras e os dilemas experimentados pelos homens em cada momento de sua existência, de modo que suas características dependem do contexto em que surgiram (LOPES, 2011, p. 7-8).

Essa constatação sobre as utopias e de sua relação com a história também poderá ser aplicada às distopias, respeitando-se certamente as especificidades e a oposição de uma em relação à outra, tendo em vista estas serem consideradas vertentes daquelas.

A partir do século XVIII, com a Revolução Industrial na Europa, é perceptível, de forma cada vez mais acentuada, uma antítese entre o progresso tecnológico e a miséria – o mundo produz mais bens, de maneira mais rápida, entretanto as diferenças sociais se acentuam. O cenário setecentista que abrigou as Luzes da Razão e a sua Enciclopédia, mas também foi palco para o surgimento do romance gótico que evoca as ruínas e os fantasmas do passado, pavimenta o caminho para que autores, a partir do século XIX, desenvolvam suas críticas por meio da criação de uma variante dos mundos utópicos: surgem

as antiutopias, ou distopias, como passaram mais sistematicamente a serem chamadas mais tarde no século XX. As *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, foi uma das obras precursoras desse novo formato, embora não possa ser considerada uma distopia.

É somente no século XX, porém, com a ascensão dos governos totalitários, com o advento da I Grande Guerra e, principalmente, com o rápido avanço tecnológico ditando os rumos da economia e da sociedade, que virão à tona algumas das distopias mais ácidas e lúcidas sobre a modernidade, haja vista a publicação de *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, e de 1984 (1949), de George Orwell, só para fornecer dois bons exemplos.

Nas antiutopias, criam-se, ao contrário das utopias, mundos opressores, onde, geralmente, o sujeito se defronta com um sistema governamental brutal e opressor, o que gera a violência e a consequente desesperança nesses mundos. O que se vê, portanto, não é mais um lugar ideal (contraponto da realidade), mas sim uma projeção negativa, por vezes exacerbada, do mundo em que se vive:

White (2007) considera que a realidade atual das sociedades, sob o império do sistema competitivo comercial e econômico, efetiva uma distopia. O pensamento histórico apreende e processa essa realidade como sendo o fim de uma carreira, em que se teria chegado a um patamar não mais mutável, no qual a funcionalização dos homens impede retomar os processos históricos que teriam conduzido a ela. Ou seja, a realidade constitui-se como uma disfunção da utopia referencial, uma distopia: uma oposição cruel e maldosa do mundo real contra seus modelos possíveis, intrinsecamente bons (MARTINS *apud* LOPES, 2011, p. 17)

Se por um lado as distopias mantêm um relacionamento de disjunção com as utopias, não obstante consideradas vertentes destas, por outro não é incomum observar que obras antiutópicas estabelecem, em grau maior ou menor, uma certa ligação com a *Sciencefiction*, cujo modelo foi forjado por nomes, entre outros, como H. G. Wells e Júlio Verne, no século XIX, daí, muitas vezes, serem classificadas como textos de ficção científica, pois difícil tarefa, senão

impossível em alguns casos, é delimitar as fronteiras entre elas. O próprio Verne, aliás, escreve uma espécie de distopia em seu *Paris no século XX* (1863).

Em meio a tantas obras que contêm como estofos planos distópicos, percebe-se, muitas vezes, uma projeção da modernidade de maneira exagerada, cujo intuito, além de representar situações, modo de viver, cultura e outros, é confrontar sistemas sócio-políticos vigentes no mundo.

Essa ideia, entretanto, de exacerbação da realidade, nem sempre encontra eco nos estudos sobre as distopias. Gregory Clayes (2013, p. 184), por exemplo, pontua uma constatação que faz sobre as narrativas distópicas em cujo enredo aparecem regimes totalitários: “Fica claro, agora sabemos, que a vida supera a arte na experiência totalitária. A representação da opressão selvagem em obras como *1984*, de Orwell, é fraca em comparação com a brutalidade desmedida no cotidiano desses regimes.” De uma ou de outra forma chega-se, portanto, à confluência de um mesmo ponto: as distopias, da mesma maneira daquilo que já foi afirmado aqui sobre a ficção histórica, mantêm como ponto de partida uma relação com o referente, seja por amplificação ou por subtração, direta ou indiretamente.

Outro ponto importante no que concerne à literatura distópica é perceber de que forma alguns autores conseguem antever ou criar alguns aparatos tecnológicos que compõem as sociedades pensadas nesse universo ficcional. Geralmente tais aparatos aparecem como ferramentas de controle a serviço de governos totalitários, como a tecnologia empregada na engenharia genética a serviço do Estado em *Admirável Mundo Novo*. Mas mesmo isso raramente tem a ver com uma espécie de puro senso profético dos autores, uma vez que se projetam a partir de experimentos embrionários em determinado campo ou de discussões acerca da possibilidade futura de se realizar tal empreendimento. Na *Paris do século XX*, cuja história se passa na década de 1960, quase cem anos à frente da escrita de Júlio Verne, chama a atenção a presença de trens que se movem pelos trilhos impulsionados pelo magnetismo, algo muito distante da realidade desse tipo de locomoção no século XIX; sabe-se, porém, que já emergiam muitos estudos sobre magnetismo nesse século, o que não só contribuiu para desmistificar as ideias sobre o fenômeno como também para

alimentar projeções em torno de seu uso futuro. Hoje, depara-se com esse tipo de tecnologia em pleno uso, na China e no Japão, por exemplo.

Embora haja geralmente um certo eixo comum na configuração das distopias, como os já apresentados nos parágrafos anteriores, elas podem ser classificadas internamente, a partir do tema em torno do qual se constroem. Dessa forma, há distopias políticas, ecológicas, tecnológicas, feministas etc.; o romance de Sanches Neto, ao mesmo tempo em que se erige como um exemplo de ficção aderente àquilo que se convencionou chamar de Novo Romance Histórico, pode simultaneamente ser lido como uma distopia, encaixando-se em um nicho que, dentro dessa vertente, se chama de história alternativa:

Embora as distopias futuristas (mais comumente associadas à ficção científica) sejam as mais conhecidas, é preciso notar que há obras do gênero que se voltam não para um tempo que ainda estaria por vir, mas, sim, para um momento já passado da história. Com um detalhe: essas narrativas se focam na historiografia conhecida para modificá-la. Isto é, elas alteram os fatos conhecidos, narrando eventos em um passado que nunca existiu (o que, como sempre sugerem, não quer dizer que nunca poderiam ter existido). Trata-se, dessa maneira, de um tipo de distopia distinto, mas bem conhecido, inserida no diversificado gênero de obras geralmente classificadas como ficção científica: a chamada “história alternativa” (NÓBREGA; SOUZA, 2016, p. 4).

Nesse sentido, outras obras anteriores a do escritor paranaense já tinham percorrido caminho semelhante, tanto no campo da ficção histórica quanto no da ficção distópica. Como ilustração da primeira, pode-se citar o romance *a Casca da Serpente* (1989), de José J. Veiga, que se forma partindo-se da premissa de que Antonio Conselheiro não morrera durante o período da Guerra de Canudos, portanto a história teria outros desdobramentos daqueles já conhecidos e registrados; no segundo caso, e muito conveniente para esta abordagem, especialmente pela obra revisitar um dos eventos mais terríveis ligados à Segunda Grande Guerra - o poder totalitário do nazismo - evidencia-se o romance *O Homem do Castelo Alto* (1962), de Phillip Dick, narrativa na qual a Alemanha e o Japão se tornam os grandes vencedores da guerra, o que afetará toda a estrutura geopolítica do mundo, em especial a dos Estados Unidos.

O romance de Sanches Neto aborda um recorte bastante específico que diz respeito ao Brasil e a uma história que teve suas chances reais de ocorrer, haja vista o autor ter se debruçado sobre muitos documentos como também sobre obras ficcionais para embasar a temática, como ele próprio atesta nos Agradecimentos registrados ao final do romance: “Se tudo aqui é invenção, essa invenção nasceu de um material bibliográfico que situa histórica e criticamente o tema” (SANCHES NETO, 2015, p. 315).

Se, por um lado, a produção de uma obra com esse viés atende, de fato, a tal pressuposto, por outro, acredita-se que ela não se restrinja apenas a essa esfera, revelando para além de um futuro alternativo do passado histórico, ao captar movimentos de tensão, de ruptura ou de recrudescimento histórico do próprio presente, nem sempre tão palpáveis ou sensíveis. Sob esse foco, levando em conta que uma obra possa estar permeada por aquilo que o autor sabe ou pelo que não sabe, segundo aponta Antonio Esteves (2008), o romance do escritor paranaense se alinha mais uma vez à ficção distópica, no sentido de que esta, embora quase sempre se projete em um futuro, seja ele do presente ou do passado, só o faz, na maioria das vezes, a partir de uma percepção do tempo presente, das implicações históricas, sociais, políticas, ambientais e outras tantas contemporâneas ao autor.

Uma das distopias mais importantes já escritas, o *1984*, de George Orwell, dá testemunho de tal fato a partir do título escolhido. Orwell escreve essa obra em 1948 e a publica em 1949. Ao projetar, portanto o futuro sombrio e opressor no qual a Winston vive, o autor apenas inverteu a data do presente, de 48 para 84, deixando evidente qual é o tempo que serve de base para a formulação do Estado governado pelo Partido do Grande Irmão. Para além de uma crítica a um regime único fechado em uma fronteira, provavelmente a URSS de Stalin, o autor capta, tal qual um sismógrafo registra tanto os tremores mais aparentes quanto aqueles que quase não se sentem, talvez para além de sua intenção inicial, todo um movimento do fenômeno totalitário que, tanto antes quanto depois de 1948, assolou parte da Europa, da Ásia e por que não dizer, muitos países da América. É certo que cada uma dessas nações manteve suas peculiaridades, mas a raiz de um Estado controlador, burocrático, regido

por líderes mão-de-ferro, encontra-se registrado na obra e permite ler não apenas essas realidades que circundaram o autor e a sua obra, mas também lançam luz, mesmo que distante, a eventos presentes que insistem em ressurgir na História de vez em quando, sob novos disfarces e tendo por cabeça novos protagonistas.

O texto de Júlio Verne, supracitado neste capítulo, também apresenta essa configuração, fazendo com que o leitor, não muito atento, entenda a obra como uma espécie de profecia sobre o século XX, feita pelo autor no século XIX – interpretação, aliás, um tanto quanto comum quando se trata de distopias. Ao compor, em 1863, uma obra cuja fabulação ocorre na Paris de 1960, na qual se apresenta uma sociedade massificada, tecnicista, que desconhece todo seu passado cultural (ninguém mais sabe quem foi Balzac, Victor Hugo ou outros grandes nomes da literatura) e desvaloriza quaisquer profissões ligadas às Artes, às Letras ou às Humanidades, o autor está registrando alguns sintomas já presentes dentro do eixo temporal ao qual está circunscrito. Júlio Verne vive em uma Europa que sente os efeitos da Revolução Industrial e da nova ordem econômica que ela traz ao mundo, como também do crescimento das teorias científicas, das novas descobertas, da produção de tecnologias impensáveis outrora, enfim, habita uma comunidade que, de forma geral, se mostra efusiva em relação às possibilidades e contornos político-sociais desse “Admirável Mundo Novo”; o autor, porém, lê os possíveis efeitos deletérios a que tudo isso levaria a longo prazo, adensando-os em sua obra. O *zeitgeist* projetado por Verne na sua Paris futurista tem sua gênese, portanto, no espírito daquele tempo em que viveu o escritor, no entanto as cores e o trato que o autor confere a ele permitem ainda nos dias de hoje uma leitura atualizada de vários de seus elementos. Cria-se, logo, a ilusão de que a ficção criou a realidade.

Na crítica feita ao livro *A Segunda Pátria*, publicada na revista *O Grito*, aponta-se o seguinte: “Apesar de aparentemente inverossímil, esse exercício de liberdade criativa de Sanches Neto serve para criar uma trama de terror que poderia ter se instaurado no Brasil. Mas o que assusta mesmo é encontrar na trama episódios que poderiam muito bem se desenrolar nos dias atuais” (FLORO, 2015).

Em vista disso, uma vez que tanto a ficção histórica quanto as distopias contêm elementos temáticos que suscitam leituras que transcendem o tempo histórico evocado na narrativa, procurar-se-á, na sequência, perscrutar dois desses elementos que Miguel Sanches Neto deixa registrado em *A Segunda Pátria*. Não se pode, dado os limites que regem a confecção de um capítulo de livro, bem como o fato de um trabalho não se pretender definitivo, mapear todos eles; serão pontuados, entretanto, algumas referências que sugerem essas leituras e que, uma vez registradas em um romance histórico contemporâneo, também podem ser observadas pelo viés das distopias, no sentido de que muitas delas levantam, por intermédio das imagens e cenas nelas presentes, discussões similares.

Os itens seguintes, portanto, serão abordados em diálogo com algumas narrativas distópicas, a fim de amplificar a ideia de como o romance de Sanches Neto pode ser lido com base em qualquer uma dessas vertentes que se entrecruzam, conforme já se explicou até aqui.

O OUTRO – O GRANDE PROBLEMA

Desde o primeiro capítulo se revela ao leitor quem, qual ou quais grupos serão perseguidos pelo regime nazista implantado no Brasil: a história começa com a descrição de um desfile, espécie de parada militar, onde se cantavam hinos medievais “incentivando a luta contra os inimigos terríveis e odientos” (SANCHES NETO, 2015, p.13); na página seguinte, Adolpho Ventura, negro, engenheiro, versado na cultura e na língua alemã, pega seu filho que havia acordado com o alvoroço da rua e o traz ao colo.

A cena mostra essa marcha externa de supremacistas raciais contrapondo-se ao interior da moradia de Ventura, de onde ele, com certa nostalgia, relembra fatos ligados à sua vida e à cultura alemã que tanto aprendeu a admirar. A personagem sai com o filho ao colo e, numa atitude de tentar integrar-se ao movimento, saúda a tropa que passa com um *Heil Hitler*. Diferentemente do que imaginava, ao invés de ser acolhido com amizade, sobram-lhe os olhares tortos, o silêncio de desprezo e, por fim a atitude de

um jovem que sai da formação e cospe na cara de Ventura, ordenando-lhe que saísse dali: “Suma daqui, negro nojento” (SANCHES NETO, 2015, p.17).

Está posto o inimigo que deverá ser combatido e, como não poderia ser diferente dado o caráter do nazismo, tal inimigo é eleito tendo por base critérios de ordem racial e eugênica – em especial negros e mestiços. O drama de Adolpho Ventura que se desenrolará e se inflará rapidamente perpassa toda a obra, constituindo-se numa verdadeira metonímia que focaliza a parte pelo todo; embora o coletivo racial perseguido também seja evocado revelando situações pavorosas e torturantes, como o da fazenda onde os negros são soltos na mata e caçados tal qual animais para se oferecer divertimento à elite supremacista, a criação desse protagonista negro, cujo primeiro nome ironicamente é igual ao do líder alemão nazista, intensifica um foco sobre o individual cujo infortúnio reflete o coletivo.

Nesse quesito, deve-se dar destaque ao trabalho gráfico da editora por encontrar-se em total sintonia com o enredo do livro e, em especial, com aquilo que se discute neste tópico; a obra divide-se em quatro capítulos, cada qual precedido por uma folha preta que contém apenas a inscrição, em branco, do nome de cada capítulo em caracteres que lembram os contornos da suástica; além disso, a capa vermelha dá complemento ao tema, pois assim se tem o preto, o branco e o vermelho, cores da bandeira nazista, compondo o projeto gráfico do livro. As páginas em preto, porém, ganham predominância, sugerindo evidentemente uma leitura polissêmica, uma vez que podem aludir a uma das cores da bandeira nazista, ao grupo racial que será alvo primordial da perseguição, como também indicar o clima sombrio que se abate sobre a nação.

Três desses capítulos possuem títulos em alemão e apenas um deles em português, mais um elemento que busca ratificar a ideia da união do Brasil com a Alemanha, contudo aludindo à prevalência desta sobre aquele. O capítulo que abre o livro tem o título de “Neger” (Negro) que, em alemão, tem conotação racista. Logo, tudo na narrativa, dos elementos textuais aos paratextuais, se coadunam no sentido de explicitar as ideias desenvolvidas na obra acerca de quem é o inimigo comum, num país em cujo passado se encontram inscritas algumas das mais doloridas páginas sobre a escravidão.

Mas não são apenas esses registros iniciais que põem à mostra como o processo todo de construção de um inimigo público e das reações em massa aos clamores ideológicos da nova ordem que se instala. Hertha, outra personagem central da mesma envergadura e importância de Adolpho Ventura, só que alemã e nazista, percebe com estupefação os delirantes rumos que o nazismo, do qual fora simpatizante e praticante a princípio, tomou ao transformar pessoas comuns em militantes agressivos e violentos:

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).

A cena revela o sintoma contumaz de como um conjunto de ideias havia encontrado espaço na mente de boa parte das pessoas comuns que, por uma ou outra razão, aderiram a um movimento extremista, totalitário e violento e dele se fizeram agentes, encontrando na força bruta ou na coação as melhores armas para instituição e manutenção desse poder.

O narrador de 1984 focaliza de dentro para fora da personagem Winston de que forma tal comportamento passa a figurar como uma espécie de histeria coletiva, com poder catártico que contamina até os mais equilibrados gerando um sentimento abstrato e coletivo capaz de desencadear o ódio contra qualquer um que fosse entendido como inimigo:

Num momento de lucidez, Winston constatou estar berrando junto com os outros e percebeu que golpeava violentamente a trave de sua cadeira com os calcanhares. O mais horrível dos Dois Minutos de Ódio não era o fato de a pessoa ser obrigada a desempenhar um papel, mas de ser impossível manter-se à margem. Depois de trinta segundos, já não era preciso fingir. Um êxtase horrendo de medo e sentimento de vingança, um desejo de matar, de torturar, de afundar rostos com uma marreta, parecia circular pela plateia inteira como uma corrente

elétrica, transformando as pessoas, mesmo contra sua vontade, em malucos a berrar, rostos deformados pela fúria (ORWELL, 2009, p. 25).

Nesse trecho é possível observar como essa mudança de comportamento entranha-se, de maneira impositiva, em seres comuns, trabalhadores e trabalhadoras, de tal forma que perdem o controle sobre sua razão, liberando os instintos mais brutais. Isso, porém, não se produz, como parece, instantaneamente sobre as pessoas, mas surge como uma espiral crescente, que se expande nos terrenos da frustração, da fragilidade, mas também no da sede pelo poder e pelo controle. O romance de Sanches Neto trabalha com uma explicação específica para tal fato:

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 (2015, p. 224).

O material moldado por Sanches Neto é o nazismo, porém o outro, o diferente como inimigo não é tema exclusivo de um surto ideológico nem se limita a ocupar uma única vertente literária, ele faz parte da história humana e nela permanece como chaga aberta que, em movimentos oscilantes ora o coloca em maior ou menor evidência.

Os textos distópicos, todavia, sabem explorá-lo muito bem quando o trazem para compor seu estofo; assim, em *Paris no Século XX* as poucas pessoas que têm apreço pelas Artes, Letras ou Humanidades são encaradas com suspeição pelos demais, o que as leva a experimentarem um sentido de solidão e de melancolia, um sentimento de não pertencimento à cultura em que nasceram; em *Admirável Mundo Novo* todos os que não fazem parte desse mundo pré-formatado e categorizado, produtor de artificialidades comportamentais, são considerados selvagens – veja-se que este termo está ligado diretamente ao pensamento de algo que não pode ser controlado, domado; em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, os leitores ou aqueles que detêm algum livro são considerados inimigos públicos, dignos de perseguição e de severa punição; e a lista poderia ainda se alongar distopias afora.

Levando -se em consideração o que foi exposto até aqui sobre a problemática que envolve a construção do outro como o inimigo coletivo, há de se perceber que o segundo item pontuado e passível de leitura possui íntima relação com este e lhe molda a feição.

A PADRONIZAÇÃO – CONTROLE AO ALCANCE

A tentativa de se uniformizar as pessoas torna-se algo praticamente inevitável numa situação de exercício de domínio tirânico como a que o romance apresenta. Para configurar essa ideia, o autor engendra uma bela imagem que se perfaz no meio de uma conversa entre a personagem Hertha e seu tio Karl acerca de uma plantação de eucaliptos, diante da qual ambos estão. Karl revela à sobrinha que, há tempos, quando chegara ali, havia ainda bastante mata nativa, da qual ele não gostava por considerá-la em plena desordem: “Árvores grossas ao lado de árvores finas e de arbustos. Várias espécies. Algumas com flores, outras com copas largas. Para andar no meio era um sacrifício” (SANCHES NETO, 2015, p.1198). Karl se incomoda diante da diversidade da floresta tropical, confessando preferir as plantações de eucaliptos àquela pluralidade:

Karl ergueu o arame da cerca para Hertha e também passou pela fresta. Andaram no meio dos eucaliptos eretos, plantados em linha reta, com espaçamento fixo. O chão estava sem mato. Era fresco ali, e tudo tinha um cheiro forte de produto químico, liberado pelas folhas e cascas das árvores.

– Para mim, as florestas deviam ser todas assim, iguais, regulares. Demorei a me acostumar com as florestas tropicais, com a fartura, o excesso, a confusão. A gente olhava uma árvore e via o galho florido da outra dentro da sua copa.

Após um breve silêncio, Karl disse:

– Promiscuidade.

– O quê? – Hertha achou que ele a acusava.

– Uma floresta promíscua, mas muito rica, muito viva. Eu queria uma floresta militar.

E eles olharam os eucaliptos.

– Muita gente tem plantado eucalipto – Hertha falou.

– Muita gente. Quando são adultos, embaixo deles não nasce nada. Nem aves a gente vê. (SANCHES NETO, 2015, p.199)

O trecho revela o quanto a vida espontânea, feita de plurais matizes, de onde brotam as formas incontrolláveis da existência que se entrelaçam umas às outras passa a ser um incômodo em um espaço sob controle. A imagem da floresta tropical, onde a vida viceja por si é configurada antiteticamente à da floresta plantada, em ordem, monocromática, sem a exuberância da primeira, com função pré-programada, planejada para determinado fim ao qual deve corresponder.

Esta, sem dúvida, é uma das imagens emblemáticas e, ao mesmo tempo reveladoras, do romance, pois descreve uma situação que é sinalizada como sendo uma das marcas mais latentes do século XX tecnocrático:

A tendência para instalar como o mais elevado valor o progresso técnico está ligada não só à ênfase excessiva que damos ao intelecto, mas também, e mais importante ainda, a uma profunda atração emocional pelo mecânico, por tudo o que não é vivo, por tudo o que é feito pelo homem. Essa atração pelo não-vivo que, em sua mais extrema forma, é uma atração pela morte e pela corrupção (necrofilia), conduz, mesmo em sua forma menos drástica, à indiferença pela vida, em vez de à “reverência pela vida”. Os que são atraídos pelo não-vivo são as pessoas que preferem a “lei e a ordem” em lugar da estrutura viva, os métodos burocráticos em vez dos espontâneos, os aparelhos em vez de seres humanos, a repetição em lugar da originalidade, a arrumação em lugar da exuberância, o entesouramento ao gasto. Eles querem controlar a vida porque temem sua espontaneidade incontrollável [...] (FROMM, Erich, s/d., p.58).

Na afirmação de Fromm a formulação de que aqueles que preferem esse ordenamento têm atração pelo não-vivo e apreço pelos métodos burocráticos é trazida para esta análise não só por representar certos elementos que, ao que se sabe, se intensificaram durante o nazismo, em especial o desprezo pela vida humana e adoção de uma burocracia extrema em todos os sentidos, mas também por poder se configurar como instrumento ou canal de controle de massas. O fetiche pelo controle pleno em nome do poder necessita da planificação, do apagamento das individualidades e das vontades, do cerceamento da liberdade,

da contabilidade de tudo, inclusive da morte – assim se deu com o nazismo e com outros sistemas opressores, em maior ou menor grau.

Os métodos para se chegar aos resultados da padronização é que são variáveis e podem ser empregados em diversos contextos, indo da “lavagem cerebral” ideológica a incontáveis meios de coação, de tortura, de segregação. Nesse caso, os fins sempre justificam os meios. A visão acerca da floresta de eucaliptos que Karl demonstra ter, nada mais é do que uma metáfora de sensibilidade poética que esconde, sob sua superfície, o pensamento cristalizado de como a sociedade precisa estar ordenada rigidamente, a fim de responder com maior facilidade aos mecanismos de controle e de manipulação que se estabelecem em regimes autoritários. Nessa mesma esteira, as distopias esbanjam material no que tange à normatização da sociedade, expondo os métodos, desvendando os interesses, mas, principal e paradoxalmente evidenciando que sempre haverá inconformados com o sistema e que contra ele irão se insurgir.

Em *O Conto da Aia* (1985), de Margareth Atwood, o controle sobre as mulheres estrategicamente é feito por cores diferenciadas nas vestimentas de acordo com a função que elas passam a ocupar na pirâmide social. Dessa forma, todas as que são Aias são obrigadas a utilizar um traje vermelho com toucas brancas, assim podem ser facilmente identificadas em meio à multidão caso pretendam fugir ou praticar algo suspeito; as Marthas vestem-se com uma roupa verde desbotada, as Esposas de azul etc. Cada cor corresponde a uma casta e sinaliza as funções e os comportamentos que se esperam dessas mulheres, dominadas pelo poderio de um patriarcado arcaico e religioso que planta as bases de Gilead.

Em *Metrópolis* (1925), de Thea Von Harbou, os trabalhadores, que alimentam a máquina no subsolo da grande metrópole futurista, encontram-se reificados pela condição social de tal forma que a descrição deles mais se assemelha a autômatos que a humanos:

E todos tinham o mesmo rosto. E todos pareciam ter a mesma idade. Erguidos eles avançavam, mas não empertigados. Não levantavam a cabeça: eles a projetavam adiante. Pisavam, não caminhavam. [...] Diante deles, mas bem além, outra fileira se arrastava: o turno

esgotado. [...] Eles seguiam no mesmo passo. Homens, homens, homens – todos com o mesmo traje; do pescoço aos tornozelos cobertos de linho azul-escuro, os pés sem meias nos mesmos sapatos duros, os cabelos presos sob as mesmas boinas pretas. E todos tinham o mesmo rosto. E todos pareciam ter dez mil anos de idade. Andavam com os punhos caídos, andavam com as cabeças pendidas (HARBOU, 2019, p. 12).

Note-se como a autora utiliza da repetição de frases ou estruturas “E todos...” “Homens, homens...” no intuito de demarcar a padronização, a repetição e a sujeição a que estavam destinados esses trabalhadores cuja força produtiva era empregada no único propósito de se manter a máquina funcionando, a fim de que a Metrópolis gozasse da fartura, da cultura e dos prazeres da vida. Trata-se de seres dominados pelas imposições ou pelas circunstâncias cujo comportamento foi plantado e longe está de ser espontâneo, tornando-se maquinalmente dominados por um sistema e, pior, compondo a sua engrenagem que, sem isso, corre o risco de implodir.

O lado mais anômalo dessa padronização imposta é relatado pela Offred no romance distópico de Atwood (2006, p. 35): “A República de Gilead, dizia tia Lydia, não conhece fronteiras. Gilead está dentro de você.” Isso, de fato, se constitui como um dos aspectos mais sombrios da “plantação dos eucaliptos”, pois prevê uma ação humana sobre um terreno a fim de modificá-lo e dele se extrair o produto afixado – eucaliptos servem para o corte – naturalizando o que não pode ser natural, tornando aceitável o que deveria ser repellido. Trata-se de um ato de poder extremo que se desvela sobre o outro a fim de anulá-lo em sua individualidade e de impedir que qualquer outra forma de vida nasça por debaixo da disposição artificial do alinhamento pretendido. Assim, aqueles que destoam do padrão deverão ser, sumariamente, eliminados, pois não se prestarão às funções pré-agendadas e, por isso, hão de se destacar dos demais, o que tornará mais fácil a sua identificação como inimigo.

Não se pode deixar de mencionar que em 1984, aqueles que são considerados traidores da pátria e do Partido só são executados depois que não sobra neles nem um fiapo de resistência. Assim vão à morte amando o Grande Irmão, declarando-se culpados de traição e merecedores da pena capital imposta.

É a personagem O'Brien que, durante as sessões de tortura aplicadas contra Winston, revela todo o horror de como isso se opera:

Poder é infligir dor e humilhação. Poder é esfaquear a mente humana e depois juntar outra vez os pedaços, dando-lhes a forma que você quiser. E então? Está começando a ver que tipo de mundo estamos criando? Exatamente o oposto das tolas utopias hedonistas imaginadas pelos velhos reformadores (ORWELL, 2009, p. 311).

A situação escrita no excerto mostra a verdadeira face desse poder que busca levar cativos corpo e alma, convertendo, dessa forma, seres humanos em títeres do sistema. “Aos poucos, a cidade ia ganhando a cor marrom-pardacenta das tropas de assalto. O delegado estava com esse uniforme.” (SANCHES NETO, 2015, p.51), essa é a percepção que tem Adolpho Ventura ao ir à delegacia tentar resolver um problema, percebendo na indumentária como rapidamente a maioria das pessoas e as instituições aderiam à nova ordem, perdendo suas identidades. Trata-se de uma imagem simples e forte, composta pelo emprego de uma metonímia (é a cidade que ganha a cor), de como o perverso sistema ideológico se desfralda sobre aquela sociedade, tingindo-a monocraticamente, acomodando a maioria num único molde.

Pode parecer incrível perceber como esse molde serve de amparo para que se identifique o inimigo na figura do outro, do diferente, do subversivo ou do inconformado, seja lá qual for a feição que a História ou a ficção atribuam a ele. Não há de se dispensar tal modulação, portanto, na hora de se sintetizar um olhar de cunho mais conclusivo acerca do que o romance de Sanches Neto permite visualizar.

A HISTÓRIA QUE PODERIA TER SIDO E QUE NÃO FOI – SERÁ?

Ao se observar tanto o que Menton (1993) pontua sobre o fato de a história passar, no Novo Romance Histórico, a ser vista como um fenômeno cíclico quanto o que já foi mencionado nestas páginas sobre o fato de as distopias geralmente partirem de uma leitura do presente para darem forma a seus mundos, compreende-se que tanto por parte de uma ou de outra vertente

narrativa essa percepção encontra amparo, sendo sobre elas que se situou, nesta leitura, o romance *A Segunda Pátria*.

Dessa trama, na qual se entremeiam elementos variados, emergem fantasmas políticos e ideológicos que já assombraram a humanidade e, uma vez considerados exorcizados, pareciam ter sido confinados às paredes do tempo e do espaço, sem a chance de um retorno satisfatório. Sanches Neto, entretanto, concede liberdade ficcional a essas vetustas entidades, trazendo-as a fim de revelar muito mais que uma história alternativa, expondo imagetivamente uma teia de movimentos voluntários e involuntários nos campos político e social perceptíveis não só no momento brasileiro da época em que o livro é publicado, mas que também encontram seus corolários em outras nações.

A fabricação atual do inimigo ideológico como o oponente ao desenvolvimento de ideia de nação ganhou uma aliada poderosa nas redes sociais que não só o expõem a público, construindo-lhe virtualmente o corpo e a alma, algo de dar inveja às arcaicas *fake News* produzidas por Winston no Ministério da Verdade em 1984, como também congregam os nichos, estabelecidos por TAGs, por temas e afinidades, numa eficiência que faria corar de vergonha a engenharia de castas produzida no mundo novo e admirável, criado por Huxley. Outros tantos temas, ligados ou não a essas percepções adentraram as portas do século XXI e parecem dar um testemunho, atualizado pelas roupagens do presente, do ressurgimento de antigos temores os quais se pensava estarem presos no passado histórico.

Observando-se os pontos elencados com base no romance de Sanches Neto, pode-se perceber o quanto ele se configura não só como uma ficção histórica, uma vez que reconstrói a História de um período ao mesmo tempo em que se faz atento aos movimentos históricos do próprio presente do autor, à História atual que se desnuda dia-a-dia diante dos olhos; mas também como a obra se enquadra como distopia, por apresentar o sujeito em confronto com o sistema opressor, por ler o presente exacerbando-o em um outro espaço e tempo, cuja locução “teria sido” pode melhor definir.

Por isso entende-se o final desesperançado do protagonista Adolfo Ventura ou a decadência de Hertha, típico das distopias que, geralmente,

apresentam essa solução: em *Paris no século XX*, Michel termina caído em um cemitério envolto em neve e frio; em *1984*, Winston termina “amando” o Grande Irmão, ao que tudo sugere pronto para ser executado; em *Admirável Mundo Novo*, John, o selvagem, acaba se enforcando. Embora na história forjada pelo escritor paranaense a ordem pareça começar a ser restituída ao final, para os personagens principais, Adolfo e Hertha tudo acaba como no final mais sombrio de um livro distópico.

Da evidência de como o escritor capta os movimentos presentes na sociedade atual em seu romance, por isso converge ali ficção histórica e romance distópico fica uma constatação: apesar de o enredo simular uma história alternativa, a que poderia ter sido e que não foi (emprestando de Bandeira o seu verso do “Pneumotórax”) ele, de igual modo, permite uma leitura de uma história que possa vir a ser ou que já se configure no presente, de outra maneira é claro. Resta, portanto, caso se confirme essa última leitura, a estranha sensação de que à medida que se lê o livro, ele, simultaneamente, lê o momento atual, revelando ao menos alguns de seus temores mais nefastos.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margareth. *O Conto da Aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis 2*. reimp. 5. ed. Trad. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CLAYES, Gregory. *Utopia a história de uma ideia*. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC, 2013.

DICK, Philip K. *O Homem do Castelo Alto*. Trad. Silvia Escorel. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ESTEVES, Antonio Roberto. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI), *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 4, n. 4, 2008, p. 53-66.

FLORO, Paulo. Livro *A Segunda Pátria* imagina pesadelo nazista no Brasil. *OGrito!*, 8 maio 2015. Disponível em: <https://www.revistaogrito.com/critica-livro-a-segunda-patria-de-miguel-sanches-neto/>. Acesso em: 8 out. 2020.

FROMM, Erich. *A Revolução da Esperança*. Trad. Edmond Jorge. São Paulo: Clube do Livro, s/d.

HARBOU, Thea Von. *Metrópolis*. Trad. Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2019.

HERCULANO, Alexandre. *O Monge de Cister*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

LOPES, Marcos Antônio; MOSCATELI, Renato (org.). *Histórias de Países Imaginários: variedades dos lugares utópicos*. Londrina: Edel, 2011.

NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros; SOUZA, Tatiane Costa Pereira. O país invisível: uma análise do universo distópico de *A Segunda Pátria*, de Miguel Sanches Neto. *Revista E-escrita*, v. 7, 2016, p. 44-58.

ORWELL, George. 1984. Trad. Alexandre Hubner e Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIÑON, Nélida. *Vozes do Deserto*. São Paulo: Mediafashion/Folha de S.Paulo, 2017. Vol. 12. (Coleção Folha Mulheres na Literatura.)

SANCHES NETO, Miguel. *A Segunda Pátria*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VERNE, Júlio. *Paris no Século XX*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1995.

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

“TRADUZIR UMA PARTE NOUTRA PARTE”: MEMÓRIA DOS ANOS DE CHUMBO EM *TROPICAL SOL DA LIBERDADE*, DE ANA MARIA MACHADO

Gisele Thiel Della Cruz

Vê se pode, pensava a mulher, um país fundado por degredados e que até no hino nacional lembra a dor do desterro, citando canção de exílio, andar banindo gente em pleno século XX e espalhando exilado pelo mundo. ‘Não permita Deus que eu morra sem que volte para lá’. Mesmo poema, outro hino, saudade igual.

(Tropical sol da liberdade, Ana Maria Machado)

Tropical sol da liberdade é o segundo romance de Ana Maria Machado destinado ao público adulto. A publicação de 1988 tem como tema algumas vivências da juventude brasileira à época da Ditadura Militar ocorrida entre os anos de 1964 e 1985. A protagonista é Lena (Helena Maria), uma mulher que, depois de passar um tempo fora do país, retorna do exílio na tentativa de refazer sua vida. Com a saúde debilitada, um dedo fraturado, muitas lembranças na mala, ela procura se reencontrar, com o passado e com a mãe.

O retorno ao país e à casa da mãe terá um cheiro de recordação. A casa da praia, o sol, o mar, a terra, o tempo pretérito farão do momento uma mistura de repouso, recuperação e reencontro. Alguns episódios da história do Brasil dos anos de 1960 serão entrelaçados à infância e à juventude da protagonista que, em meio às lembranças e às muitas perguntas, revisitará, com a mãe Amália, cartas, fotos, objetos, jornais. O exercício de recordar, de buscar lembranças, construído por inúmeros *flashbacks* que cortam a história, servirá como uma catarse individual e coletiva: uma experiência privada e de uma nação.

O presente texto é dividido em três partes. A primeira, intitulada “As marcas no corpo e a ficcionalização da verdade”, procura compreender como as marcas do período militar (1964-1985) foram incorporadas às memórias da personagem e, de certa forma, resultaram nas dores psíquicas e físicas que

Lena revela; a segunda parte, denominada “A casa da praia: as lembranças e o jogo do tempo”, aponta a reconfiguração do tempo a partir de lembranças e da materialidade de objetos que estão presentes no espaço da casa da praia. A terceira parte, “Duas mulheres: reencontro”, reflete sobre as questões estabelecidas no relacionamento entre Lena e Amália, filha e mãe, que procuram, por meio da aproximação e da repulsa, do passado e do presente, reconstituir seus papéis e recompor sua relação.

A escolha do título do artigo, um trecho do poema de Ferreira Gullar, é uma das epígrafes que acompanham os capítulos. A escolha desse verso, em particular, *Traduzir uma parte noutra parte* em certa medida relaciona-se com a própria releitura e retomada do período ditatorial brasileiro por meio de outro discurso, não o da história, mas o da ficção.

É do resgate memorialístico exercido pela personagem Lena que se estabelece uma conexão com o passado. Esse resgate é o ponto crucial para um possível (re)equilíbrio da protagonista e, ao mesmo tempo, o fio condutor da narrativa. Em última instância, é como ele é costurado na estrutura diegética e em que pontos de ancoragem da obra ficcional ele está presente que se preocupa esse texto.

AS MARCAS NO CORPO E A FICCIONALIZAÇÃO DA VERDADE

Ficção precisa ter uma verossimilhança que raramente a verdade tem. As coisas têm que parecer verdadeiras numa peça ou num romance, mesmo que não sejam.

(Tropical sol da liberdade, Ana Maria Machado)

Tropical sol da liberdade inicia-se apresentando Lena como uma mulher em crise: não está bem de saúde, sofre de uma doença que a faz perder o equilíbrio e a capacidade de lembrar e de escrever e, em um acidente dentro de casa, quebrou um dedo do pé; para curar o dedo quebrado, resolve voltar à casa da mãe numa cidade litorânea e, a partir daí, os acontecimentos do romance se desenrolam.

Lena, impossibilitada de executar todos os movimentos físicos, passa a fazer o exercício de ida e vinda por meio das memórias. O jogo de idas e vindas reflete as referências ao passado e ao presente, retomando momentos experimentados sozinha e outros tantos vividos com seus familiares e amigos. Nesse cruzamento de tempos, entre a casa de hoje e aquela do passado, entre a vida da infância e o momento adulto, é que o leitor passa a decifrar a personagem. Como em uma experiência de compreensão, de tradução de um tempo pretérito que exige da personagem e do leitor a busca de outros significantes que produzam e criem significados. O exílio de Lena, a crise no casamento e a terapia seguida de remédios começam a emergir gradativamente e tornam-se referências do hoje na tentativa da cura. Ao longo do romance, a voz narrativa marca o tom dessa busca incessante, um dedo quebrado, uma caminhada ao sol, um olhar para o relógio, as fotos revisitadas, as conversas com a mãe. Pequenas pílulas de saúde.

As torturas sofridas por Lena não são físicas, não foram sentidas no corpo. Lena não sofreu na prisão ou em qualquer estabelecimento militar ou policial penas sobre seu físico. Suas marcas são psíquicas, deixadas pelos desaparecidos, pelo medo e pela dor. Situações que rondaram sua vida, que estiveram presentes e ficaram coladas à pele e à alma.

O retorno à casa da praia, o lugar seguro da infância, a sua estrutura de pedra, era uma forma de passar a limpo a sua história e a daqueles que estiveram envolvidos com os acontecimentos da ditadura e da repressão. As conversas com a mãe e as viagens pelo passado são matéria para a composição de uma história. Lena se coloca a escrever uma peça. Há uma tentativa de, por meio da metalinguagem, (re)escrever a história. Uma peça dentro do romance, que gere algo novo. A ideia de Lena é recolher dados para que consiga compreender os episódios da Ditadura Militar brasileira e os processos de envolvimento daqueles que estavam mais próximos dela.

Nesse sentido, *Tropical sol da liberdade* dialoga com o próprio fazer literário, o que dá à obra um caráter metaficcional. Lena anseia por contar a sua história e a história de tantos outros. As dificuldades do processo de produção da composição da narrativa são postas nas próprias dificuldades

sofridas pela protagonista. A composição textual passa a ser explicada ao leitor como um convite para enredar-se no processo de construção ficcional. Aqui, narrador e personagem registram a ação da escrita e a necessidade de fazê-la. Em parte, a construção da personagem exige esse exercício. Não há trama sem que isso se evidencie.

Lena é, em última instância, uma escritora que se utiliza de um recurso estratégico de metaficção. Tal como postulado por Linda Hutcheon em seu seminal ensaio *“Narcissistic narrative: the metafictional paradox”* (1984), a ação de fazer da escrita também a razão pela qual são construídos e evocados certos caminhos acaba possibilitando aos interlocutores a experiência de acompanhar e, em conjunto, montar e desmontar certos testemunhos. No caso da diegese de Machado, a personagem de Lena passa a se (re)constituir justamente pela experiência da palavra e pela relação com a linguagem, o que ratifica como a *“metafiction helps us to understand how the reality we live day by day similarly constructed, similarly “written”* (Waugh, 1995, p. 53).

A escrita, fragmentada e doída, tem muita dificuldade para ser elaborada. As fraturas do corpo são como fraturas da memória. Um desejo de vir à tona e ao mesmo tempo a dificuldade de se debruçar sobre o papel e fazer nascer. Há lapsos de memória que são frequentes e que passam a ser observados nos mínimos detalhes do dia e, principalmente, na composição de textos. Em um pequeno projeto com o amigo Paulo, aparece a dificuldade de escrever uma simples biografia do amigo. Palavras soltas, letras trocadas, sintaxe invertida.

Sobre o encontro com Paulo e o escrito produzido, a reação de Lena apresenta o desespero do momento:

Ela pegou de volta, leu, tentou entender, e não conseguiu. Releu e começou a chorar. Sabia que era o mesmo que tinha escrito na véspera, disso tinha certeza. Mas onde estavam as palavras que pensou e arrumou tão bem, como tanto capricho nas frases? Por que elas se transformavam em outras quando iam para o papel? Como é que logo que escreveu sabia o que era e agora não conhecia mais? Mãe estranhando o próprio filho... (MACHADO, 2008, p. 53).

Portanto, para Lena, escrever seria a garantia do não esquecimento. Um pagamento do e para o passado. A resposta aos amigos que cobravam o porquê

do silêncio e do exílio. A culpa por não ter sofrido a tortura na carne. Seria uma forma de manter vivo o que aconteceu com ela e com tantos outros. Não sem razão, a personagem questiona sobre como tantas pessoas esqueceram tão facilmente o que havia sido a Ditadura. Os lapsos de memória não têm uma solução proposta na diegese da narrativa. Talvez tenha sido um recurso proposital utilizado por Ana Maria Machado para ressaltar a concepção dos silêncios, dos medos e dos traumas que o regime deixou como sequela em tantos indivíduos.

Muitos escritos de ficção têm revisitado esse passado histórico mais recente, em relatos pós-traumáticos, procurando reelaborar o período. Há nessas obras alguns traços do que podem ser identificados como referentes à produção da ficção histórica contemporânea. Nessa produção, uma parte da história mais recente é contemplada em parte como referencial temporal, outro tanto como uma espécie de cenário sem que o espaço corresponda à composição integral do enredo. Longe do modelo de Georg Luckács (de definição de romance histórico), nas novas ficções desse subgênero é possível encontrar o autor velado ou revelado nos registros narrativos, em episódios de um passado muito próximo.

Os registros da memória, conforme pontuado por Ricoeur, remontam a algo íntimo, a uma experiência única e solitária. Por isso, para o autor, a memória é singular. Não há como transferir lembranças de um para a memória de outro (2007). As experiências são únicas e vivenciadas pelo sujeito. Mas há, por outro lado, uma possibilidade de, ao compartilhar lembranças, reavivar experiências e ativar espaços da memória há muito esquecidos. Para Ricoeur, a “minha memória” é um modelo de posse privada, de experiências vivenciadas pelo sujeito, de uma consciência com o passado que reside justamente na memória. Mas, é das memórias dos sujeitos que se constituem os processos de reelaboração coletiva, a memória coletiva que, em muitos casos, relaciona-se a situações traumáticas ou de luto (RICOEUR, 2007). Ao acionar aqueles campos íntimos, metaforizados pelo depósito, pelo armazém, as lembranças variadas são alcançadas, recolhidas pela memória:

É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passam numa outra época. É essa alteridade que, por sua vez, servirá de ancoragem à diferenciação dos lapsos do tempo à qual a história procede na base do tempo cronológico. Resta que este fator de distinção entre os momentos do passado rememorado não prejudica nenhum dos caracteres maiores da relação entre o passado lembrado e o presente, a saber, a continuidade temporal e a minhadade da lembrança. (RICOEUR, 2007, p. 108).

Por isso os conceitos propostos por Ricoeur como a noção de minha memória e de minhadade são caros à análise. Há nessa concepção a ideia de uma memória coletiva que se constitui com e a partir de uma memória que é privada. Além disso, o passado rememorado, como em um jorro contínuo, em um fluxo, traz à tona momentos pretéritos que se conectam ao hoje ao futuro. Há, nesse sentido, trocas entre os intersujeitos da memória, formadores de um substrato necessário à escrita de uma narrativa histórica. São esses intersujeitos individuais e coletivos.

Os dados coletados a partir de conversas com a mãe e de registro de objetos, matéria-prima para sua escrita e vetores que acionam a memória, Lena reconstitui as suas lembranças. Processo esse que, em grande medida, não se faz sozinho. As experiências vividas podem ser únicas, mas a memória pessoal não é tábula rasa capaz de sozinha trazer à tona imagens do passado. De acordo com Maluf:

A reconstituição individual não é um ato isolado e fechado em si mesmo, uma vez que para se atingir uma lembrança não basta reconstituí-la em suas infinitas partes. Para que uma lembrança possa ser recuperada e reconhecida é preciso que essa reconstituição ‘se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, escreveu Halbwachs [...]’. (MALUF, 1995, p. 36).

Se as lembranças individuais se reconstituem por meio de referenciais instituídos pela sociedade (ou por componentes no seu entorno), essa possibilidade é recíproca. A memória coletiva é também construída pelas

lembranças individuais, como sugere Halbwachs. Assim Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo, e esta última à esfera maior que é a memória coletiva de cada sociedade.

As experiências vividas por Lena são muito próximas daquelas sentidas por Ana Maria Machado, sugerindo um diálogo entre as memórias de uma e de outra, surtindo um efeito autobiográfico sobre a obra. À época da Ditadura Militar, Ana Maria Ana Maria Machado também teve um irmão envolvido em atos de oposição e preso.

Ainda mais agora, encruzilhada tão sensível, tendo largado o jornal para trabalhar na obra, botando ela mesma a argamassa em cada tijolo, de cada parede, de sua morada de palavras, e tendo que enfrentar a realidade da doença a impedir o prumo e entornar o esquadro. (MACHADO, 2008, p. 48).

Nas conversas com a mãe e com os amigos, na leitura de cartas, de bilhetes e de jornais, as lembranças do que aconteceu com ela e com tantos vão aparecendo. A História do Brasil renasce dos entulhos do passado, daquilo que ainda não pode ser reconstituído na sua integralmente, da negação ao acesso de tanta documentação e de muitas informações. A História do Brasil recente, da Ditadura de 64, está muito mais na memória das pessoas, das famílias, dos militantes, dos sobreviventes. Ela é hoje reconstituída e elaborada por historiadores com relativa dificuldade. As fontes sobre o tema, documentação oficial sobre o período, têm sido negadas ou apresentam-se com acesso restrito. Nessas condições, os historiadores pouco podem manipular materiais, pesquisar e analisar.

Esse pano de fundo do romance é, página à página, reconhecido pelo leitor, nos episódios vivenciados e revisitados por Lena, tais como a morte do estudante Edson Luís no restaurante calabouço, as reuniões e manifestações protagonizadas por muitos amigos e pelo irmão Marcelo, na invasão à PUC do Rio pela política, no sequestro do embaixador americano, nas fugas e exílio de colegas de jornal e de amigos próximos, na prisão de tantos. À medida que a personagem-protagonista escreve os diálogos de sua peça, essas questões vão tomando lugar e, explicitamente, se escancaram num texto marcadamente teatral, seja pela forma, seja pelo diálogo que se constrói.

Fisicamente, as sensações de dor, em parte, afloram por meio das lembranças que tem do irmão, líder do movimento estudantil que, nas manifestações em que participou, acabou precisando se esconder em lugares e casas de amigos, eram os anos de 1968 e 1969, duros momentos do governo castelista e da Junta Militar que, tristemente, antecederam os anos de governo da Linha Dura (1968-1974). É nesses fragmentos de memória e nas marcas do corpo doente que os sinais da perseguição ocorrida no Brasil pós AI-5 (Ato Institucional nº 5, 1969) são descritos.

Depois de sair do país sob a ameaça de ser presa, Lena vive um tempo na França e, anos mais tarde, retorna ao Brasil. É desse lugar de regresso que olha para o passado com uma mistura de discurso memorialístico e, ao mesmo tempo, catártico, que a narrativa é evocada.

Mas até que Lena não podia reclamar. O exílio dela nem tinha sido dos compridos, nem pesados. A rigor, nem tinha sido exílio, só um afastamento voluntário, antes que tivesse que ser forçado e ilimitado. Nem costumava pensar nesse tempo exatamente como exílio, não merecia o nome. O dela, não. Foi só temporada. Longa, de quase quatro anos, mas temporada. Deu até para se interessar de verdade por muita coisa dos países adotivos, se sujeitar como possível na pele de empréstimo, na língua dos outros, no humor alheio. (MACHADO, 2008, p. 28).

Ao retornar, como se fosse necessário voltar ao princípio para compreender como tudo aconteceu, Lena se refugia na casa da mãe. Dentre todas as lembranças já citadas, uma é um grande divisor de águas: a separação dos pais. A ausência paterna constitui marco fundamental e emblemático. A partir desse episódio, assim como a lacuna de amigos desaparecidos, o “sumiço” do pai é outra das várias marcas não resolvidas que corroem o corpo da protagonista.

Esses episódios de retorno, de dor e de luto, que são vivenciados por eventos traumáticos para o indivíduo, entrelaçam, segundo Ricoeur (2007), lembranças individuais que foram afetadas patologicamente com um plano maior, o da coletividade. Por isso, valendo-se dos estudos freudianos, Ricoeur destaca que muitas vezes essas pessoas não conseguem resgatar memórias

impedidas por um evento traumático, sendo necessário, nesse caso, a orientação psicológica, com um terapeuta. Seria necessário lidar com ele, para lembrá-lo ou, se necessário, desligar-se deles. Esses eventos traumáticos podem referir-se a situações experimentadas em conflitos e/ou ditaduras, por exemplo e, nesse sentido, atingem comunidades.

Em diálogos com a mãe, com o doutor Zanotti, com outro médico neurologista e amigos, fica evidente o desequilíbrio físico e emocional. Os traumas vividos, a saída de casa protagonizada pelo pai e o desaparecimento de amigos durante a Ditadura Militar são, provavelmente, causadores da perda do equilíbrio e da segurança com relação à vida. Assim, Lena se via e via o futuro:

O futuro era cheio de limites.

Não criar nem procriar.

Não admira que, no presente, esbarrasse nas paredes e tivesse dificuldade de se manter de pé. Ou que ficasse mergulhando para o avesso do seu tecido, agulha tentando alinhar tramas dispersas, procurando resgatar no passado algum ponto de apoio que lhe desse firmeza. Mesmo que fosse só para aproveitar as sobras e chegar a uma colcha de retalhos feita em casa. (MACHADO, 2008, p. 50-51).

O desequilíbrio e os medos a levam à casa da infância. É num chão simbolicamente sólido, em uma casa sólida e ensolarada, que se faz o espaço de segurança, o ponto firme.

A CASA DA PRAIA: AS LEMBRANÇAS E O JOGO DO TEMPO

Compositor de destinos

Tambor de todos os ritmos

Tempo, tempo, tempo, tempo

Ouve bem o que te digo

Tempo, tempo, tempo, tempo

(Oração ao tempo, Caetano Veloso)

O momento de retorno à casa da praia é um período de exílio às avessas. É um momento de se recompor e de recompor, de registrar acontecimentos passados. É também um período delicado em que os lapsos de memória são mais frequentes e que as dores físicas e o desequilíbrio ao andar chegam ao auge.

O comprometimento com a memória tem, como comentado anteriormente, significados e complexidade. A necessidade de encontrar um diagnóstico para tudo que está passando, leva a personagem a procurar ajuda médica. Os tombos frequentes a machucam. São machucados externos e internos:

Verdade que não estava mais caindo a toda hora. Pensando bem, havia semanas que não acontecia mais aquilo, de repente, de não saber mais o que era em cima, o que era embaixo, perder o prumo, a vertical, a horizontal, e se descobri de repente, caída no chão, de olho aberto, vendo tudo, ou vindo tudo, sem desmaiar, nem apagar, sem se sentir tonta, mas também sem saber como uma coisa daquelas tinha acontecido. Então, é porque tinha melhorado, devia ser por causa do remédio. Ou dos remédios, eram tantos. Porém, cada vez esquecia mais coisas. (MACHADO, 2008, p. 49).

Na casa de praia, o tempo cotidiano é ditado pela memória que, em um contínuo fluxo de pensamento relativo ao passado, resgata a vida presente. Aproxima a mãe e lhe dá forças para seguir. Simbolicamente, o tempo passado e o tempo presente se cruzam na contagem das horas, no antigo relógio do avô preso na parede. O tempo pode ser ou não o melhor remédio para curar antigas feridas. O tempo para Lena tinha o efeito curativo, olhar para o ontem, com as devidas explicações, agora era mais fácil.

Ao tomar como referência o conceito de símbolo utilizado pela antropologia e especificamente construído por Geertz, compreende-se que símbolo é: “objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como veículo a uma concepção – a concepção é o ‘significado do símbolo’” (GEERTZ, 2008, p. 67-68). O conceito criado por Geertz visava dar conta do simbolismo como atividade cultural. Toda utilização simbólica está relacionada a acontecimentos sociais e intrinsecamente ligados à cultura e ao psicológico, portanto, sobrepostos na vida cotidiana. Os símbolos são carregados por significados tanto para uma sociedade e/ou cultura quanto para o indivíduo, ao tratar o seu propósito ou significado no plano psicológico¹.

¹ Sobre estudos relacionados aos símbolos, há aqueles postulados por Jung e que se referem aos sentidos religiosos e míticos criados e referendados pela humanidade, escritos na obra *O homem e seus símbolos* (2008). Na concepção do estudioso, esses símbolos também estão ligados a arquétipos e tem grande força psicológica, nesse sentido, um caráter psicológico coletivo.

Diferentes símbolos carregam dois pontos relevantes de significação. Elementos que garantem materialmente um posicionamento de estagnação, cuja característica é pautada pela fixação, tais como a amoreira, o relógio preso à parede, a casa de pedra e o piano. Em contraposição aqueles que anunciam movimento, como os pássaro, o mar e a ponte. Elementos fixos ou em movimento, em última instância, funcionam como uma alegoria da própria condição psicológica de Lena, que se apresenta ora equilibrada e ora em transição ou desequilíbrio. Ainda, também com em um movimento de vai-e-vem, de eterno retorno, do hoje e do ontem, do passado e do presente, da lembrança e do esquecimento, ou mesmo, do quanto isso se apresenta no desequilíbrio físico: movimento e (des)controle.

O que é passado está disperso em elementos que ajudam a compor o espaço: no piano, no relógio, nas cartas, no retrato. Há um passado-presente que se revira como um morto-vivo a todo instante: perda do pai, perda dos amigos, perda das palavras, perda do equilíbrio, perda do marido Alonso, envolvido em uma paixão por outra.

Nos retratos antigos os fragmentos de imagens, como espectros prontos a serem resgatados. Por meio deles, recompõem-se a história de lugares e do lugar, dos amigos, da família, da escola, do jornal. O tempo oscila entre o referencial do relógio, marco material, e os pensamentos desconexos da personagem, um tempo absolutamente recortado, não linear, psicológico:

Estava machucada, doente, em casa da mãe, ouvindo o tique-taque do velho relógio do avô na parede, com seu carrilhão que a cada quarto de hora trazia de volta a música da infância atemporal. Estava em casa. Da mãe. Ao mesmo tempo um lugar tão seu e tão sem lugar para si mesma, pensava Lena. (MACHADO, 2008, p. 48).

O espaço ao redor é impregnado de simbologia. Um mundo estático, de pedra, seguro da casa e oposição ao vai-e-vem do pensamento, do desequilíbrio, da fragmentação e dos pedaços a serem recompostos. Tudo no entorno é vivo e se mexe: formigas, pássaros, mar.

Agora, anos depois, deitada ao sol, a mulher olhava as formigas indo e vindo dos recifes que mal apareciam, enterrados como um tesouro. E percebia que seus olhos urbanos andavam mesmo muito deformados.

Não era formigas sem graça. Eram miúdas, sim. Mas uma efervescência de vida. Sem parar, em movimento incessante, da grama para os recifes encalhados debaixo da casa, da terra úmida, para o mar seco. E eram todo um mundo.

Por isso é que a casa era sólida, talvez. Porque fora plantada no chão, no meio do milharal, amadurecida pelo sol, atravessada pelo vento, em cima dos ecos petrificados do oceano Atlântico de tanta história. (MACHADO, 2008, p. 17-18).

Lá no passado estava também a solidez e a coragem. A menina, próxima ao avô, via na casa e na presença daquele homem o impulso para retomar. A Lena frágil do presente estava resgatando a Lena corajosa do passado.

As pedras. Como podia ser? A mulher achava que sabia tudo da casa, de seu sol, sua solidez, sua solidão. Mas agora se surpreendia com as pedras que apareciam por trás do cimento quebrado do degrau esburacado, debaixo da calçadinha que levava à varanda. As pedras que sustentavam a casa. As pedras que sempre tinham estado ali sem que ela lembrasse. Justamente as pedras de cuja presença ela sempre soubera. Afinal, tinham sido a primeira coisa que ela vira da casa, quando o quintal ainda era só um terreno plantado de milho na beira do mar (MACHADO, 2008, p. 14).

A amendoeira, perto da casa, é a árvore perene e sábia que, segundo o avô lhe dissera, era uma espécie da fênix vegetal. Tudo que ela não conseguia ser, mas que reformularia ao final. Na solidez não estariam todas as respostas. No último passeio ao jardim, Lena lembra dos passeios com o avô, o tio e os primos. Lembra uma Lena corajosa e o olhar do avô sobre ela, que, diferente dos primos e tio, acreditava na menina. Acreditava na passagem da ponte, na travessia e na coragem. Lá estava a amendoeira.

Abra os pés ligeiramente. Como o relógio às dez para as duas. Não se preocupe com o rio lá embaixo, nem olhe para ele. Faça de conta que o tronco está todo apoiado no chão. É muito fácil: é só não pensar no perigo, ver onde pisa e olhar para a frente, onde você quer chegar. Ela arregalou os olhos, sentiu o coração bater forte, *cutum-cutum-cutum*, como se fosse sair pela boca ou pelos ouvidos. Mas nem dava tempo para pensar nada. O velho já começava a atravessar pela pinguela, em direção ao caboclo que o esperava do outro lado, como os sapatos deles nas mãos. Se ela não fosse rápida, corria o risco de ficar

para trás, longe do avô, no meio daqueles implicantes. Reparou bem nos movimentos do velho, pisou na pinguela e fez o mesmo. E lá se foi, pés ligeiramente abertos, braços estendidos para os lados, um passo depois do outros, a cada quatro batidas do tambor do coração, *cutum-cutum-cutum-cutum*, cada vez mais longe dos primos, cada vez mais perto do avô, que a cada passo dela desenhava mais nítido o começo do sorriso no rosto, por debaixo do bigode ralo e grisalho. (MACHADO, 2008, p. 422-423).

Ao retornar, Lena parte da casa sólida e ensolarada para a experiência de correr riscos e de viver as inseguranças. Num último diálogo com a mãe, disse que ia embora. A mãe lhe fala para pentear o cabelo, a cabeça está cheia de flor de amendoeira. A personagem responde: “Pode deixar, por dentro também está” (2008, p. 347).

E assim Lena parte:

Deu as costas para a casa, sólida e ensolarada. Pendurou a sacola no ombro e, mancando ligeiramente, caminhou em direção ao automóvel que a levaria para o aeroporto. Tão simples, tão fácil, o coração continua, *cutum-cutum-cutum-cutum*, é só a gente ver onde pisa, *cutum-cutum-cutum-cutum*, e saber onde quer chegar (MACHADO, 2008, p. 428).

DUAS MULHERES: REENCONTRO

*Como uma mulher, também o mar regia o fluxo de suas marés pela lua.
Era um ser vivo, um bicho enorme, com respiração compassada e mudança de humores. Mas mudança cíclica. Depois da tempestade, vinha a bonança, já dizia também sua avó.*
(*Tropical sol da liberdade*, Ana Maria Machado)

Todo percurso construído entre Lena e Amália reconfigura-se no hoje, por meio do ontem. As diferenças estabelecidas entre elas, ao longo da vida, fizeram com que dois mundos desconhecidos, que se tocavam em pequenos momentos, acabassem construídos. Amália é a típica dona de casa, boa mãe e boa pessoa, dona de casa sempre pronta a cuidar dos filhos. Lena, a filha

distante e diferente, busca na casa e na figura materna a reconciliação consigo mesma.

O impulso de Amália de superproteger a filha, mesmo adulta, acaba deixando Lena muitas vezes insegura. De um lado a mãe protetora, de outro, a mulher que deseja independência. As invasões, as descobertas, as conversas, o sol no jardim, o café da manhã, as brigas com um tricô mal feito, tudo impulsionou ao encontro e à separação.

Nunca tinha sentido tanto medo como nesse dia. E nunca tinha tido tanta coragem. Só sabia que Marcelo precisava de tempo para escapar. E isso era algo que ela podia dar a ele. Se bancasse a raposa na frente da matilha. Ficou feliz por ter ajudado.

– Sei lá... eu achava que, estando por perto, sempre podia ajudar, se ele precisasse – disse a mãe, continuando a lembrança da passeata.

– Mas eu tinha medo de atrapalhar. Por isso fui preparar.

Lena se espantou:

– Preparada? Como?

– Já lhe disse. Eu tinha visto os panfletos no quarto do Marcelo, convocando para a passeata. Guardei um para mim, com todas as instruções. Fiz tudo certinho. Não fui sozinha, chamei Rosa e mais três amigas para irem comigo...

Essa mãe era sempre surpreendente, pensou Lena. Não só segurou barras pesadíssimas quando veio a hora má, as também ia de vez em quando mostrando coisas assim, pequenos episódios de iniciativa própria, inesperada, miúdos, mas constantes. [...] (MACHADO, 2008, p. 115).

A descoberta de Lena de que havia muito mais naquela mulher do que apenas a figura materna, muitas vezes cristalizada em uma imagem de resignação, perfeição ou de boa mãe, esfacela-se. O movimento de Amália em prol de Marcelo provoca em Lena um sentimento de empatia e ao mesmo tempo de (re)conhecimento de outro sujeito.

A aproximação das duas, à medida que Lena passa a escrever a sua peça e busca com a mãe as fontes de informação, suaviza a relação e traz as duas mulheres uma para perto da outra. O conflito entre elas vincula-se aos papéis de mãe e filha, de protetora e protegida. De uma que foi mãe de cinco e outra

que deseja ser mãe e não pode. De alguém que não se resigna a um único papel e de outra que viveu esse papel até as últimas consequências.

O que havia de mais pesado entre as duas, além dos próprios papéis assumidos na vida, de mãe e filha, estão relacionados a um episódio específico. A mágoa e a ruptura têm data e endereço. A saída do pai, heroicizado pela filha enquanto, na mesma medida, a mãe é condenada por sua posição de boa mãe e dona de casa. Momento pontual em que muitas fragilidades da personagem Lena passam a se constituir e, ao mesmo tempo, sugere a maximização de problemas de problemas entre mãe e filha.

A virada estabelecida na relação das duas acontece a partir das descobertas que irão fazer sobre como cada uma conseguiu lidar com o governo ditatorial brasileiro e com o que ele representou em um momento da história do país. Essas descobertas serão fundamentais para alimentar um sentimento novo, de respeito e de apoio.

Por meio desse processo, a mãe assume um papel significativo na recuperação de Lena. Nesse momento, ao relembrar episódios-chave do final dos anos de 1960 no país, Amália ajuda a filha a abandonar dores do passado e a curar dores do presente. Metaforicamente, o retorno à casa é o retorno ao aconchego do ventre e todo o processo de descoberta pode ser compreendido, em analogia, como uma gestação necessária que culminaria em um novo nascimento. As descobertas do passado e a evidente participação de uma Amália não alienada na vida dos filhos e no apoio contra a ditadura fomentaram um olhar diferente de Lena sobre a mãe. Mesmo com grande discrição, Amália estava presente em muitos episódios.

A ajuda de Amália a outras mães de guerrilheiros, a participação nas passeatas, a cumplicidade com a filha diante de uma diretora de escola austera e reacionária corroboraram para um outro perfil de mulher agora identificado em Amália por Lena. A mãe castradora e opressora passa a dar lugar a uma mãe incentivadora e cuidadosa, características definitivamente positivas para que Lena passasse pelo processo de cura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tropical sol da liberdade traz a público parte da história do Brasil por meio da personagem Lena, personagem atormentada pelo passado que a oprimia e que, no presente, a tornava uma mulher conturbada e frágil fisicamente. A retorno ao país e à casa da mãe, a casa da infância, permite que ela relembre os acontecimentos do passado e, por meio do discurso, da reconstrução de sua história, passe a ressignificar o passado.

Nesse sentido, o resgate memorialístico foi para a personagem um processo catártico que a ajudou a compreender o passado e a ressurgir como sujeito. O processo de reelaboração daquele período pode garantir, à personagem Lena, que era possível seguir em frente e, nas palavras do narrador, ao “se fechar numa toca e ficar passando a língua nas suas feridas até cicatrizarem” (MACHADO, 1988, p. 12), projetar futuro.

REFERÊNCIAS

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

JUNG, Carl Gustav; FREEMAN, John; VON FRANZ, M. L.; HENDERSON, Joseph L.; JACOBI, Jalande; JAFFÉ, Àniela. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MACHADO, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London/New York: Routledge, 1985.

(AN)ARQUIVOS DA MEMÓRIA EM AINDA ESTOU AQUI, DE MARCELO RUBENS PAIVA

Cleia da Rocha

Marcelo Rubens Paiva, que é jornalista, dramaturgo e romancista, ficou nacionalmente conhecido ao escrever o livro *Feliz ano velho*, um *best-seller* que trata do acidente que o deixou tetraplégico, em 1979. No entanto, essa é apenas uma das tragédias que se abateram sobre a família Paiva. Em 20 de janeiro de 1971, o patriarca da família, o ex-deputado Rubens Beyrodt Paiva, desapareceu, após ser levado de sua residência, no Rio de Janeiro, pela polícia da repressão para depor. A família, principalmente, sua esposa, Eunice Paiva, procurou por anos o paradeiro dele, sem sucesso. Em 2014, após depoimentos na Comissão da Verdade, os fatos foram finalmente esclarecidos, embora os culpados, agora nominalmente identificados, tenham ficado impunes e o local onde se encontra o corpo de Paiva continue desconhecido.

Em 2015, Marcelo escreve um livro para homenagear sua mãe, já idosa e portadora de doença de *Alzheimer*. O título do livro, *Ainda estou aqui*, refere-se a uma fala que ela repete quando é tomada por “um turbilhão de emoções”, como que para chamar atenção da família sobre a condição de permanência quando o avanço do *Alzheimer* parece demonstrar o contrário. Todavia, a Eunice Paiva, que aparece na narração, é ofuscada pelo peso do desaparecimento do pai do autor, fato que parece estar pregado, em grande parte da narrativa, à caracterização que faz da mãe. Eunice só pode ser ela mesma ao perder a maior parte da memória de quem é. Por sua vez, Marcelo (narrador) só consegue de fato colocar a humanidade da mãe em primeiro plano quando a memória histórica se divorcia da memória individual que tem dela, isto é, quando o conhecimento de Eunice, as lutas políticas pelas quais é reconhecida, entre elas a busca constante pelo marido, ficam “à deriva na sua memória”. Nas palavras do narrador:

Existem muitas minhas mães. Ela virou outra, depois de viúva. Passou a andar com gente muito mais jovem ao frequentar a faculdade de direito. Passou a sair com amigas desquitadas, viúvas ou solteiras. Passou a sair. A ir a festinhas. A namorar escondida de nós, depois passou a assumir. Era charmosa. Não ficou no balcão da solidão bebendo lágrimas de sal. E trabalhava demais. (PAIVA, 2015, p. 73).

O narrador autor destaca em muitas passagens da narrativa, como a acima, que a vida da mãe não se resume a remoer o sofrimento e a sensação de impotência causados pelo desaparecimento do pai, no entanto, essas muitas faces de Eunice acabam sendo ofuscadas pela insistência do narrador em descobrir o que ocorreu com o pai. O narrador, pensando a memória individual, afirma: “A memória não se acumula sobre outra”, entretanto, na sua reconstituição da memória familiar, o que vemos são justamente os acúmulos da memória coletiva incidindo sobre a memória individual. Por mais que deseje falar sobre a mãe, “as memórias se embaralham” e o peso dos acontecimentos interferem na construção do relato. Logo, percebemos que em *Ainda estou aqui* há a presença de duas propostas, uma é um projeto daquilo que Paiva realmente nos deseja revelar; a outra é a narrativa que de fato ele apresenta.

Desse modo, ao falar dos transtornos que a perda da memória da mãe traz à família e a ele próprio, todo um conjunto de memórias familiares vem à tona, e, principalmente, as dolorosas memórias do desaparecimento do pai. O próprio narrador reflete sobre a memória já nas páginas iniciais do livro:

O renascimento de um fato psicológico passado, seu reconhecimento e localização são as condições necessárias das lembranças. Ou da memória. Elimine um deles, não será lembrança, mas reminiscência. Você olha uma pessoa na rua, pensa reconhecê-la, imagina que já a viu antes, mas não sabe dizer quando nem onde. Há o retorno de um fato do passado e o reconhecimento, mas falta a localização: não há lembrança. Henri Bergson escreveu sobre isso. (PAIVA, 2015, p. 18).

Paiva, ao promover essa retomada da teoria de Bergson, certamente, está referindo-se à memória da mãe, mas sua reflexão pode ser aplicada à tentativa de entender o desaparecimento do pai. *Ainda estou aqui* é uma dessas obras de difícil classificação; assemelha-se a uma biografia, entretanto, não tem

a pretensão de abarcar a totalidade e a linearidade da vida da mãe; também parece uma narrativa autobiográfica pela centralidade na experiência do eu, contudo, não é sobre si que Paiva deseja falar, embora, na maior parte da narrativa, só possa relatar a partir de seu ponto vista, de sua perspectiva limitada. Neste sentido, quanto mais o narrador busca descolar-se do autor mais o aprofunda.

Uma das chaves de leitura dessa obra e sua indefinição quanto ao gênero pode ser explicada pela teoria da memória de Bergson, evocado anteriormente por Paiva, principalmente, no que refere à “recordação laboriosa” e à “recordação espontânea” (*apud* Ricoeur, 2007, p. 46). Paiva tenta, por meio da recordação espontânea sobre o cotidiano de uma família cujo patriarca está desaparecido, reconstruir a recordação do desaparecimento do pai, entendê-la, a partir de uma materialidade do passado, um lugar, uma data, um nome. Essa recordação vai constituir-se em um trabalho de memória, na qual a presença do eu autoral resiste, e na construção de um monumento à memória dos desaparecidos políticos, por meio do qual a memória passa ao *status* de história. A seriedade do tema parece requerer do narrador um relato mais verossímil possível; que não ofereça dúvidas ao leitor quanto ao seu *status* de verdade. O narrador quer que seu leitor saiba que essa é a verdade, a memória que a coletividade posterior aos eventos esqueceu e que um discurso crescente na atualidade busca manipular.

É interessante lembrar que essa tentativa de lutar contra o “impedimento” da memória e contra sua “manipulação” para usarmos dois termos evocados por Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) pode ser uma escolha inconsciente do autor em função da natureza traumática de suas memórias ou deliberada, devido ao turbulento contexto político no qual o livro foi escrito.

Além disso, o que se nota é que a predominância das memórias sobre o desaparecimento do pai e a necessidade de elas retornar, mesmo quando o assunto é a vida da mãe do narrador, é sintomática, não apenas em relação ao tratamento de suas memórias individuais e familiares, mas em relação à própria memória coletiva.

Paul Ricoeur (2012, p. 91), recorrendo a dois ensaios freudianos: “Rememoração, repetição, perlaboração” e “Luto e melancolia” afirma ser possível “transpor para o plano da memória coletiva e da história as categorias patológicas pensadas por Freud” no plano individual, em relação ao tratamento das memórias traumáticas. Assim, quando essas memórias não passam pelo processo de perlaboração, quando não cumprem as etapas do luto, tendem a retornar compulsivamente, instaurando a chamada “compulsão de repetição”. Esse processo impede a reconciliação e o perdão e gera o fenômeno da melancolia (RICOEUR, 2007, p. 92). É desse modo, segundo o narrador, “que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura” (RICOEUR, 2007, p. 93). Para Ricoeur:

A transposição de categorias patológicas para o plano histórico justificar-se-ia mais completamente caso se conseguisse mostrar que ela não se aplica apenas às situações excepcionais evocadas acima, mas que elas se devem a uma estrutura fundamental da existência coletiva. O que se deve evocar aqui, é a relação fundamental da história com a violência. (RICOEUR, 2007, p. 92).

Ricoeur lembra ainda que uma das causas dessas manifestações patológicas na memória coletiva são as apressadas leis de anistia, que, visando criar um clima de paz e perdão entre as partes conflitantes, acabam por incentivar um processo de amnésia histórica. Segundo ele, “Ao se aproximar assim da amnésia, a anistia põe a relação com o passado fora do campo em que a problemática do perdão encontraria com o *dissensus* seu justo lugar”. Logo, “A memória privada e coletiva seria privada da salutar crise de identidade que possibilita uma reapropriação lúcida do passado e de sua carga traumática” (RICOEUR, 2007, p. 462). Portanto, as leis de anistia, pensadas no calor dos conflitos, funcionariam como uma “amnésia comandada”, transmitindo uma falsa sensação de pacificação e de retorno à normalidade, pois privariam os indivíduos do trabalho de memória, da experiência do luto e, conseqüentemente, do espírito de perdão. Para ele, a anistia “tende a apagar as marcas psíquicas ou sociais, como se nada houvesse ocorrido” (2007, p. 477), privando algozes e vítimas de um confronto no qual a perlaboração coletiva sobre os eventos traumáticos se realizaria.

Esse fenômeno é aparente em nossa relação com as memórias da ditadura cívico-militar de 64 e com a aplicação da Lei da Anistia (1979), que abreviou o conflito, em um primeiro momento, mas que não deu às famílias dos desaparecidos políticos a possibilidade de superar os traumas, na medida em que não houve reconhecimento dos crimes do período e a maioria das famílias nem sequer teve acesso aos corpos dos desaparecidos.

Ricoeur (2007, p. 92) lembra, nesse sentido, como a experiência do luto é “um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública” e como a sua negação torna a memória histórica “enferma”. Isso é ainda mais visível no contexto brasileiro, pois essa negação foi perpetrada pelo Estado, ao impossibilitar o acesso aos corpos dos “inimigos” do regime.

Esse processo de tratamento das memórias traumáticas tende a reaparecer sob a forma de um “excesso de memória”, que “lembra muito a compulsão de repetição” cuja característica mais evidente, segundo Freud, é o abandono da lembrança verdadeira, na qual o presente e o passado encontram-se reconciliados, e o retorno constante aos fatos traumáticos do passado (RICOEUR, 2007, p. 92). Essa perspectiva é evidente não só na narrativa de Marcelo Rubens Paiva, aqui analisada, mas em grande parte da produção literária recente, conforme destaca a pesquisadora Marilene Weinhardt. Segundo ela:

A oposição ao regime militar das décadas de 60 e 70 do século passado já foi ficcionalizada, seja no período mesmo, como denúncia e tentativa de resistência, seja após a abertura, como exorcismo. Mas assim como seus efeitos empíricos se fazem sentir na geração dos filhos daqueles que viveram essa experiência, a força de suas figurações, que tiveram hora e vez na voz dos pais, não está esgotado, seu potencial pode se atualizar como herança. (WEINHARDT, 2015, p. 245-246).

Segundo afirma a pesquisadora, a ficcionalização do período da ditadura, agora pelo viés histórico, é recorrente principalmente em romances de autoras jovens que revisitam o passado por meio do percurso da geração anterior como *A chave da casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa e *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher.

Abordando essa temática, destacam-se também os autores que presenciaram os acontecimentos do período, como é o caso das obras *K. Relato de uma busca* (2010), de Bernardo Kucinski; *O irmão alemão* (2014), de Chico Buarque; *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva e *Volto semana que vem*, de Maria Pilla, publicados em 2015; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende e *A noite da espera* (2017), de Milton Hatoum.

O retorno aos acontecimentos traumáticos desse período e a tentativa de constituir uma narrativa que explique às famílias e à sociedade o que, de fato, ocorreu com os presos políticos, passa também a ser alvo de uma discussão jurídica e política com a instauração da Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 2011, no governo da presidente Dilma Rousseff, presa e torturada pela ditadura de 64. Conforme Holanda e Israel (2019) “A CNV foi uma espécie de marco zero do comissionismo. Depois dela, uma onda de comissões semelhantes, com menores e variados escopos, orçamentos e poderes, tomou conta das principais capitais do país [...]”.

Em *Ainda estou aqui*, a tentativa de compor um relato sobre o desaparecimento de presos políticos, assim como ocorre em outras narrativas sobre a ditadura cívico-militar, recorre à experiência do próprio autor, porém, é redimensionada pelo acesso a documentos institucionais públicos e privados (revelados pela Comissão da Verdade), pessoais e pelos relatos da mídia da época. Paiva, buscando entender os acontecimentos relacionados à prisão, ao desaparecimento e à morte do pai, compartilha com o leitor os documentos de diversos arquivos sobre o tema.

O modo como Paiva apropria-se desses documentos, sobrepondo-os, confrontando-os, embaralhando-os, aproxima-se da denominação que Seligmann-Silva chamou de anarquivo, tendo em vista a atualização da tese benjaminiana sobre a história. Segundo o pesquisador, a tese de Benjamin, pensada a partir da pintura Barroca de Paul Klee foi reatualizada

[...] no século XX por conta de seu acúmulo de violência. Dessa imagem deriva a ideia da história como acúmulo de escombros e ruínas que devem ser recolecionados tendo em vista a redenção após a catástrofe. É daqui, portanto, que podemos derivar também a imagem do arquivo e do anarquivamento: o trabalho de recordação agindo

como esse anarquivamento, que arranca determinados momentos de seu falso contexto (a falsa totalidade), para ressignificá-los nesse ato de recriação. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 46).

Seligmann-Silva (2009, p. 43) recorre às obras de diversos artistas plásticos, como Rosângela Renó, Marcelo Brodsky, Joseph Beuys, para mostrar a relação entre arte, política e ética da memória que cria “essa estética do acúmulo, da metonímia e não da metáfora” que é “típica da arte da rememoração do terror”, inclusive, o de Estado. Neste sentido, Seligmann-Silva lembra a obra idealizada por Joseph Beuys, *Auschwitz Vitrine*, entre 1956 e 1964,

[...] que consistia em uma caixa de vidro contendo uma série de materiais acumulados, colecionados, como se fossem restos daquele local de memória contido no título da obra: arame-farpado, eletrodos, sebo, mapas de campos de concentração, vidros cilíndricos, massa em forma de salame. A estética dessa obra tornou-se, como sabemos, característica na arte das últimas décadas do século XX e ainda marca as atuais exposições de arte contemporânea. Na vitrine, um arquivo aberto e público, o artista recoleciona fragmentos do (seu) mundo, em uma verdadeira reinvenção da “*écriture du soi*”, no sentido que Foucault (2004) deu a esse termo a partir dos filósofos estoicos e cínicos. Essa escrita costura entre o público e o privado, quebrando barreiras e fronteiras, servindo para reconstruir nossas tênues identidades. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 43).

A arte contemporânea e a literatura terão que lidar com esse acúmulo de história marcada pela violência e pelo trauma, como se nota nos poemas autobiográficos e fragmentários de Paul Celan, um sobrevivente dos campos de concentração nazistas.

Tanto nas artes plásticas quanto na literatura, esses documentos ou restos materiais que remetem aos fatos traumáticos saem de seu local tradicional, de seu campo semântico e discursivo, para compor um novo relato. Esse é o processo observado na narrativa de Paiva na qual “a palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.46).

Paul Ricoeur (2007) define o arquivo, na perspectiva historiográfica, como o momento em que a operação histórica é escrita, assim, a noção de

arquivo compreende a materialização da escrita. Conforme o autor, o arquivo apresenta-se como um lugar físico, mas é também um lugar social, onde se documenta a história.

No caso da narrativa de Paiva, o retorno ao arquivo não se faz pelo respeito à institucionalização desse ou como prospecção de uma história consolidada e apaziguada, mas como desejo de, por meio da inserção nesse arquivo, da confrontação entre os seus documentos e os relatos feitos à Comissão da Verdade, instituir o “dever de memória” aos desaparecidos políticos e às vítimas da ditadura. Na historiografia, o arquivo é posterior ao rastro, ao relato; no caso da narrativa de Paiva, há uma relação cíclica entre arquivo e relato, justamente porque a história oficial consolidada a respeito do assunto é a história de um esquecimento proposital e a manifestação de uma memória manipulada e impedida, que necessita ser desconstruída e reconstruída.

Entre os arquivos replecionados estão os depoimentos de torturadores e vítimas à Comissão da Verdade, transcrição de áudios de rádio, bilhetes pessoais, textos jornalísticos da época, trechos de documentos jurídicos editados durante e após a ditadura e o atestado de óbito de Rubens Paiva, datado de décadas após o desaparecimento. A criação desse anarquivo nos ajuda a compreender um passado traumático, mas também nosso presente, marcado pela truculência policial, por desaparecimentos e pela prática e elogio da tortura, feitos cotidianamente pelos representantes do Estado democrático.

Entre os documentos citados, há, por exemplo, o trecho do AI 5 que suspendeu as garantias civis e políticas ainda vigentes em 1968 e permitiu o endurecimento do regime contra quem considerava opositores, como o ex-deputado Rubens Beyrodt Paiva:

Se torna imperiosa adoção de medidas que impeçam os ideais da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do país comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária. (*apud* PAIVA, 2015, p. 91).

E para isso se justificava:

A suspensão de direitos políticos, suspensão do direito de votar e ser votado nas eleições sindicais; proibição de atividades ou manifestações sobre assunto de natureza política; aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: liberdade vigiada; proibição de frequentar determinados lugares; domicílio determinado. (*apud* PAIVA, 2015, p. 92).

Em 20 de janeiro de 1971, Rubens Beyrodt Paiva é preso em sua casa e desaparece das instalações da polícia de repressão, o famoso DOI-codi. Conforme o narrador, uma farsa para justificar seu desaparecimento é montada, contando com a colaboração dos jornais, os quais noticiavam o resgate de um subversivo:

O Globo: “TERROR LIBERTA SUBVERSIVO DE UM CARRO DOS FEDERAIS”.

Jornal do Brasil: “Terroristas metralham automóvel da polícia e resgatam subversivo”.

O Jornal: “TERROR METRALHA CARRO LIBERTANDO PRISIONEIRO”.

O Dia: “BANDIDOS ASSALTAM CARRO E SEQUESTRAM PRESO”.

Tribuna da Imprensa: “Terror resgatou preso em operação-comando”.

A notícia era idêntica, cada jornal a adaptou ao seu estilo. (PAIVA, 2015, p. 145).

A referência ao modo discursivo como os jornais noticiavam os desaparecimentos, mostra um *modus operandi* da ditadura que não apenas censurava as notícias, mas exigia a publicação delas segundo sua ótica. Nos meses seguintes, após a prisão e desaparecimento de Paiva, a família recorreu ao STM (Supremo Tribunal Militar), então responsável pelos julgamentos de *habeas corpus*. O narrador também nos apresenta os trâmites e o posicionamento dessa instituição, única instância efetiva a que as famílias podiam recorrer, entretanto, ela estava visivelmente alinhada à prática dos desaparecimentos políticos e ao reforço das fugas forjadas, usando inclusive a linguagem dos torturadores para se referir aos prisioneiros:

O paciente não se encontra preso por ordem nem à disposição de qualquer OM deste exército. Não se deve pôr em dúvida a palavra

oficial, como pretende o Impetrante, tergiversando os fatos com base no noticiário jornalístico, onde interesses diversos sobrelevam-se encobrendo a realidade. Assim, não se encontrando o paciente preso e inexistindo autoridade coautora, não se deve tomar conhecimento do pedido, salvo melhor juízo. (*apud* PAIVA, 2015, p. 160).

Paiva lembra que o termo “paciente”, usado pelo documento institucional, era como se designavam os presos políticos no interior dos órgãos de repressão. O tempo mostraria que tanto as manchetes sensacionalistas dos jornais quanto o documento oficial do STM mentiam e que era, na verdade, o regime quem encobria a “realidade” e não os opositores.

Em meio aos frios documentos que tratam do desaparecimento do deputado, dos terríveis relatos à Comissão da Verdade e do relato jornalístico amedrontado, surge-nos o bilhete pessoal que revela toda a humanidade e a esperança do pai do narrador no início da ditadura, em 1964:

Verinha, Cuchimbas. Lambancinha. Cacazão e Babiú.

Recebi suas cartinhas, desenhos, etc. Fiquei muito satisfeito de ver que os nenês não esqueceram o velho pai... vocês sabem que o pai não é mais deputado? E sabem por quê? É que no nosso país existe uma porção de gente muito rica que finge que não sabe que existe gente muito pobre, que não pode levar as crianças na escola, que não tem dinheiro para comer direito e às vezes quer trabalhar e não tem emprego. O papai sabia disso tudo e quando foi ser deputado começou a trabalhar para reformar nosso país e melhorar a vida dessa gente pobre. Aí veio uma porção daqueles muito ricos, que tinham medo que os outros pudessem melhorar de vida e começaram a dizer uma porção de mentiras [...] Eles se juntaram – o nome deles é gorilas – e fizeram essa confusão toda, prenderam muita gente, tiraram o papai e os amigos dele da Câmara e do governo [...] Mas a maioria é de gente pobre, que não quer saber dos gorilas, e mais tarde a gente vai mandar eles embora, e a gente volta para fazer um Brasil muito bonito e para todo mundo viver bem. Vocês vão ver que o papai tinha razão e vão ficar satisfeitos do que ele fez. (PAIVA, 2015, p. 101-102).

Rubens Beyrodt Paiva estava errado, “a maioria da gente pobre” nem sequer sabia o que se passava no país; ele não só nunca mais retomaria o cargo como ainda morreria nas mãos do regime.

Estão presentes na composição da narrativa, formando o anarquivo da memória do período também textos jornalísticos, cujos autores (poucos) corajosos e/ou amedrontados, denunciavam as arbitrariedades do período, ainda que discretamente. Entre eles, Marcelo cita um que comenta a soltura de sua mãe:

Assim que é solta, Eunice entrega uma procuração ao advogado Lino, para que cuide do caso. Ela não dá declarações sobre os doze dias presa, apenas afirma que não conseguiu saber de Rubens. Na entrevista Eunice diz que apenas “quer ter o marido de volta” e que os cinco filhos ficam perguntando pelo pai. “Sinto-me como um pássaro que regressa ao ninho [...]. Na entrevista ela afirma: “Fui solta, mas, evidentemente, falta uma peça na minha família. Há uma angústia profunda em Marcelo e Beatriz, os filhos mais novos [...] Tenho confiança em que tudo se resolva bem”. (*apud* PAIVA, 2015, p.147).

Outro jornal, em 1979, segundo o narrador, veicula que

Eunice Paiva, que já se considera viúva de Rubens Paiva, baseada na Lei da Anistia, pediu declaração de morte presumida do marido e classificou a decisão da CDDPH como um a confissão pública de coautoria do governo atual nos crimes cometidos contra presos políticos pela repressão. Ela ainda disse que o esquecimento proposto pelo ministro da justiça, e aceito pela maioria submissa do CDDPH, nada mais é que de condescendência criminosa, proposta por motivos óbvios e que, um dia, também serão apurados. (*apud* PAIVA, 2015, p. 197).

No entanto, Paiva destaca que não houve a apuração referida, a qual só se daria 32 anos depois com a instauração da Comissão da Verdade Estadual (Rio de Janeiro), por meio da qual, enfim, o quebra-cabeça do sumiço do pai começa a ser montado. Entre os documentos da Comissão surgem os relatos dos torturadores:

Tinha sempre dois soldados do PIC [...]. Eles é que preparavam os presos para o pau de arara, eles é que botavam lá, eles é que prendiam o arame para dar choque, eles é que davam afogamento.

Tinha a sala I que era a sala do ponto. Se o preso resistisse por mais de quarenta e oito horas, ele era jogado no estado que sobrou no corredor.

(Riscala Corbage, torturador, em depoimento à Comissão da Verdade, *apud* PAIVA, 2015, p. 256).

Riscala Corbage continua esclarecendo os métodos de tortura:

Você pega um estudante, você bota ele com o peso dele aqui, numa barra de ferro, e deixa ele quinze minutos pendurado no pau de arara, não precisa dar choque, não... O cara urra de dor, sabe por quê? Atinge os nervos... Os nervos das pernas... O cara quer descer de qualquer maneira [...] (*apud* PAIVA, 2015, p. 258).

Em sua narrativa, Paiva faz longas transcrições dos depoimentos da Comissão da Verdade, fazendo questão de marcar o nome dos algozes do pai, como se quisesse fazer um memorial à violência do período, um contra monumento que promova a execração pública dos praticantes dessa violência; faz questão de marcar também como esse era um procedimento enraizado em toda a organização militar, com uma hierarquia própria funcionando no Estado, com verbas do Estado, formalmente ligada ao Estado ainda que negada por ele naquele momento e em momentos posteriores aos fatos.

Os relatos de outras vítimas da repressão, à Comissão da Verdade, pessoas que estiveram arbitrariamente sob a tutela do Estado, mas sobreviveram à sua violência, também colaboram para entender o desaparecimento do pai. Cecília Viveiros de Castro, por exemplo, presa junto com Beyrodt Paiva, em declaração manuscrita afirma que:

Fizeram entrar no mesmo carro e sentar ao meu lado um homem grande, gordo, alourado, de olhos claros, suado e amarrado com as mãos atrás das costas que reconheci, espantada, ser o dr. Rubens Paiva, pai de três meninas, minhas alunas no Colégio Sion e companheiras de minhas filhas. Ouvi as conversas em que o ameaçavam de mais “ameixas” se não se mantivesse quieto. O doutor Rubens parecia sofrer muito e pedia para afrouxarem os nós que prendiam seus pulsos [...].

Eu ouvia os gritos do Rubens Paiva sendo interrogado [...] Parecia um pesadelo, os gritos: ‘Eu não aguento mais’; ‘eu não sei de nada’, ‘não façam isto’ do torturado e música de vitrola com máximo de som. (*apud* PAIVA, 2015, p. 170-171).

Marilene Corona Franco, também presa no mesmo local, ratifica o depoimento de Cecília Viveiros de Castro, lembrando que “os gritos eram de certa forma abafados por um rádio colocado em alto volume. Lembra-se perfeitamente que tocavam a música ‘Jesus Cristo’ de Roberto Carlos e ‘Apesar de você’ de Chico Buarque” (*apud* PAIVA, 2015, p. 172). O que não deixa de ser uma escolha irônica e cruel em se tratando do que ocorria naquele espaço.

Aos poucos, por meio dos relatos, a família fica sabendo que Rubens morreu dois dias após ser preso e seu corpo possivelmente foi esquartejado e escondido em lugar desconhecido, supostamente na praia de Mangaratiba, pelo Exército. Prova-se, assim, a mentira sobre a suposta fuga de Paiva, afirmada e reafirmada em diversos documentos oficiais.

A Comissão da Verdade não conseguiu punir os culpados. A tese de que os crimes de tortura são crimes contra a humanidade e, portanto, não prescreveriam e nem poderiam ser submetidos à Lei de Anistia, apresentada pelo Ministério Público Federal foi rejeitada pelo ministro Teori Zavaski, em 2014. Todavia, o conhecimento sobre os fatos do período, a natureza dos crimes, o possível destino dos corpos só foi conseguido por meio dos depoimentos dos envolvidos, tanto das vítimas quanto dos algozes, à Comissão da Verdade.

O narrador, no começo de sua narrativa, ao relembrar o dia em que levou a mãe para ser interditada, detém-se no nome de uma rua, Tuariassu ou Turiaçu, onde havia sofrido um acidente de trânsito, anos antes. Segundo ele,

Turiaçu é um rio no Maranhão. A origem do nome vem de “tury” = “facho” + “assu” = “grande”. Facho grande, grande luz, grande fogueira. Uma fogueira num lugar elevado e vista de longe servia à pesca do camarão no mar. Em noites escuras, mostrava aos que se demoravam, mais afastados da costa, o ponto do regresso. Guiava os perdidos. Turyassu: a grande fogueira, o farol que iluminava o caminho de volta para casa, para a aldeia, para as famílias. (PAIVA, 2015, p. 20).

O narrador retorna à expressão do facho de luz outras cinco vezes; nas três seguintes associa a grande fogueira à ausência da direção na própria mente de quem está à deriva em decorrência do *Alzheimer*; na quinta, a metáfora serve tanto para pensar a memória individual da mãe quanto a memória coletiva: “Ainda vejo o *facho*, não quero me afastar. Existem várias

formas de contar a história sobre memória e a falta dela. Procurarei a *fogueira* no alto quando o mar me puxar. Vou para voltar” (PAIVA, 2015, p. 35. Grifo nosso.); na sexta, refere-se claramente ao sentimento que a perda do patriarca traz à família. “Superar? Impossível. Esquecer? Nem pensar. Tocar. Seguir. Esperar reacenderem outra *fogueira* no alto, outro *facho de luz*, que orientasse a volta para a costa, para a terra firme, o chão” (PAIVA, 2015, p. 180. Grifo nosso).

A família Paiva esperou por mais de trinta anos para que a fogueira sobre o desaparecimento do pai se acendesse; isso vai ocorrer em 2011, com os depoimentos à Comissão da Verdade sobre o destino de Rubens Beyrodt Paiva. Nesse sentido, as Comissões da Verdade e sua tentativa de investigar as graves violações dos direitos humanos, ocorridos no período da ditadura, são o facho, a grande fogueira, que ilumina a história familiar dos Paiva e de outras centenas de famílias de desaparecidos políticos, ajudando também a lançar luz sobre a nossa memória coletiva e, por conseguinte, à nossa história recente.

São as narrativas contadas ali que permitem a organização do grande anarquivo sobre o período, dando solidez aos conhecimentos à deriva da memória dos Paiva. A recorrência aos seus documentos, ao longo de toda a obra, e a anexação ao final da narrativa do documento processual (denúncia) do caso, pelo Ministério Público Federal, do Rio de Janeiro, mostra a importância da constituição da Comissão da Verdade para o resgate da memória desse período.

Nesse prisma, no livro de Paiva, a sobreposição de narrativas, principalmente decorrente dos relatos à Comissão da Verdade; de documentos e o confronto entre eles constitui um anarquivo de inúmeras vozes, reorganizado a partir da memória individual que agora torna-se pública. Essa é a impressão que o leitor tem, ao final da leitura: a sensação de que está diante de um texto que busca a verdade sobre os acontecimentos do período, ainda que esbarre nos impedimentos da memória individual e coletiva.

O livro de Marcelo Rubens Paiva é uma tentativa de, por meio da recolocação dos arquivos sobre o período, lutar contra o que outro escritor, Bernardo Kucinski, ao tratar do desaparecimento da irmã, Ana Kucinski, em *K. relatos de uma busca*, chamou de mal de Alzheimer coletivo. Busca materializar

o pai ausente por meio da reconstituição da memória, da passagem desta ao relato e à constituição de um arquivo, para, assim, fazer o trabalho do luto e refazer os rastros e, quem sabe, instaurar o processo de reconciliação consigo mesmo.

Há na narrativa de Paiva um compromisso moral com a restituição da memória impedida, denotado não só quando ele faz questão de nomear os algozes do pai, mas também quando nomeia os primeiros desaparecidos políticos; um modo de fazer um tributo às vítimas.

São eles, os pioneiros: Mario Alves de Souza Viera, desaparecido a partir de 17 de janeiro de 1970; Jorge Leal Gonçalves Pereira, desaparecido em 20 de outubro de 1970; Celso Gilberto de Oliveira, 30 ou 31 de dezembro de 1970; meu pai, 22 de janeiro de 1971; Antonio Joaquim de Souza Machado e Carlos Alberto Soares de Freitas, ambos em 15 de fevereiro de 1971; Joel Vasconcelos Santos, 15 de março; Stuart Edgar Angel Jones, 14 de maio; Ivan Mota Dias, 15 de maio; Mariano Joaquim da Silva, 31 de maio; Heleny Ferreira Telles Guariba, Walter Ribeiro Novaes e Paulo de Tarso Celestino da Silva, os três em 12 de julho de 1971; Francisco das Chagas Pereira, em 5 de agosto; e Félix Escobar em outubro de 1971. (PAIVA, 2015, p. 193).

Esses nomes se tornariam os primeiros de uma leva de desaparecidos políticos, centenas, milhares talvez, impossível de calcular devido à prática sistemática de ocultação, de execuções sumárias e desaparecimentos adotados no período.

Em *Ainda estou aqui*, Paiva procura efetivar o trabalho do luto. Nesse sentido, a narração constituída ao longo dessa obra é sintomática do processo de compulsão de repetição; processo que não escapa ao narrador quando da reflexão sobre o seu trabalho da escrita “Sei que repetirei lá na frente o que narrei antes. Este livro sobre memória nasce assim. Histórias são recuperadas. Umas puxam outras. As histórias vão e voltam com mais detalhes e referências. Faço uma releitura da releitura da vida da minha família. Reescreverei o que já escrevi” (PAIVA, 2015, p. 35).

Não é a primeira vez que o narrador/autor se debruça sobre a reconstrução do desaparecimento do pai, ele revela que já o havia tentado fazer

em seu mestrado, quando entrevistou integrantes dos dois lados. Segundo ele, a entrevista de presos que estiveram no mesmo DOI-Codi, no mesmo período que o pai, agora, permite uma constatação: “Eu não percebia, mas era evidente: eu o pesquisava através de outros relatos, outros personagens, sobreviventes” (PAIVA, 2015, p. 221). A própria consciência desse processo já mostra um avanço do autor/narrador em relação aos traumas de sua memória.

Não escapa também a Marcelo Rubens Paiva outra compulsão de repetição, essa mais coletiva e realizada pelas forças do Estado democrático atual, mas que replica os requintes de crueldade da polícia repressora da ditadura.

14 julho de 2013. Rocinha, Zona Sul carioca. Amarildo Dias de Souza, pedreiro, foi preso por policiais militares, levado até a sua casa e depois para a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) instalada na Rocinha.

No Leblon, Zona Sul carioca, meu pai, engenheiro, foi preso por militares em casa e levado a unidades da Aeronáutica e depois do Exército. [...]

Não se tem notícia de ambos.

Para a polícia, traficantes da comunidade são os principais suspeitos do desaparecimento de Amarildo. Para o Exército, terroristas sequestraram meu pai enquanto faziam o reconhecimento de aparelhos com ele num Fusca. Versão oficial que só foi desmentida em 2014.

Testemunhas ouviram Amarildo ser torturado por choques elétricos num contêiner anexo à UP. Meu pai foi torturado num prédio do Pelotão de Investigações Criminais (PIC), onde funcionava o DOI, anexo ao I Exército, e testemunhas o ouviram gritar. (PAIVA, 2015, p. 110-111).

Paiva compara o desaparecimento do pedreiro Amarildo, em 2013, ao do pai, em 1971, usando paralelismos linguísticos que explicam o caráter cíclico de certas práticas de violência, perpetradas pelos agentes do Estado: respectivamente, a polícia e o Exército; mostra, além disso, o perigo dos apagamentos históricos, como bem salientou Theodor Adorno em *Educação pós Auschwitz* (1995). Adorno lembra da importância de se conhecer o passado para poder entendê-lo de forma crítica e impedir que atrocidades como *Auschwitz* se repitam; o mesmo poderia ser dito, guardadas as devidas proporções, acerca da violência da ditadura.

O Historiador Jacques Le Goff lembra a importância da constituição da memória para o entendimento dos eventos históricos: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 1994, p. 477). Assim, embora não possamos mudar o passado e seus acontecimentos violentos, podemos mudar a forma como esse passado é visto no presente, assim, os apagamentos históricos, ainda que feitos com a intenção de apaziguar os ânimos, como ocorreu com a Lei da Anistia, precisam ser revistos. Para promover a pacificação real do presente é preciso voltar e tratar as memórias traumáticas e não apenas ignorá-las.

Além de acarretar traumas às famílias dos desaparecidos políticos e àqueles que sofreram diretamente a violência do período, a tentativa de apagar o passado recente, por meio da Lei da Anistia, também reflete negativamente na história política do Brasil na atualidade. O apagamento dessa memória criou um problema de consciência histórica para a população mais jovem, que influenciada pelo distanciamento histórico, passa a olhar o passado com saudosismo. São pessoas que, por não terem acesso aos elementos da memória coletiva recente e por desconhecimento dos fatos históricos, como os mostrados na narrativa de Paiva, forjam para si memórias heroicas do período da ditadura; vão às ruas, em um regime democrático, com faixas nas quais pedem simultaneamente “liberdade de expressão” e “intervenção militar”, mostrando como o apagamento do passado resulta em alienação no presente.

A narrativa de Paiva nos lembra que há apagamentos naturais da memória, como no caso da memória individual, todavia, no caso das memórias coletivas, esses apagamentos muitas vezes são intencionais e, nesse caso específico, também institucionais. É visível que em relação a essa etapa de nossa história ainda não fizemos o devido tratamento das memórias, não punimos os culpados, nem devolvemos os corpos dos desaparecidos às famílias, entretanto é certo que parte do processo de perlaboração, de fato, se deu com a instauração da Comissão Nacional da Verdade. Porém, ainda é cedo para

dizermos qual o tamanho do avanço em direção à reconciliação e à cura dessa “ferida simbólica”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Educação após Auschwitz. In: ADORNO, T. W. *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 119-138.

HOLLANDA, C. B.; ISRAEL, V. P. Panorama das Comissões da Verdade no Brasil: uma reflexão sobre novos sentidos de legitimidade e representação democrática. *Revista de Sociologia e Política*, v. 27, n. 70, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782019000200210&script=sciarttext&tlng=pt>. Acesso em: 8 out. 2020.

KUCINSKI, Bernardo. *K - relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiesis*, n. 24, p. 35-58, dez. 2014. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

WEINHARDT, Marilene. Filhos da geração de 1960/70: herdeiros da memória. In: WEINHARDT, Marilene. (org.) *Ficções contemporâneas: história e memória*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2015, p. 237-238.

ESPECTROS E ALHEAMENTOS: A INFINDA DITADURA EM CABO DE GUERRA, DE IVONE BENEDETTI

Helder Santos Rocha

O próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido. Intempestividade ainda, e desajuste do contemporâneo.
(Jacques Derrida, “Espectros de Marx”)

INTRODUÇÃO

Os pedaços da experiência do passado, os ecos imagéticos das lembranças, o turbilhão de sensações que vêm à tona, o desejo de recuperar o que já se perdeu, a angústia de se livrar do peso que aprisiona o livre seguir, a dor da revivescência forçada, a gana de protestar contra o vazio do silêncio que o tempo impõe, a letra-o som-a trama-o real-o emaranhamento-a reparação-os danos-as feridas-o ontem-o hoje-o agora-o que virá-o que será...

Mergulhados numa complexa tarefa de compreender o passado, nós, leitores do romance *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti, lançado pela Editora Boitempo em 2016, comungamos da angustiosa narrativa memorialística do narrador-protagonista, que, na linguagem utilizada pelos agentes da repressão como os policiais do DOPS, foi um “cachorro”¹, um agente duplo infiltrado

¹ Há relatos de que o termo foi atribuído pelo chefe do Departamento de Ordem Política e Social - DOPS/SP Sérgio Fernando Paranhos Fleury, mais conhecido como Delegado Fleury. Em uma entrevista à Revista Veja, publicada em 18/11/1992, Marival Chaves, ex-agente do Destacamento de Operações de Informação - DOI-CODI/SP, comentou a participação dos cachorros nas operações da repressão e confirmou a relevância de suas atuações para dismantelar e eliminar grupos de militância: “Veja – *O que eram os cachorros?* Chaves – Era assim que chamávamos os infiltrados. Os militantes de grupos de esquerda que colaboravam com a repressão, contando os planos das suas organizações e delatando seus companheiros” (1992, p. 26); “Veja – *Havia algum cachorro que trabalhasse tão bem a ponto de servir como modelo?* Chaves – Sim, o João Henrique de Carvalho, o “Jota”. Ele deu o tiro de misericórdia na ALN e em outras organizações que tinham ligações com a ALN. Por seu trabalho, Jota era citado pela antiga Escola Nacional de Informações como modelo de infiltrado” (1992, p. 29); outro detalhe relevante citado por Chaves na entrevista foi a delação por um cachorro que levou à prisão, à tortura e à execução do casal Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, na Casa da morte, em Petrópolis-RJ, ela professora de química da USP e irmã do escritor e jornalista Bernardo Kucinski,

nos grupos de resistência ao regime antidemocrático da ditadura civil e militar pós-64, contudo, sem obter o status dos agentes oficiais das divisões da inteligência, a exemplo do Serviço Nacional de Informações - SNI. Em boa parte dos casos, como condição de sua aparente liberdade após prisão e tortura, o tal agente se submetia obedientemente a todo tipo de serviço, como um cachorro adestrado pelo medo.

Preso no imobilismo de uma cama, aquele que transitara pelos diversos âmbitos sociais e políticos do período ditatorial recente, agora vive com os espectros de um passado mal resolvido, e possibilita aos leitores do século XXI, muitos nascidos na então chamada fase democrática e alheios aos desdobramentos do passado recente da sociedade de que fazem parte, uma oportunidade de experienciar os acontecimentos por ângulos distintos a partir do jogo caótico entre lembranças e esquecimentos que não permite ao cachorro um descanso, nem aos leitores do romance, um seguir para frente definitivo. Como o pássaro do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee que, mesmo sendo levado pelo progresso, arrisca um olhar para trás e se depara com o amontoado de catástrofes (BENJAMIN, 1987), acompanhamos um escrutínio de suas ações, de seus medos, de suas culpas, de suas dúvidas intermináveis. Como o narrador mesmo confessa:

Nesta manhã de 2009 caio na real: essa história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentado, querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui. Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas quem revive não é a gente, e sim o passado, de modo que a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca. Assim, quando minha irmã, perene presença, entra e passa no meio dos fantasmas que atravancam este espaço, é tanta a força deles que quem se torna invisível é ela. (BENEDETTI, 2016, p. 31).

O tormento do passado não vivido é do narrador, e protagonista do romance, fruto indigesto de uma memória individual, mas é semelhante ao tormento e às dores de um trauma coletivo, de uma memória compartilhada

autor do romance *K - relato de uma busca* (2011), sobre a agônica busca do pai de Ana por informações de seu desaparecimento.

por muitos que experienciaram a história e ainda carregam suas mazelas políticas, sociais, físicas. Para aquele que narra, trata-se de uma vida calcada pelas ações impulsionadas por um medo latente, que desde as repressões no seio familiar conservador no interior nordestino, atravessa a fase adulta levada por anseios de liberdade condicionados pelos interesses de poderosos. As lembranças caóticas e fragmentadas lutam contra o esquecimento forçado por acordos institucionais e por desinteresses de uma sociedade acomodada a uma democracia neoliberal regrada pelas leis do consumismo e pelas migalhas de direitos humanos.

Apresentamos uma análise sobre um recorte estrutural da narrativa memorialística do romance de Ivone Benedetti, com ênfase na conjunção de espectros da ditadura pós-64 e no aspecto de alheamento do narrador-protagonista, que, por sua vez, mobilizam a experiência da leitura. Por outro lado, a análise valoriza as relações evocadas no romance que entrelaçam ficção, memória e história, sobretudo os elementos que identificam e situam os arquivos sobre o período ditatorial recente brasileiro como uma possibilidade estética de elaborar o passado.

ALHEIOS (E OS) ESPECTROS

No passado rememorado na diegese, o narrador perambula e não se fixa, se relaciona, mas não compartilha. Uma das tônicas da narrativa é a trajetória errante e a constante sensação de alheamento que se desvela, na leitura que fazemos do romance, como causa, quiçá, do estado presente, ano de 2009, enquanto o narrador se encontra inerte em uma cama, com um corpo imóvel e incapaz de produzir novos e diferentes trânsitos. Esse truncamento, encontrado tanto na narração quanto na leitura da narração, também se apresenta como gesto significativo da construção romanesca, porque traduz a dificuldade de compreensão das ocorrências pretéritas. Sempre em fuga de intensas e profundas convivências e partilhas societárias, o que sobra ao cachorro são resíduos e restos inexpressivos de uma vida (in)significante.

Diante do recorte que pretendemos, o que seria um ser alheio? A experiência do alheio é a do desencaixe. Do não pertencimento aos

encontros possíveis. Não se identificar é existir na diferença. O errante é o não estabelecimento, a negação da fixidez. Desorientação que causa estragos, multiplica o caos. Resistir ao ser algo é ser algo também. Aos olhos dos outros, o alheado é o perdido. Na lógica da institucionalidade coletiva, o alheamento é risco, é perigo. Para o sujeito que sofre da alheação, desespero e angústia são sintomas de um sofrimento constante.

A inquietação pretérita desemboca num morno e, aparentemente, morto presente. O fim ainda não chegou. Enquanto isso, a agonia do porvir se confunde com a frustração do que, ainda, não passou. Uma interdição da livre existência detectada e refletida conscientemente a partir das lembranças posteriores. O eu é desdobrado na narração em primeiras e terceiras pessoas, disjuntas em tempo e espaço. O eu é, também, o ele que identifica não uma justificativa para as suas ações, mas um dispositivo que marca a trajetória de suas andanças e de seus desenlaces. Se a convivência social em vida fora dilacerada a partir de inações, dilacerada está a vivência que não se identifica com a imagem no espelho de agora. Há feridas abertas, pessoas, nomes, lugares, questões que persistem, resistem, existem.

Segundo Jacques Derrida, uma justa política da memória se faz no estar com os espectros (DERRIDA, 1994, p. 11). O romance de Benedetti é sintoma e resistência ao mesmo tempo, pois confirma a permanência dos fantasmas ditatoriais, mas combate, enquanto arte ativa, escritura do a(r)tivismo, os apagamentos forçados do passado, e como adverte Paul Ricoeur (2007), os abusos da memória e do esquecimento. Lembremos que o romance é um produto cultural que circula pelos meandros de uma sociedade com leis, símbolos e arquivos, dispositivos que organizam corpos e afetos, portanto, neste caso, trata-se da sociedade brasileira, dita republicana, democrática, pós-ditatorial. Mas, também e sobretudo, falamos de uma nação que não puniu exemplarmente os crimes que cometeu, por intermédio e motivado por agentes da repressão, durante os mais de vinte anos de ditadura civil e militar, entre 1964 e 1985. Além disso, convivemos, cotidianamente, com o legado repressivo das forças militares do estado que punem com imensas doses

de violência as minorias pelas margens e desvãos da sociedade fraturada e desigual².

Esse fosso, esse vão, impede a livre passagem do tempo. Provoca um curto-circuito nas tentativas de reconciliação com sua história, além de frustrar e dissolver o marketing publicitário a favor de uma política desenvolvimentista, que ainda estampa em sua bandeira o lema “ordem e progresso”. Por conseguinte, temos um panorama espectral, fruto de uma não elaboração dos traumas, que transcende os limites da escritura e permite um jogo estético cujos efeitos intervêm decisivamente na produção de efeitos do texto literário.

Se os barulhos do passado recente ainda não foram de todo silenciados é porque as etapas não foram finalizadas, resolvidas, elaboradas. Diante de tantos futuros progressistas bradados aos quatro cantos da nação desde 1964, o que se tem é angústia. O caminhar de quem está ainda preso ao passado é agônico, atordoante, dolorido, sobretudo porque não lhe resta maiores companhias do que as lembranças de medo e de culpa. Contudo, também é, ainda em alguma medida, um reparo, uma chamada, a sombra de um eco que obriga os sujeitos do presente a olharem para trás, como um novo *Angelus Novus*, uma vez mais. Nesse sentido, ainda com Derrida (1994), política da memória se faz com o (re)conhecimento da dívida, da herança; pois, como o filósofo aponta:

Sem essa *não-contemporaneidade a si do presente vivo*, sem isto que secretamente o desajusta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que *não estão presentes*, que não estão mais ou ainda não estão *presentes e vivos*, que sentido teria formular-se a pergunta “onde”, “onde amanhã?” (“*whriter?*”). (DERRIDA, 1994, p. 12. Grifos do autor).

² Em um dos apontamentos conclusivos da Comissão Nacional da Verdade (CNV), lê-se: “A CNV, ao examinar o cenário de graves violações de direitos humanos correspondente ao período por ela investigado, pôde constatar que ele persiste nos dias atuais. Embora não ocorra mais em um contexto de repressão política – como ocorreu na ditadura militar –, a prática de detenções ilegais e arbitrárias, tortura, execuções, desaparecimentos forçados e mesmo ocultação de cadáveres não é estranha à realidade brasileira contemporânea” (CNV, 2014, p. 964).

É neste paradoxo temporal, de um presente em disjunção com o passado, que vive e convive o antigo cachorro. Sem concepções ideológicas e posicionamentos éticos sólidos, o sujeito que saíra de Nazaré das Farinhas, no interior da Bahia, para ganhar a vida em São Paulo, apenas flanou por grupos e acontecimentos, agindo por reflexo e nunca dimensionando muito o peso de suas ações. Como ele mesmo confessa no presente da narrativa, quer dizer, em 2009, “a sorte é, repito, não precisar dizer agora de que lado estou” (BENEDETTI, 2016, p. 160). O jovem nordestino e recém-chegado à capital paulistana em meados da década de 1970 agrupou-se com alguns jovens militantes, participou de reuniões com leituras formativas para discutir relevantes ideias e pensadores da esquerda clássica, além de ir às manifestações públicas, somente como forma de dirimir a solidão. Na perspectiva do presente, com mais de trinta anos decorridos, o narrador confirma ter sido demitido de um restaurante após fazer uma reivindicação de aumento salarial, situação que despertara o interesse de Rodolfo, um dos líderes de uma organização de esquerda, a “Polop”, por ter enxergado nele potencial para desenvolver consciência de classe. Assumindo o efeito de simulacro produzido pela aparência de seus gestos, assim ele narra:

Eu, sujeito sem convicções, acabei me vendo de repente enredado num bando de arrebatados amigos, mimetizado. O pedido de aumento e a demissão tinham servido de passaporte: eu era visto como operário com potencial para a luta, em vias de tomar consciência de classe. Mas nada havia sido como as aparências enganavam. Na história do restaurante, eu tinha entrado de gaiato. (BENEDETTI, 2016, p. 30).

Por uma série de acasos, o desafortunado acaba por presenciar um assassinato, e, por influência de terceiro, vende a informação sobre a identidade do assassino para a mãe da vítima em troca de um emprego qualquer numa indústria química, que, por sua vez, é administrada por um coronel reformado, responsável por checar a veracidade da informação repassada. As peripécias narradas constroem a série de acasos que não pouparam os que mais desejavam estar alheios ao contexto de intensa conturbação social. O bom e velho clichê “não me envolvo com política”, um atestado de alienação consentida, parece ter pouca valia em um pleno regime de exceção.

Em mais outra rede de peripécias, o sujeito se encontra com o mesmo Rodolfo depois de algum tempo e se oferece para participar de algumas ações. Muito mais por desejo de reatar velhos e frouxos laços afetivos e/ou de se sentir parte de um grupo, do que por conscientes convicções políticas adquiridas tardiamente. Ele denuncia os próprios impulsos e a falta de pulsos:

Fiquei num mato sem cachorro. Daquela fala improvisada ao Rodolfo eu já estava arrependido quando peguei o ônibus na Nove de Julho, uns minutos mais tarde. Uns dias depois, então, nem me lembrava de ter jamais desejado entrar para uma organização clandestina e arriscar a pele em trabalho revolucionário nenhum.

[...]

Como recuar com franqueza não era digno, eu continuava pensando numa desculpa que não parecesse feia demais. Dizer que estava disposto a enfrentar tortura ou morte para implantar o socialismo no país era bonito. Mas mentira. (BENEDETTI, 2016, p. 93-94)

Posteriormente, a vida caminha para uma desejável e aparente normalidade, com emprego, salário e um vislumbre de casamento e formação de família, tudo que se enquadrava no horizonte comum da classe média brasileira do período. Mesmo ciente das ocorrências envolvendo violações dos direitos humanos por parte da estrutura de poder que alicerçava o governo dos militares, a ditadura parecia não incomodar tanto. Até que certo dia, policiais do DOPS invadem seu apartamento, o prendem e o torturam, informados das suas relações com membros de organização da luta armada. Apesar de sempre apresentar-se como uma cena de trauma, nesse caso a sessão de tortura possui dimensão menor na fatura do romance de Benedetti perante o imbróglio em que se enrasca o narrador-protagonista daí em diante. O fim de seu sofrimento físico será a sentença de uma agonia interminável, pois relata que é funcionário do coronel Venturoso, situação que será aproveitada pelos agentes da inteligência como oportunidade de transformar um preso em funcionário fantasma, um agente duplo, um cachorro. Aproveitando-se da aproximação com membros dos grupos de esquerda e da infiltração nas ações da militância, a repressão ganha um informante, um delator. Para a personagem que agora narra suas lembranças, esse é o momento decisivo

em que a ditadura entra em sua vida, pois sai de uma tortura para entrar em outra que perdurará por décadas.

Algumas ações ocorrem, ele delata alguns militantes, se envolve em algumas experiências que aliviam momentaneamente as consequências de seus medos e de suas culpas. Aliás, medo e culpa são sintomas recorrentes na memória narrada e merecem uma análise mais profunda como vetores de influência na constituição subjetiva deste narrador, contudo, é algo que não abordaremos aqui. O que vale ressaltar como preponderante na percepção crítica que estamos elaborando em torno dos espectros da ditadura no romance é o caráter de alheamento da personagem. Um sujeito que buscou o desvio, a indeterminação e o anonimato como formas de existência, gestão de um individualismo sem qualquer tipo de responsabilidade comunitária, mas, que também por isso, acabou influenciando os desdobramentos históricos de sua coletividade. Mesmo reconhecendo, no presente da narração, a sua lógica neoliberal como práxis constante nas lembranças do passado, a perspectiva egocêntrica permanece:

Eu tinha um nome de guerra em cada um dos lados da guerra e atendia bem pelos dois. A diferença era que um dos lados conhecia meu RG, como se diz em São Paulo, e o outro não, o que me dava vantagem sobre este último. Estava claro que eu podia agir como bem entendesse com os que nada sabiam de mim, mas podia agir de um único modo com os que tudo sabiam: o modo que eles determinassem. Na prática, embora a decisão não tivesse sido minha, o meu compromisso era com estes. Ter muitos apelativos equivale a ser anônimo, a ser uma ficção. Era como me sentia, nem falso nem verdadeiro, invenção movida pelo controle remoto de seus inventores.

[...]

E, se não refletia, agia. Por reflexo. Ação era palavra de uma fuga descomunal.

Hoje, em 2009, não ajo e ninguém mais me pergunta de que lado estou, porque não estou ao lado de ninguém, não existo.

(BENEDETTI, 2016, p. 159-160).

Para uma sociedade em que a práxis política reside numa plena gestão do individualismo, responsabilidade comunitária é sinônimo de fraqueza. O fracasso é unicamente fruto de uma péssima administração de si mesmo.

Como isso afeta e solapa vínculos sociais? Em se tratando de contexto histórico cujo acirramento dos ânimos sobre a legitimidade de uma narrativa pressiona fortemente a população a um posicionamento claro, não se importar com o outro acaba por influenciar a inação e a abstenção de boa parte da sociedade na tomada de atitudes, ainda mais quando o aparato midiático e os instrumentos legais são controlados pelo poder vigente. Na ditadura pós-64, por um lado, havia o recrudescimento do regime e a promulgação do AI-5 em 1968, e, por outro, a proposta de guerrilha como resposta por parte de uma pequena parcela da militância revolucionária. Para Daniel Aarão Reis,

A rigor, para a grande maioria da população, aquela *guerra*, como a chamavam os revolucionários e a polícia política, era algo que não conseguiam compreender, quanto mais participar de forma direta. Ao contrário do que os revolucionários imaginavam, muito poucos compartilhavam de suas convicções e certezas. E elas eram indispensáveis para que se consentissem os riscos e os sacrifícios inerentes, naquele momento, ao desafio aberto da ditadura. Por outro lado, também não é certo que houvesse simpatias pelos métodos brutais empregados pela polícia política, embora a sociedade brasileira já tivesse então aprendido — e até hoje isso continua — a conviver serenamente com a tortura — mas desde que empregada contra os chamados *marginais*. Desde que esse jogo sujo se passasse fora das vistas e longe dos ouvidos, nas celas imundas de fedor e de sangue, porém fechadas e bem guarnecidas por isopor à prova de som, sempre seria possível sustentar que os *excessos* eram ignorados e a sociedade, inocente. (REIS, 2005, p. 53-54. Grifos do autor).

No romance, o alheamento não se traduz em uma narração contínua e linear. Não se trata de um justicamento ou de uma expiação. Ser alheio é ser outro. Desvio do que se é. O jogo entre lembrança e esquecimento se conjuga numa textualização dos fatos observados e interpretados a partir do presente, primeiro o do narrador, em seguida, este que não cessa de ocorrer, o da leitura. O que se lê em romance não é uma encenação do passado, mas ficcionalização da memória. Não é apresentação ou representação histórica, mas recorte e montagem. A contínua troca de posições e disjunções subjetivas é a estrutura do sistema perspectivístico, que, junto com a suplementação das brechas e lacunas por parte dos leitores, produzem o efeito estético da obra

literária (ISER, 1996, 1999). Nesse caso, o romance em questão não apresenta uma narrativa histórica sobre o período ditatorial, mas convida seus leitores a imaginarem, por meio da narração memorialística do narrador-protagonista, situações complexas envolvendo fatos sobre a ditadura civil e militar pós-64.

Aliás, a literatura brasileira tem tratado sobre o período ditatorial recente com mais ênfase nos últimos anos, além de acompanhar anseios e questionamentos produzidos por uma série intensa e caótica de movimentações políticas no cenário nacional. Alguns desses anseios, inclusive, desvelam a permanência de desejos reprimidos e recalcados de uma parcela da sociedade, quando conjuram os espectros ditatoriais, invocando as piores sombras do período, a exemplo dos pedidos de intervenção militar com todo o pacote de violência embutido. Nesse sentido, junto com o tardio esforço de criação de uma Comissão Nacional da Verdade, iniciada em 2011 e finalizada em 2014, responsável por apurar os crimes cometidos na ditadura, como as diversas formas de repressão e de tortura, despertou-se também, só que com mais potência do que antes, uma feroz disputa de narrativas entre os que consideram relevante exercitar a memória e elaborar o passado e aqueles que apenas gostariam de repetir o passado numa clara negação do presente e, por consequência, de um porvir.

É preciso apontar que a noção de espectro desenvolvida por Derrida (1994) parte de um reconhecimento da herança de Marx, tida como ameaça na segunda metade do século XX, com mais ênfase na vigência da Guerra Fria, mas que se encontra até o fim do mesmo século nos discursos de legitimação das políticas neoliberais que pregavam o “fim da história”, a exemplo da tese de Francis Fukuyama. Justamente na segunda década do século XXI, com o fortalecimento de políticas de extrema direita e afins aos evangelhos do neoliberalismo em boa parte do mundo, assim como no Brasil, nota-se a emergência de discursos que conjuram os fantasmas daquela época como forma política e estética capaz de imunizar a sociedade contra o vírus da herança marxista, além de todo conjunto de noções e práxis do espectro comunista. Mas, como acena Derrida, a herança não é dada, ela é uma tarefa que se exercita no presente, que não perpassa por uma ontologia, por isso, contesta a oposição

entre uma presença efetiva e um ideal, pois está na indecidibilidade constante (DERRIDA, 1994, p. 60).

Diante desta interminável problemática social e política, a literatura possui um papel relevante, pois permite dar vazão às reflexões e aos imaginários que, nas mais diferentes perspectivas, vislumbram questões do passado sem determinações. Através dos jogos lúdicos com as memórias e, também, com os esquecimentos inerentes ao processo mnemônico, podemos, se não compreender toda a integralidade do que se passou, pelo menos testar diversas perspectivas sobre os inúmeros momentos que formam o período histórico. Eurídice Figueiredo defende a leitura literária como um exercício potente de compreensão do passado ditatorial recente. Segundo a pesquisadora,

A literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres. (FIGUEIREDO, 2017, p. 29).

O “suplemento” lançado na passagem acima, claramente um uso derridiano da articulista, retira qualquer atributo secundário por parte da estética literária como um dispositivo subserviente aos arquivos. A proposição que se justifica nesta leitura parte de uma observação crítica sobre fatos históricos, reorganizados pela arte, por isso, a partir de uma estética que envolve outro pensamento, que, por sua vez, envolve outros gestos compreensivos. Assim, história e literatura não são opostas, porém, também, não produzem os mesmos efeitos, ainda que se utilizem dos mesmos materiais de linguagem e de referenciais sociopolíticos. Conforme Jacques Rancière nos induz a pensar,

Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o [que] se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2009, p. 59. Grifo do autor).

Essa reorganização do real no texto literário, rearranjo material dos signos e das imagens do passado, se apresenta no romance de Benedetti a partir de diversos elementos, como o recorte do ponto de vista de um agente duplo (cachorro) que atuava na repressão como um infiltrado e delator de grupos da militância de esquerda, ainda que sem convicção. Trata-se de um foco pouco trabalhado no rol de produções artísticas sobre o período, além de manifestar uma diferente forma de compreender os arquivos, ficcionalizando anônimos e comuns, situação deste narrador-protagonista, que acabaram tendo sua existência marcada pelos efeitos trágicos e contundentes do período.

Além disso, é preciso verificar a relevância da narratividade com relação às operações da memória e do esquecimento, ou como aponta Ricoeur (2007, p. 455), dos usos e abusos com relação ao “caráter inelutavelmente seletivo da narrativa”, sobretudo a nível coletivo quando um “querer-não-saber”, portanto uma forma de alheamento, permite a manipulação das narrativas mnemônicas por parte de instâncias superiores de poder. Segundo o pensador,

As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. Mas esse desapossamento não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber. (RICOEUR, 2007, p. 455).

No caso em que estamos analisando, o romance performa o alheamento como um problema social, por seu isolamento e pelo risco de facilitar uma memória coletiva manipulada, mas, por outro lado, como um recurso estético em que condiciona a narração de uma memória caótica a partir de disjunções e dilacerações entre os planos individual e comunitário. As disputas de narrativas sempre tão acirradas, comumente vistas nos últimos tempos nas manifestações de rua e em redes sociais (situamos a data anterior à publicação do livro, 2016, além dos dias atuais, início de 2021), são repropostas nas lembranças do narrador-protagonista, um verdadeiro cabo de guerra, de modo mais enfático quando confessa as suas dúvidas perante os discursos de seus parceiros e aproximados, tanto de militantes quanto de agentes da repressão. Com a desidentificação coletiva e a passividade combinada com o esquecimento, resta-lhe a negação eterna de um posicionamento e uma convivência longa e dolorosa com o passado.

Esse “querer-não-saber”, mencionado por Ricoeur (2007, p. 455), é um aspecto recorrente da narração que produz o romance de Benedetti, a partir da convivência com os espectros ditatoriais. Em alguns momentos, mesmo em lembranças com alto teor de emotividade, como quando no passado ele presencia uma sessão de tortura sofrida por outro militante, a noção do limite ético em relação à colaboração que presta não passa de “despeito”, como o próprio narrador nomeia na falta de um termo mais exato. Assim ele narra:

O que sinto então é coisa nova, tem a força de permanência que os primeiros sentimentos costumam ter. Despeito, porque olho de cima aquele frangalho humano e ao mesmo tempo me enxergo embaixo. Isso é despeito. Mas não é só. Há ainda outra coisa, numa camada mais funda, que não consigo distinguir direito. Não conhecendo o nome daquele sentimento, posso inventar vários. Ou dizer que é algo no limiar, na encruzilhada da inveja e da misericórdia. De qualquer modo, é inverossímil. O resultado físico dessa cruz é um engulho traduzido em berro, não o berro do torturador nem o do torturado, mas o grito oco do nó na garganta, nó de tripas, só o que pareço capaz de oferecer ao mundo, como o homem do porto dos saveiros, o ejetado de si. (BENEDETTI, 2016, p. 240-241).

Como se nota, o tom beira à desaprovação, contudo, sem a força necessária para desencadear uma revolta, nem mesmo décadas após o evento. Convidado pelo policial Tomás, o mesmo que ficara responsável por coordenar seus serviços de delação e aquele que lhe ofereceu abrigo em momento difícil da vida, o cachorro observa a ferocidade dos humanos que prestam um serviço à nação que defendem e aos valores que acreditam serem os únicos corretos. Do outro lado, o “frangalho humano” paga com as dores do corpo as infrações cometidas em prol de ideais que prometiam profundas alterações na ordem social vigente. O “nó de tripas”, aquilo que torce e impede o fluxo livre, é resposta do corpo, mas não se traduz em mudança significativa de rumo. Permanece “grito oco”, “nó na garganta”. Embora também fale, o incômodo a este cenário corriqueiro nos porões e “boites” da época permanecerá mudo durante muito tempo, até que pela via estética, a desse romance que lemos, conseguimos ouvir. Alguns ouvem e lutam para que cenas parecidas não voltem a ocorrer. Já outros, apenas ouvem e permitem a repetição do passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é ficcionalizada no tempo presente. Presente que se estende, se desdobra, se expande. Assim, o passado se prolonga, não finda, não se torna ido. Esse eu que lembra é dividido, fraturado entre aquele que foi e o eu que não é porque está lembrando quem se foi. Essa espiral é a imagem do que ocorre no romance com o narrador e a personagem, mas também é a imagem do que acontece fora do texto, das fraturas envolvendo o eu escritor, também ser que rememora, e aquele que se vislumbra sendo no contato com o outro, seu leitor.

Podemos pensar que a permanência dos espectros é o anúncio constante da dívida. Somos todos herdeiros da dívida anunciada. O narrador-protagonista porque vivenciou e lembra; a escritora porque pesquisa, lembra e ficcionaliza; eu, porque li o romance de Benedetti e a narração daquela personagem; vocês, porque leem esta leitura sobre o romance que li. Comungamos de um passado que não findou totalmente e, por isso, temos responsabilidade sobre o porvir. Como apontou Derrida, “não há herança sem apelo à responsabilidade. Uma

herança é sempre a reafirmação de uma dívida, mas uma reafirmação crítica, seletiva e filtrante” (DERRIDA, 1994, p. 124).

Termino a escrita deste texto, ou a apresentação desta leitura sobre o romance *Cabo de guerra*, próximo ao dia 31 de março de 2021, data em que se completa 57 anos dos eventos que culminaram com o Golpe civil e militar de 1964. Nesses dias, em plena crise da pandemia do novo coronavírus (COVID-19), que já matou quase 300 mil pessoas no Brasil, fruto de uma necropolítica³ bastante eficiente, o atual Presidente da República, um ex-militar e defensor gratuito das práticas de tortura e de censura, ganha na Justiça o direito de comemorar o mesmo golpe que ele, juntamente aos setores mais reacionários do país, denominam “revolução”⁴. Como ponto de intersecção nos discursos e pronunciamentos desse presidente e dos seus seguidores está o espectro do comunismo, que confirma a tese apresentada por Derrida (1994). Infelizmente, presenciamos, dia a dia, uma irresponsabilidade com a herança do nosso passado, não somente por parte dos líderes políticos, mas também por muitos “cidadãos de bem” que insistem, assim como o narrador-protagonista do romance, em permanecerem alheios.

REFERÊNCIAS

BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo, 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeane Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

³ A noção de necropolítica é baseada no pensamento de Achille Mbembe, que considera a expressão máxima da soberania como exercício do poder de decidir quem deve viver e quem deve morrer (MBEMBE, 2016). Na situação em questão, pode-se compreender que o pensamento e a práxis de Jair Bolsonaro, como representante de uma política que prioriza a morte em detrimento da vida e da diversidade, se enquadra no perfil de soberano que desconhece e ignora limites para suas imposições.

⁴ Como noticiado por João Frey, “Por quatro votos a um, o Tribunal Regional Federal da 5ª Região aprovou um recurso da Advocacia-Geral da União que defendia o direito do governo de fazer atividades em alusão ao golpe militar de 1964.” (FREY, 17/03/2021).

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. (Relatório digital). Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 21 mar. 2021.

CHAVES, Marival. Marival Chaves, ex-sargento do DOI-Codi: depoimento. *Revista Veja*, São Paulo, 18 nov. 1992.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FREY, João. Governo Bolsonaro ganha na justiça direito de celebrar o golpe de 1964. *Congresso em foco*, 17 mar. 2021. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/governo-bolsonaro-ganha-na-justica-direito-de-celebrar-golpe-de-1964/>. Acesso em: 21 mar. 2021.

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

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

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 32, dez. 2016. p. 122-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 21 mar. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção. In: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. p. 52-62.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2005.

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

REFIGURAÇÕES DO SÉCULO XX NA PRODUÇÃO ROMANESCA (2011-2017)

Marilene Weinhardt

[...] caio na real: esta história já tem quarenta anos. É passado. Ou deveria ser. Porque o passado não vivido não passa, fica atormentando querendo ser chamado de presente, ocupando armários, cadeiras, sempre aí, sempre aqui. Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas quem revive não é a gente, e sim o passado, de modo que a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca.
(BENEDETTI, 2016, p. 31)

[...] nós todos vamos morrer com sede de liberdade. (HATOUM, 2017, p. 204)

O Brasil está agonizando. (HIDALGO, 2011, p. 46)

DELIMITAÇÕES

Nas duas décadas finais do século XX, o romance histórico, experimentou incremento na produção nacional como nunca até então, seja enquadrando-se na qualificação *tradicional*, seja merecendo o adjetivo *novo*, seja dependendo do uso do prefixo *pós-*, na denominação *pós-moderno*. Essa frequência se manteve mais ou menos no mesmo patamar na primeira década do século XXI e arrefeceu nas publicações muito recentes, proporcionalmente ao total de lançamentos de ficção romanesca no período. A despeito de todos os epitáfios anunciados, a permanência do romance se manifesta em números pujantes, inclusive em outros suportes que não o livro impresso. Entretanto, outros temas representam maior atrativo para os escritores na década em tela, em particular as diferentes formas de manifestação de violência nas grandes cidades e as crises existenciais. Violência e o sentido da vida como tema literário não constituem novidade, mas são frequentados com insistência na contemporaneidade.

Nem por isso a tematização da história desapareceu ou mesmo escasseou muito. Entre os romances lançados de 2011 a 2017, localizei mais de meia centena de títulos que podem ser lidos como ficção histórica, isto é, narrativas em que os acontecimentos do passado público trespassam e afetam decisivamente o percurso das personagens (WEINHARDT, 2011; 2019). A delimitação do período de publicações não decorre de algum título que possa ser considerado marco. Esse tipo de critério só pode ser usado quando já se conta com visão em perspectiva, o que não é o caso do trabalho com *corpus* recente. A produção das décadas precedentes foi objeto de trabalhos anteriores. A data derradeira corresponde ao início do projeto ora finalizado.

Na produção do final do século XX a revisitação aos tempos coloniais foi frequentada com insistência, espalhando-se para o início deste século. Também os acontecimentos históricos do século XIX, com destaque para os primeiros tempos do país como nação, para as lutas armadas e para a condição de sociedade escravagista, foram contemplados sob diversos ângulos. Na leitura do conjunto da produção mais recente, chama a atenção a predominância acentuada da ficcionalização do século XX. Menos da metade dos títulos do levantamento dedicam-se predominantemente aos séculos anteriores. Abordei-os em ensaio sob o título “Apropriações do passado histórico pelo romance brasileiro (2011-2017): da Colônia ao ocaso do Império”(2021).

Compulsando os romances que ficcionalizam o passado recente, recurso costumeiro para construir uma metodologia de abordagem a partir do que o material oferece, delinear-se três grupos, definidos pela matéria histórica em destaque: os anos da ditadura civil militar, com sete títulos; as décadas em que Getúlio Vargas foi a figura política de maior destaque na história política, com quatro títulos; a apropriação da cena literária do início do século, com escritores como personagens, com dois títulos. Com essas balizas, poucas obras do levantamento inicial ficaram excluídas desta abordagem. O critério de seleção não foi estético. O objetivo é detectar a motivação para a incidência de ficcionalização sobre esses eventos, apreender as razões desse interesse. Ainda quanto a critério de seleção, cumpre esclarecer que romances em que os acontecimentos do enredo se situam nessas mesmas faixas temporais, mas

os episódios históricos não são configurados como determinantes do percurso individual das personagens, ficaram fora desta análise. Pelas limitações de extensão de um ensaio, a opção foi pela percepção das constantes, das recorrências. O termo usado no título, refigurações, bem como a noção de configuração, são tributários a Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (1994, v. I, p. 101-110). Para o pensador francês, a tríplice mimese se dá em três passos: o mundo se apresenta como pré-narratividade, que passa a configuração no ato da construção poética, cabendo à leitura a refiguração. Expõem-se aqui leituras possíveis, portanto refigurações, de um conjunto de romances selecionados conforme os critérios descritos.

As resenhas procuram atentar para os elementos da teoria da narrativa, sem modelo prévio, sem dogmatismo. A porta de entrada e o percurso de leitura decorrem dos elementos oferecidos pela obra. Não é objetivo da abordagem estabelecer paralelismo ou confrontação com discursos históricos sobre os episódios ficcionalizados. A percepção do momento histórico fica por conta da enciclopédia do leitor, para usar os termos de Umberto Eco (1994).

OS ANOS DE CHUMBO NA FICÇÃO

Apropriações da ditadura civil-militar pela ficção brasileira tiveram vez desde o tempo da instauração do regime, à época em contos e romances que cabe qualificar como políticos, conforme denominação adotada por Alcmeno Bastos (2000). Com a abertura política, o tom se alterou. A denúncia não era a única tônica, já ocorriam algumas atitudes de autocrítica, ao lado de análises acuradas sobre as condições que levaram ao golpe, travestido de revolução. No estudo sobre as publicações do início do século, o traço que se mostrou mais singular foi a frequência do tema por escritores que se pode designar como os filhos da ditadura, a geração dos descendentes daqueles que sofreram perseguição e tortura (WEINHARDT, 2015). Nas publicações mais recentes, o assunto não arrefeceu. Nos limites estabelecidos pelos critérios descritos acima, a questão se mostra como central, motor mesmo da narrativa em sete deles.

K. Relato de uma busca, de Bernardo Kucinski, cuja primeira edição é de 2011, circulou efetivamente em edição de 2014. Nesta o volume abre com

páginas em preto, constando, inicialmente, a dedicatória: “Às amigas, que a perderam;/ De repente / Um universo de afetos se desfez”. Seguem-se duas epígrafes, a primeira buscada em Guimarães Rosa – “Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe;/ mas principalmente quero contar é o que eu não sei se sei,/ e que pode ser que o senhor saiba.” – e a segunda de Mia Couto – “Acendo a história,/ me apago a mim./ No fim destes escritos, serei/ de novo uma sombra sem voz.” Na sequência está o sumário e, finalmente, um recado assinado por B. Kucinski: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu.” (2014, s/p). O clima sombrio, antecipado na cor dessas páginas, associado ao conteúdo das palavras – consciência de perda de afetos, a busca pela compreensão dos fatos, o obscurecimento do eu em benefício do relato, relato que versa sobre acontecimentos e sofrimentos que fazem parte da experiência de vida do autor e sua família – estende-se pelas 182 páginas, em blocos curtos, recorrendo a várias vozes para compor o enredo. O grito de protesto contra o esquecimento dessa quadra da vida nacional é reiterado, a exemplo de passagem em que cunha expressão especialmente forte para designar o período:

O nome no envelope selado e carimbado como a atestar a autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha de computador, e sim de *um mal de Alzheimer nacional*. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos. (KUCINSKI, 2014, p. 12. Grifo meu)

O protagonista é o pai do narrador-autor, que busca incansável e incessantemente pela filha, Ana Rosa, professora de química na USP, sequestrada, juntamente com seu companheiro, pelas forças da repressão, em 1974. A angústia com o desaparecimento é agravada por vários fatores: a ausência de informações precisas; as pistas falsas, oferecidas de boa ou má fé, seguidas com esperança para resultarem em maior desespero; a culpa por ter se ocupado mais com as atividades como professor e cultor do iídiche do que com a atenção à filha, ao que se passava com ela; a memória da perseguição aos judeus na Polônia, perseguição que determinou sua vinda para o Brasil, onde não esperava reviver opressão semelhante.

A tradição judaica é traço forte na narrativa, e não accidental. Perseguição e culpa, em territórios e em tempos diferentes, são sombras que atormentam

a vida do protagonista. Se a vida de Ana Rosa acabou – seu nome ficou para sempre na lista de desaparecidos, sem chance de localizar as circunstâncias da morte e o paradeiro do cadáver, como foi a regra naqueles tempos, para produzir o silenciamento – a de seu pai transformou-se no inferno que o levou ao fim.

Volto semana que vem, de Maria Pilla, lançado em 2015, é narrativa breve, menos de uma centena de páginas, nem por isso menos densa do que a precedente.¹ A protagonista sobreviveu, sobreviveu para contar a experiência das prisões em países do Cone Sul e do exílio em Paris. São blocos curtos, iniciados pela identificação do local e da data, como um diário que tivesse as páginas embaralhadas, emulando os movimentos da memória. A nota final dá conta de tratar-se de relato autobiográfico, ainda que a personagem-narradora, que também se pode designar adequadamente como narradora-autora, não seja nomeada em nenhuma passagem. Há eventuais referências ao nome da família, Pilla.

O título da narrativa aparece em bloco datado de 1970 (PILLA, 2015, p. 19). Trata-se da resposta que dera à pergunta do pai – “Ué, guria, pra onde tu vai?”, quando ela avisa que vai viajar, ao perceber que, por conta das atividades políticas, precisa ficar escondida. No tempo da escrita, sabe que não dissera a verdade. Períodos breves relatam os acontecimentos históricos que afetaram de modo definitivo a vida daqueles jovens que intentavam alterar os caminhos políticos que a nação começava a trilhar. Período mais longo, destacando-se o verbo com sujeito indeterminado, registra a intervenção do acaso:

Mais de dez anos se passaram até eu voltar àquela cozinha. Costa e Silva assinara o AI-5. O congresso clandestino da UNE, União Nacional de Estudantes, em Ibiúna, caíra. Resultado, comentavam, da indiscrição de um dono de armazém intrigado com a compra de mil pãezinhos naquele lugarejo modesto. (PILLA, 2015, p. 19)

Esse lapso de “mais de dez anos” cobre grande parte do tempo narrado. Há breves referências a outros períodos. Por vezes retroage à infância, com

¹ Abordei *Volto semana que vem* e *Resistência*, de Julián Fucks, em ensaio intitulado “A repressão rasurando fronteiras nacionais e geracionais” (2020). Retomo aqui, parcialmente, observações constantes naquele estudo.

brincadeiras com vizinhos na rua, por vezes alcança eventos posteriores que comportam ligação com a prisão na Argentina.

As experiências vividas pelas prisioneiras políticas da ditadura no país vizinho constituem o eixo da narrativa. Conjugando tempos e espaços, o leitor monta o quebra-cabeças narrativo, apreendendo as ligações entre os regimes de força na América do Sul, especificamente das ditaduras argentina e brasileira, com alguns ecos da situação uruguaia.

Outro romance de jornalista, embora não caiba ser enquadrado exatamente em autoficção, também tem uma dose de vivência da autora, em relação a dois aspectos, a militância na juventude e a experiência profissional. *Tempos extremos*, de Miriam Leitão, publicado em 2014, narrado em terceira pessoa, traz como protagonista a filha de casal de militantes preso pela repressão nos anos 1970. Grávida na época da prisão, a mãe da protagonista foi torturada mas alcançou a liberdade, enquanto o pai foi dado como desaparecido. É de conhecimento público que Miriam Leitão foi prisioneira política. Dessa perspectiva, até pela idade, a identificação da autora poderia ser com essa mãe, mas na instância narrativa não há indícios para se estabelecer paralelismo mais detalhado sobre a experiência como prisioneira.

Três faixas temporais cruzam-se na narrativa. O presente é o tempo da escrita mesmo, com referência a episódios da cena contemporânea, com investigações jornalísticas em duas frentes: sobre corrupção no universo político do momento e sobre os acontecimentos nos porões da ditadura. Nesse ponto está o outro aspecto do aproveitamento da experiência da autora: o marido da protagonista do romance é jornalista, bem como a própria protagonista tem essa formação, antes de se dedicar ao estudo da história. O modo de funcionamento da redação de jornal e as relações, muitas vezes tensas, entre os profissionais dessa área são descritos em detalhes. A vivência do *métier* da autora é apropriado pela voz narrativa.

No plano do enredo, o marido da protagonista trabalha na linha do jornalismo investigativo, procurando desvendar o destino de desaparecidos políticos. Descobre fotos de torturados, entre os quais, coincidentemente, está o corpo torturado e depois morto do pai da sua esposa. A densidade dramática

do presente, momento em que toda a família está reunida em uma fazenda em Minas, para comemorar o aniversário da matriarca, avó da protagonista, fica por conta da presença, na foto, de um general, identificado como tio da protagonista, irmão de sua mãe, a personagem que fora prisioneira política. O atrito entre os irmãos, que vem desde os tempos da juventude, alcança ponto que não permite retorno, a conciliação familiar resta definitivamente impossibilitada. O convívio de três gerações em ambiente restrito, gerações compostas por pessoas com diferentes convicções e diversos rumos na vida profissional e pessoal, representa um microcosmos da variedade e dos conflitos da sociedade brasileira contemporânea.

Há ainda uma terceira faixa temporal que se cruza com as duas já referidas, nem um pouco menos dramática. A protagonista está pesquisando para escrever uma tese sobre a escravidão negra no Brasil. Aproveita a estada na fazenda para procurar indícios do tratamento dispensado aos negros. Nessa busca de caráter acadêmico, mesclada com os relatos e crenças de fantasmas que assombrariam aquele espaço tão prenhe de sofrimentos pretéritos, ela depara-se com uma espécie de portal que a leva ao século XIX. Nesse tempo paralelo, entra em contato com uma família de pretos, interagindo com um escravo e seu casal de filhos. A tentativa é de, além de descobrir exatamente o que ocorrera com essa família, alterar o seu dramático destino, o que não alcança, evidentemente. Esse é o recurso encontrado para figurar esses dois “tempos extremos” referidos no título, em que o cerceamento à liberdade do indivíduo é a norma, a tortura e o assassinato são praticados em nome do estado de direito.

A *resistência*, de Julián Fuks, lançamento de 2015, também ficcionaliza a geração seguinte à dos militantes da resistência. É mais um romance que se pode enquadrar na autoficção, na escrita de si, ainda que o nome do autor não apareça ao longo da narrativa. Muito próximo ao desfecho, o pai dirige-se a ele chamando-o Sebastián. (FUKS, 2015, p. 137). Esse é o nome do protagonista de *Procura do romance*, publicação de 2011 em que a experiência autobiográfica só é disfarçada pela não coincidência do nome do narrador protagonista com o

do autor. Em entrevista concedida a Sérgio Tavares (2016), o autor dá conta, sem subterfúgios, da incorporação da experiência biográfica em *Resistência*.

A voz narrativa é de um jovem nascido no Brasil, filho de pais argentinos que se exilaram em São Paulo, fugindo da repressão em seu país. O narrador-autor busca entender a ação dos pais e, assim, encontrar seu lugar no mundo. Faz parte da tentativa de desvendamento do passado as pesquisas para descobrir a origem do irmão adotivo, mais velho do que o narrador, vindo de Buenos Aires com os pais. Há pistas que sugerem tratar-se de filho de prisioneira política. O comportamento estranho desse irmão é a motivação determinante para a busca das condições de seu nascimento. As linhas narrativas constituídas pelas condições psicológicas do irmão e pela tentativa de entender também a si, nascido no Brasil, mas sentindo-se herdeiro do peso e das angústias dos pais exilados, cruzam-se com uma terceira linha, não menos importante, a composição da narrativa. A interação e a contaminação entre essas três linhas são contínuas, sem que se possa perceber predomínio de qualquer delas.

Relato breve, ocupando pouco mais de uma centena de páginas, o leitor se dá conta, desde o início, de que a fragmentariedade é uma constante. O narrador faz uma afirmação para em seguida relativizá-la, questionar o juízo, dizendo que tudo pode ter sido assim como pode ser resultado de sua tentativa de construir o que não viveu. É tarefa da leitura construir a linha cronológica. É o livro do dito e do seu contrário, da afirmação seguida da negação, da tentativa de construir a partir de resquícios para logo sobrevir a impossibilidade.

A noite da espera, lançado em 2017, é o primeiro volume de uma série anunciada por Milton Hatoum sob o título *O Lugar mais sombrio*. É narrado em primeira pessoa, focalizando duas faixas temporais, vividas em dois países. O primeiro tempo, entre 1968 e 1972, é passado em São Paulo e Brasília. O segundo, entre 1977 e 78, é vivido na França, mais precisamente em Paris. A linha cronológica recente é entremeada pelo relato dos acontecimentos da época mais remota. O diário do exilado tem pouco a dizer sobre as experiências de vida em Paris, que se restringem ao lugar onde mora e às poucas atividades com que garante a sobrevivência, dando aulas particulares de português e tocando violão em estações do metrô. A atenção do narrador se concentra nas

recordações da infância e do início da adolescência em São Paulo, das vivências do tempo de ensino secundário e entrada na universidade em Brasília. Ao organizar anotações e cartas antigas, o passado vem à memória.

O casamento dos pais se desfez, de forma que o adolescente percebe como altamente traumática, mas não desvenda os motivos pelos quais a mãe decidira abandonar o lar e viver com um pintor. Com a separação do casal, ao filho cabe morar com o pai, que decide ir exercer seu ofício de engenheiro em Brasília. O convívio propicia ao filho a compreensão das motivações do afastamento da mãe, ao se dar conta do caráter repressivo do pai. Nem por isso a distância da mãe pesa menos, antes pelo contrário. A frase do título remete à noite que passou em um hotel de Goiânia, para onde fora atendendo a chamado dela para um encontro, que não acontece. Ela não chega nunca.

Apresentando-se o enredo dessa forma, ainda mais levando-se em consideração o registro do início das experiências sexuais, parece romance de formação centrado no aspecto psicológico. No entanto, o que avulta é o registro da vivência do estudante, em princípio como aluno do colegial, depois como estudante de arquitetura na UnB. Nessa perspectiva, temos um romance de geração, inclusive com algumas pistas de *roman à clé*. Justamente a desagregação familiar faz com o que o narrador seja um indivíduo disponível, exposto a muitas experiências, seja no contato com indivíduos de diferentes escalas sociais, seja com os movimentos estudantis, seja com o desmonte das escolas públicas, seja com as intervenções sofridas pela UnB no período. A experiência de vida na capital do país em particular, como tal espaço também do poder político, propicia a participação em conflitos que se deram de forma muito acirrada. Para esse estudante de arquitetura, que não “é líder nem militante, mas trabalha na livraria”, (HATOUM, 2017, p. 161), conforme as palavras de uma personagem, livraria que era um dos núcleos culturais de resistência, restou sair de Brasília sem deixar rastros, sentindo a falta da mãe e o distanciamento da namorada. Ausências de que continua se ressentindo em Paris. Não há detalhes sobre como se deu o percurso para Paris. Só se sabe da fuga de Brasília para Goiânia.

Em *Rio – Paris – Rio*, de Luciana Hidalgo, lançado em 2016, também temos um relato de exílio. Embora em terceira pessoa, a narrativa tem como filtro as experiências de estudante de filosofia, brasileira, que está vivendo em Paris no ano de 1968. Esta não foge em razão de perseguição, propriamente, mas também em decorrência da situação política do país natal. Convivendo com refugiados, não só brasileiros, ela mantém segredo a respeito de sua condição social e origem familiar: é neta de um general, que vivia “no controle da família, do país” (HIDALDO, 2016, p. 32), conforme a percepção da protagonista.

Seu drama íntimo não é apenas a questão do parentesco em si, mas a ambiguidade dos sentimentos em relação a esse antepassado. Nas recordações de infância, o dia a dia com o avô era não apenas harmonioso, mas de camaradagem. Ele fora o adulto que mais lhe oferecera ensinamentos, dele recebia atenção e contava com cumplicidade. Nem por isso, quando jovem, deixa de perceber o significado e as consequências da opção ideológica e política do avô general, o efeito de suas crenças e atitudes sobre a sociedade. Incentivada pelo pai, a solução que encontrara fora sair do Brasil, com a desculpa de estudar em Paris, onde vive a experiência de repressão na universidade, em particular nas atitudes do professor de filosofia. Por outro lado, aí tem oportunidade de presenciar o histórico maio de 68 em Paris, de participar dos movimentos estudantis da época.

O convívio com brasileiros e outros latino-americanos exilados por motivos políticos, grupos que recebem notícias dos caminhos que a repressão tomava nas ditaduras americanas, bem como com franceses, sejam os estudantes que protestavam, sejam os descendentes de burgueses que representam a essência da tradição francesa, acentuou a percepção dos desacertos do momento brasileiro. A experiência de vida nos espaços à margem da sociedade da qual é originária é levada ao limite sobretudo em função da paixão por um jovem brasileiro. Este é exemplar por excelência do ser que questiona o sistema, qualquer sistema. Não se trata de militante engajado nas discussões políticas, disposto à luta armada, estereótipo do revolucionário, como tantos dos amigos. O amado é indivíduo, na acepção de ser diferenciado, único, não é componente de um grupo. Sua atividade preferencial é escrever

poemas e tem por opção conviver com aqueles que habitam os vãos das calçadas e muros que margeiam o rio Sena.

O retorno da protagonista ocorre em 1979, desfecho da narrativa, quando sentira que outros ares começavam a circular pela pátria. Simbolicamente, o avô está quase imobilizado no leito.

O último título deste subconjunto, *Cabo de guerra*, de 2016, de Ivone Benedetti, traz um diferencial, radicalizando um traço que aparecera de forma tênue nos dois anteriores. No romance de Milton Hatoum o que se pode chamar de o outro lado, isto é, o representante ou simpatizante da repressão como personagem ficcional de fato, que não seja apenas evocado pelos nomes de personagens referenciais notórios como agentes da repressão, se apresenta na figura do pai do protagonista. No romance de Luciana Hidalgo, o avô é um dos generais do golpe, nunca nomeado, nem com pistas que remetam a personagem histórica específica, é um estereótipo. Em *Cabo de Guerra*, o relato, em primeira pessoa, é da vida e das ações de uma figura que ficou conhecida como “cachorro”, isto é, o indivíduo que, militante de um grupo, ao ser preso, negocia sua liberdade a custo de, uma vez solto, retornar ao grupo de origem, agora com a função de informante dos órgãos de repressão. Esse recurso foi usado para dismantelar muitos grupos de resistência. É uma variação do infiltrado, com a vantagem de contar com história pregressa de membro autêntico do grupo, portanto gozando de maior confiança e com participação no percurso, no histórico da organização. O título remete à noção que lhe inculcam para se engajar na causa da repressão: o momento vivido é como um cabo de guerra, é preciso puxar em uma ponta ou na outra, não é possível ser neutro.

No tempo da narração, situado em 2009, o indivíduo que rememora está tetraplégico, entregue aos cuidados de uma irmã. As imagens do passado voltam com insistência, sem ordem cronológica rigorosa, desde a infância, no nordeste do país, quando viu o pai ser morto, a migração para São Paulo, as ocupações medíocres, a carência, o contato com contestadores em 1968, a prisão secreta realizada por grupo que operava à margem da repressão oficial,

quando tem sua dose de agressão física, a negociação para a nova função e o exercício desta.

A consequência de sua concordância em exercer o novo papel, o de traidor, é a morte da mãe e da irmã de antigo correligionário, quando a casa em que funcionava o dito aparelho é invadida. Anos mais tarde, esse ex-companheiro tenta se vingar, mas aparece um comparsa do protagonista, seu contato na repressão. Nesse momento de confronto, único em que evidencia culpa, tenta defender o parceiro de outro tempo. Mas sua ação é frustrada e, pior, um tiro o atinge, reduzindo-o a uma paralisia dupla, preso também ao círculo das lembranças. O relato termina repetindo o parágrafo inicial, que descreve o tiro e a queda que o invalidou. A condição de incapacitado fisicamente é referida constantemente, pontuando a narrativa, mas só nesse momento o leitor fica sabendo como ele perdera os movimentos. O suspense quanto a esse desfecho da ação é mantido ao longo do relato. O narrador fica preso na circularidade constituída pelas memórias e pela imobilidade física definitivamente.

GETULISMO E ANTIGETULISMO

Os tempos em que Getúlio Vargas foi a figura de proa da cena política, como cabeça de uma revolução, presidente, ditador, finalmente presidente eleito e suicida antes do final do mandato foram contemplados em vários romances. No período delimitado neste estudo, não é protagonista de nenhum título, mas é sua atuação política que move o enredo de quatro romances.

Em dois desses títulos o discurso biográfico é exclusivo. A discussão sobre limites e interações entre o discurso biográfico e o ficcional é objeto de aturadas reflexões. Além das discussões teóricas sobre caracterização de gênero, há títulos que provocam demorada argumentação contradizendo a filiação genérica atribuída pelo autor ou pela editora. O critério adotado foi incluir as obras de matiz biográfico que trazem a indicação “ficção” ou “romance” na ficha catalográfica.

Sem atenção à referida ficha é muito provável que o leitor coloque a narrativa do compositor e letrista Paulo Sérgio Valle na estante dedicada a biografias. *O homem que venceu Getúlio Vargas*, lançamento de 2011, é assumidamente uma homenagem ao avô do autor. O subtítulo – “Uma batalha política, um acerto de contas” – comporta duas temporalidades, o tempo dos acontecimentos e o tempo da escrita. O primeiro sintagma diz da ação do protagonista, o segundo remete às razões do relato. A referida batalha se deu entre Getúlio Vargas, ou melhor, a política, e consequente revolução, que teve Getúlio Vargas como protagonista e a posição do governador Eurico do Valle. Getúlio é figura histórica de inegável estatura nacional, a respeito da qual existe extensa bibliografia, em diferentes suportes e modalidades discursivas. Eurico do Valle, advogado e político em Belém, foi governador do Pará, tendo sido eleito para o mandato que, iniciado em 1929, deveria se estender até 1933. Portanto, faz parte do conjunto dos chefes de poder executivo estadual que foram apeados do cargo na Revolução de 30.

Os capítulos iniciais vão alternando o espaço do Norte, para apresentar a origem e a formação do político paraense, e o do Sul, trazendo o mesmo tipo de informações sobre o político gaúcho. Nesse processo de paralelismo, não há demonização do antagonista, antes pelo contrário, uma vez que os dois políticos chegam a estabelecer relações amigáveis quando da atuação de ambos na capital do país. Na sequência essa alternância ganha outros espaços, conforme se abre o leque para o cenário nacional. A figura que se pode qualificar como vilão é Antonio Carlos de Andrada, governador de Minas Gerais. O narrador ocupa-se com o detalhamento da situação política daquela conturbada época, descrevendo a posição de cada estado, seja quanto ao posicionamento do governo, seja quanto ao engajamento revolucionário. Assim, os nomes da cena política do período vão tendo registro. Vale lembrar que, além do questionamento da tradicional política que ficou conhecida pela denominação “café com leite”, são vários os componentes complicadores desse quadro, como o tenentismo e a formação da Coluna Prestes.

O eu narrador aparece em algumas passagens esparsas sem subterfúgios, identificando-se como autor da pesquisa e da escrita sobre a vida da personagem

biografada. Não há lugar para dúvidas, ambiguidades ou questionamentos, seja em relação ao percurso da personagem, seja quanto à construção do relato. Aí está o segundo sintagma do subtítulo, o “acerto de contas”. A descrição dos fatos segue, com raras quebras da cronologia, a vida do herói e a circunstâncias políticas em que atuou. Não deixando dúvidas quanto à referencialidade do relato, o paratexto comporta referências bibliográficas com títulos da História, anexo com discurso do candidato a governador detalhando seu plano administrativo, prefácio e dois posfácios assinados por nomes conhecidos da família Valle. O plano público e o pessoal ficam contemplados no mesmo passo.

A República das abelhas, título lançado em 2013 por Rodrigo Lacerda, comporta semelhanças com o romance do compositor acima comentado: o enredo é também centrado na vida do avô do autor, Carlos Lacerda, mas este escritor é ficcionista com vários títulos publicados; o tempo ficcionalizado inclui o mesmo período, ainda que muito mais alargado, inclusive em número de páginas, ultrapassando cinco centenas. Da perspectiva histórica, a similitude mais evidente é o protagonismo das duas narrativas, exercido por personagens referenciais que fizeram oposição a Getúlio Vargas.

Na ficha catalográfica deste aparece o registro “Ficção biográfica” em terceiro lugar, depois das indicações “1. Brasil – História 2. Brasil – Política e governo” e seguido de “4. Lacerda, Carlos, 1914-1977. 5. Políticos – Brasil”. No entanto, o recurso narrativo não deixa dúvidas quanto à inscrição na modalidade romance histórico, inclusive cabendo na concepção de história de longa duração, isto é, narrativa que cobre séculos.

A voz que narra é a do próprio biografado, na condição de defunto autor. Emular a posição de Brás Cubas não comporta a visão machadiana sobre o mundo, a condição humana, ou a sociedade e a política brasileiras. O narrador criado por Rodrigo Lacerda intenta relatar a vida privada e pública do indivíduo e cidadão Carlos Lacerda. Para tanto, retroage ao século XVIII e às bandeiras, origens que ocupam o primeiro capítulo, breve, não alcançando a centena de páginas. No segundo capítulo, longo, é narrado o tempo de formação e de atuação política do herói do romance. O último capítulo, muito breve, com dezena e meia de páginas, traz título que, da perspectiva do foco narrativo,

poderia encimar todo o romance, “Debaixo da terra”. No entanto, tendo em vista o enredo, pode ser lido também como o fim do grande objetivo de vida do narrador, uma vez que descreve a morte de Getúlio Vargas. Pouco é dito da vida de Carlos Lacerda além dessa época. A trajetória política é dada como encerrada com o desaparecimento daquele que elegeu como adversário por excelência.

A linha cronológica é predominante na narração, desde a chegada dos ancestrais ao Brasil. Pode-se considerar que a posição de herói é ocupada por três gerações. Sebastião Lacerda e Maurício Lacerda, respectivamente avô e pai do narrador, cujos referentes também foram figuras públicas em sua época, merecem detida atenção. Sebastião foi político e ministro do Supremo Tribunal Federal. Maurício transitou por várias ideologias, participou de momentos conturbados da história do país e, tal como o filho, experimentou a condição de prisioneiro por sua atuação política. É pela altura da metade da narrativa, ou pouco além, que começa a atuação política do herói cujo nome consta na capa e na ficha catalográfica, nessa altura na condição de estudante. A geração do pai e dos tios do autor também são nomeados, seja por detalhes na vivência infantil, como filhos de quem são, seja pela presença nos momentos finais da vida do narrador. Ou melhor, da vida terrena do que virá a ser o narrador pós-morte.

Há duas ordens de interrupção da cronologia. Uma é decorrente da condição do narrador, que registra também a sua temporalidade, pontuando a narrativa com a descrição da condição de defunto e consequente deterioração. Outra, talvez no intento de caracterizar o vezo da personagem como jornalista, decorre de demonstrações reiteradas de saber enciclopédico. No entanto, o traço que trava efetivamente o andamento romanesco resulta da carga de informações históricas. A narrativa parece ter em mira um leitor que desconhece a história do período, mas tem interesse nos acontecimentos e espera encontrar registro histórico detalhado no romance. Esse modo de narrar provoca distensão, em prejuízo da tensão romanesca. Nesse aspecto, há ainda outra inadequação. Se a proposta é apresentar a história, a escolha do ponto de vista não tem a funcionalidade esperada. A morte não dotou o

narrador Carlos Lacerda de visada crítica, ou pelo menos não comprometida com o jornalista e político Carlos Lacerda, personagem da história do Brasil do século XX.

Mais uma publicação do período delimitado para esta pesquisa ficcionaliza aproximadamente a mesma cena cultural e política dos dois precedentes. Consequentemente, as mesmas personagens referenciais são apropriadas. Trata-se do título *Última Hora*, assumido como romance histórico na ficha catalográfica e em declarações do autor, o estreante José de Almeida Júnior, vencedor do prêmio Sesc de Literatura 2017. O título não deixa dúvidas. A trama gira em torno do surgimento e difusão do periódico que levava esse nome. Foi criado como veículo de imprensa da situação, quando das eleições de 1950, em que Getúlio Vargas foi eleito presidente da nação, a despeito de todos os grandes jornais da época fazerem oposição clara ou velada ao ex-ditador.

O percurso desse jornal, bastante conhecido pelos frequentadores da história do período, é narrado em detalhes. O jornalista Samuel Wainer é encarregado pelo presidente eleito de colocá-lo em circulação, em prazo mínimo. Para tanto, é financiado via Banco do Brasil. O editor convoca competente equipe de jornalistas da época, convencidos pela via ideológica ou seduzidos pelos salários vantajosos, e funda um periódico inovador em termos editoriais. A ficcionalização desse processo oferece oportunidade para a apropriação de muitos dos nomes do jornalismo e de toda a cena cultural da capital da república, à época.

Tempo em que as batalhas políticas não foram poucas nem amenas, contando-se sobretudo com esse meio de comunicação, os adversários, entre outras disputas, promovem campanhas que alcançam instituir uma CPI encarregada de investigar os aportes recebidos pelo jornal. No bloco dos oponentes está a oportunidade para se apropriar ficcionalmente do grupo rival, no qual o nome de Carlos Lacerda aparece em destaque.

O recurso narrativo para figurar esse cenário é dar a voz narrativa a um jornalista, Marcos, militante comunista e, como tal, perseguido, preso e torturado no tempo do Estado Novo. O narrador, a mulher e o filho são as personagens ficcionais do romance. Na cena de abertura, Wainer convida

Marcos para trabalhar no novo jornal. Este resiste, não está disposto a servir o getulismo, a trair suas convicções ideológicas, a deixar o jornal da facção comunista. A situação financeira e consequentes agruras familiares o demovem. Não deixa de ter crises de consciência, mas nem por isso continua fiel a seus princípios. O movimento entre os dramas íntimos e a ação do repórter emprestam tensão à narrativa, da qual afinal se sabe de antemão o desfecho, como é próprio da ficção histórica. O tempo da narrativa medeia entre as eleições e o suicídio de Vargas. As incursões ao passado, isto é, anos 30, ficam por conta das lembranças de Marcos, tempo de militância e de prisão. No presente, a venalidade da personagem não provoca a antipatia do leitor, seja pelas experiências do tempo pretérito, seja pela particular sagacidade que lhe permite influenciar nas ações e decisões que hoje constituem a história. Fazer com que personagem ficcional atue decisivamente na instância histórica é um dos grandes trunfos e, concomitantemente, um dos grandes desafios do romance histórico tradicional. É preciso alcançar que a intersecção entre o plano histórico e o ficcional não mostre fissuras para que a instância narrativa tenha sucesso. Marcos apresenta-se como o delator de Luís Carlos Prestes, bem como é quem encontra o documento que compromete a família Vargas, entre outras intervenções. Tratando-se de acontecimentos que nunca foram indubitavelmente esclarecidos pela história, a confissão do narrador é verossímil. Por outro lado, é evidente que o autor se cercou de todo cuidado, preservando-se da inverossimilhança pelo aproveitamento dos textos dos memorialistas da época, como declarou reiteradamente, traduzindo-os em modo de ser e de diálogos das personagens. (ALMEIDA JÚNIOR, 2019).

O romance *Lotte & Zweig*, lançado por Deonísio da Silva em 2012, conta também com pesquisa biográfica embasando a narrativa de acontecimentos que se deram durante o Estado Novo, neste caso em período bem delimitado e restrito, a época do desaparecimento do casal Zweig. O renomado escritor judeu austríaco Stefan Zweig ficou bastante conhecido dos leitores brasileiros pela autoria de *Brasil, país do futuro* (1941). Quando da publicação dessa obra já tinha se expatriado há alguns anos, em decorrência da perseguição promovida pelos nazistas durante a Segunda Guerra. Depois de passar por vários países, Zweig e a esposa, Lotte, decidem morar em Petrópolis. O clima serrano fora

escolhido por ser benéfico à saúde frágil dela. Todo esse percurso é referido no romance, sem obediência à linha cronológica.

A narrativa é dividida em duas partes. A primeira, com seis capítulos, está na voz de Stefan Zweig. A descrição das atividades do narrador em dia preciso, 22 de fevereiro de 1942 – ele conta estar preparando o desjejum, seguindo-se outras ocupações de rotina, enquanto escuta os chiados produzidos pela esposa asmática que ainda dorme – é mesclada com evocações do que já viveu, escreveu e leu, ao mesmo tempo que antecipa que aquele será seu último dia. Ou melhor, o último dia de ambos, se a esposa cumprir o trato.

O leitor, sabendo de antemão que o casal se suicidara na noite de 22 para 23 desse mês, só vai se dar conta de que o romance não reitera a narrativa oficial pela mudança de foco operada na parte subsequente. Com a liberdade própria da ficção, o autor cria uma história alternativa. Parte mais longa, com onze capítulos, é narrada em terceira pessoa, exceto quanto a um capítulo, focalizando vários cenários. A temporalidade é centrada nos dias 22 e 23 do mesmo mês, com poucas incursões para além desse período. Na cena de abertura dessa parte já se percebe que a tese do suicídio não é subscrita pelo autor. Em reunião com características de encontro secreto e orientado por procedimentos típicos de defensores de governos totalitários, um grupo discute os detalhes sobre como realizará a missão que deve culminar em execução. A morte da mulher ainda é uma dúvida, dependerá do momento. A cena seguinte, um diálogo entre delegado e escrivão, evidencia que a ação já ocorreu. Na fala do escrivão estão os indícios de que se dera dupla execução. Não por acaso o capítulo é intitulado “O desconfiado Jeremias”. As suspeitas de Jeremias expressam a tese do autor.

Os capítulos seguem, com quebras de cronologia, mudanças de cenário e de grupos de personagens, de modo que o leitor vá montando o quebra-cabeças composto pela ação do grupo nazista com a ação policial. Na casa de Zweig, os executores exigem que ele escreva a carta de suicídio. Um detalhe de escrita é explorado pelo autor como achega para sua tese. Zweig escreve o título, “Declaração”, em português, e segue o texto em alemão. O uso do português no título seria, segundo o desconfiado Jeremias, uma pista para a

polícia brasileira. O diálogo que se dá entre executor e aquele será executado, pontuado por referências literárias, diz bem da cultura de ambos. No capítulo narrado em primeira pessoa, “Lotte: pedaços de um diário”, apreende-se a outra questão relevante para o autor, além do questionamento do suicídio. Trata-se da atenção à figura feminina. O papel de Lotte, a individualidade da mulher, a cultura da secretária e esposa são colocadas em evidência, chamando a atenção para pistas para o silenciamento da mulher, dessa mulher, de todas as mulheres, indícios dispersos ao longo de todo o texto. O último capítulo pode ser lido como um reforço ao papel da mulher, com cena situada no ano 2000, um debate acadêmico sobre qual teria sido o fim do casal Zweig, em que uma professora defende a tese da execução, raciocínio e argumentação que são apreendidos por uma aluna. A perspicácia cabe às mulheres.

A CENA LITERÁRIA FICCIONALIZADA

A apropriação de escritores como personagens é modalidade de romance histórico bastante frequentada nas últimas décadas. Desde a publicação do pioneiro *Em liberdade* (1981), romance em que Silviano Santiago ficcionaliza Graciliano Ramos como autor de um diário escrito nos dias subsequentes à saída da prisão, os títulos que elegem escritores como protagonistas se multiplicaram. *Lotte & Zweig* poderia constar nesta categoria. Entretanto, como a instância narrativa é focalizada preponderantemente na questão política, na perseguição promovida pelo nazismo e tolerada pelo Estado brasileiro, a opção foi incluí-lo no grupo anterior. No período compreendido neste panorama, dois são os títulos que ficcionalizam nomes da história literária, em sua dimensão como escritores integrantes do panorama literário da época em que lhes foi dado viver.

É um escritor nacional que muito discutiu o nacionalismo a personagem figurada por Luciana Hidalgo em *O Passeador*, obra publicada em 2011. Narrador onisciente acompanha um certo Afonso, que deambula pelo Rio de Janeiro, preferencialmente à noite, no período que ficou conhecido como “bota-abaixo”. A transformação da cidade e a caracterização da personagem que observa a cidade permitem ao leitor identificar a época e a figura. A designação pela

qual ficou conhecido na História da Literatura, Lima Barreto, só vai aparecer nas últimas páginas (HIDALGO, 2011, p. 185), em parágrafos adiante o nome completo, Afonso Henriques de Lima Barreto, (HIDALGO, 2011, p. 187), na narração de passagem em que contracenam com as personagens mais conhecidas que criou, Policarpo Quaresma, Isaías Caminha e Gonzaga de Sá. Essa cena, situada no ano de 1921, é narrada no último capítulo, que traz o número 11. Afonso transita entre o presente, na recém-denominada Avenida Rio Branco, e tempos tão distantes e díspares como o enterro de D. Maria I, a epidemia de cólera e Tiradentes circulando no Rio de Janeiro. O delírio aparece mesclado com a percepção do próprio delírio.

Nos dez capítulos precedentes o tempo é apenas uma alternância do momento de despertar, no subúrbio, sentindo-se mal com a claridade que o incomoda; o expediente na repartição, como amanuense, onde tenta passar despercebido mas sofre discriminação pela cor da pele; a frequência de um sebo a partir do final da tarde, onde fica lendo durante horas, por concessão do livreiro; a entrada em algum bar, onde toma alguns copos e eventualmente conversa com conhecidos. Há registro de que escreve. São anotações em um diário e o início de um romance.

Constante é a intensa deambulação noturna. A cidade é a antagonista desse herói romanesco, seja pela transformação urbanística e arquitetônica, seja pela estrutura social. No jogo entre lamentar as intervenções urbanas e a percepção crítica da sociedade, figura-se o que há de mais intrigante no escritor Lima Barreto. A revolta com as condições do meio em que vive toma a feição de passadismo. No entanto, pelos temas que aborda, como marginalidade e preconceito, da perspectiva de integrante da margem e vítima de preconceitos, é precursor de um momento cultural que só chegará efetivamente muitas décadas mais tarde.

Obras que ficcionalizam escritores frequentemente fundam-se na interação do discurso ficcional e com o discurso crítico, resultando na modalidade que se vem chamando ficção-crítica, em que a intertextualidade é o traço corrente. O discurso de Luciana Hidalgo é perpassado pela temática e pelos recursos linguísticos de Lima Barreto. A autora, na atividade de pesquisadora,

participa do processo de inclusão de Lima na história da literatura. Em tese de doutoramento, analisou *Diário do Hospício*, “escrito no manicômio, de 25 de dezembro de 1919 a 2 de fevereiro de 1920.” (HIDALGO, 2008, p. 22) No entanto, o discurso da ficcionista tem voo próprio, não ressoa o discurso da ensaísta. Todo o percurso da personagem é apresentado com a marca da alienação. Não se trata de distúrbio mental, mas do permanente desajuste com a sociedade, desequilíbrio decorrente do estrato social de que é originário e da percepção de mundo que revela. Várias personagens da época, sobretudo escritores, são nomeadas, entrevistas nas ruas ou em livrarias como a Garnier. Leitor inveterado, no enredo do romance essa condição é propiciada pela amizade com o livreiro Tiago. No estabelecimento comercial e na residência deste se dá a oportunidade para o convívio de Afonso com as poucas personagens propriamente ficcionais do romance. Entre estas merece destaque uma filha postiça, Sofia, talvez bastarda de Tiago. Ela aproveita essa situação social indefinida para agir fora dos padrões impostos então à condição feminina. É a mulher de quem Afonso mais se aproxima, também nutre interesse por ele, mas o modo de ser do rapaz põe tudo a perder. A origem de Sofia é digna de um folhetim, mas não é essa linha narrativa que segura o leitor. Não é a abstrusa história de Sofia que nos incita a seguir a leitura. É pelo modo como é figurado esse *outsider* que somos motivados para chegar à última página.

A figuração da cidade no enredo de forma a chamar a atenção do leitor para a presença do espaço como elemento narrativo, situado no mesmo nível da construção de personagens, da posição do narrador e do tratamento dispensado ao tempo também ocorre no romance de estreia de José Roberto Walker, *Neve na manhã de São Paulo*, publicado em 2017.² O protagonista também é um escritor, este da elite local. Como tal, teve oportunidade de formação incluindo viagens culturais à Europa e será um dos participantes de destaque da revolução artística que constará na história como Semana de Arte Moderna. A cidade é a provinciana São Paulo, ou melhor, o burgo em processo de superação do provincianismo, no final da segunda década do século XX, mais precisamente entre os anos de 1917 a 1919. A industrialização

² O ensaio de Márcia Mucha, incluído nesta coletânea, faz abordagem específica desse romance.

que transformará aquela porção do país em “locomotiva do Brasil”, para usar expressão da época, está em franco processo, mas o progresso tem seu preço. Uma greve geral, o surto da gripe espanhola e os efeitos da eclosão da Primeira Guerra Mundial são as marcas do tempo.

Pedro, um delegado de polícia do interior de São Paulo, já aposentado, ao regressar de viagem à capital do estado, onde fora para acompanhar a cerimônia do enterro de Oswald de Andrade, entrega-se à lembrança de sua juventude, quando fizera parte do grupo de artistas que se reuniam na *garconnière* mantida por Oswald, conforme grafia adotada no texto. O relato do cotidiano, sobretudo a deambulação das personagens, é oportunidade para figurar a cidade e a época. As informações sobre atividades de criação e discussões sobre a produção das personagens comportam elementos da história da literatura, particularmente do modernismo em São Paulo.

O período privilegiado na narrativa corresponde aos anos em que o escritor modernista manteve uma relação amorosa com jovem normalista muito singular em relação às moças suas contemporâneas. Trata-se de Maria de Lourdes, ou seja, Daisy, ou ainda, Miss Cyclone, conforme apelido que lhe atribui o amado. O enredo segue as marchas e contramarchas desse relacionamento que acaba em tragédia. A despeito da conhecida vida amorosa atribulada do escritor, o desastre em que culminou essa relação nunca foi esquecido nem superado. O narrador insiste na tentativa de expiação de culpas que afligiam o Oswald moribundo.

Declarações do autor, no paratexto e em entrevista no programa *Opinião Livre* (ENTREVISTA, 2017), insistem na centralidade da narrativa em Oswald de Andrade e na cidade de São Paulo. Entretanto, o descaso com as intenções autorais permite ler outro romance, talvez mais interessante. Afinal, ainda que tanto material compulsado pelo escritor esteja disperso, existe e é acessível. A singularidade está no modo de organizar a narração, pela voz de Pedro, narrador que pontua o primeiro capítulo pelo verbo lembrar e o penúltimo pelo substantivo culpa, culpa própria. O motor da narrativa é a paixão que ele mesmo nutriu pela amante do amigo. Neste modo de ler, o recurso narrativo avulta. O protagonista não é mais Oswald, ou Oswald, e sim Pedro. Nem por

isso fica diminuído o trabalho de pesquisa, de aproveitamento do material deixado por Oswald de Andrade. O título do diário mantido na *garçonnière*, “O perfeito cozinheiro das almas deste mundo”, é replicado em capítulo que ocupa posição central no volume, dividido em três partes subdivididas em capítulos. Pedro, essa personagem que não tem referente histórico, é quem “lavra o termo de abertura” do “diário de bordo” (WALKER, 2017a, p.180), documento disponível nos arquivos do IEL (UNICAMP) e publicado em 1980. A intersecção entre o histórico e o ficcional, tensionamento observado em todo o conjunto, fica evidenciada ainda uma vez.

ROMANCE HISTÓRICO TAMBÉM É RESISTÊNCIA

Alguns traços são perceptíveis como recorrentes nesta cartografia do século XX, delineada no conjunto resultante da seleção conforme critérios descritos na introdução. A presença da autoficção, marca da ficção contemporânea, cujo comparecimento é uma aparente contradição no romance histórico, que pressupõe algum distanciamento entre tempo da ação e tempo da narração, tem oportunidade na voz da geração dos filhos daqueles viveram as experiências do período. A tortura é referida nos dois conjuntos sobre regimes de governo de força, mas não há insistência na descrição dos procedimentos adotados pela repressão, como foi marca no romance político. É o exame da época, de um ponto de vista histórico, seja por apresentar a perspectiva da geração seguinte, seja por usar a memória como filtro, que se destaca. Em relação ao espaço, em consonância com o tempo refigurado, as grandes cidades, as metrópoles mesmo, deixam muito pouca atenção a outras geografias. No século XX o Brasil deixou de ser um país rural. O tom informativo certamente não é acidental, óbvio inclusive pela presença acentuada de jornalistas, seja entre ficcionistas, seja entre personagens. Vale destacar também a presença de escritoras. Cinco, no total de treze romances, são de autoria feminina. Nas últimas décadas do século XX eram raros os romances históricos assinados por mulheres. A função que parece reiterada é a advertência sobre os perigos da ignorância do que foram aqueles tempos de políticas autoritárias e estado policialesco. Nesse entendimento, acentua-se a

noção de romance histórico como busca do conhecimento do passado para a compreensão da atualidade, não como evasão das dificuldades do presente. Já o interesse na história literária parece residir em duas formas de marginalidade: o *outsider* e o burguês que oscila entre os mores da classe e a contestação a esses mesmos valores. Em ambos a tônica é o desajuste, a falta de habilidade para viver conforme os padrões de seu estrato social e de seu tempo.

Como se frisou em comentários explícitos ou ficou sugerido no modo de leitura, o romance histórico, via de regra, não é lido para saber “como acaba”, uma vez que ficcionaliza episódios cujos desfechos, em geral, são do conhecimento público. Há leitores que frequentam essa modalidade por considerar mais agradável conhecer a história no discurso romanesco, assim como há escritores que optam pela escrita de romance ao invés de ensaio histórico por falta de disposição ou mesmo de material para pesquisa histórica. Mas não é essa a motivação de leitores e de escritores que consideram que literatura não é passatempo. A ficção permite duvidar, perguntar, experimentar a coerência e os efeitos de finais alternativos. Logo, o romance histórico, para quem o produz e para quem o lê, é um modo de questionar sem precisar alcançar uma resposta, ou uma resposta única. Assim, a apropriação de acontecimentos históricos pela ficção é sintoma de que a compreensão ou o alcance daquele fato ainda não está totalmente pacificado. Ou ainda, que a solução considerada satisfatória em um tempo ou por alguns já não é, ou nunca foi inteiramente aceitável.

Vale insistir que esta sistematização, orientada por temas, não foi preestabelecida, de modo a determinar a seleção do *corpus*. Resultou da reflexão sobre as obras, dos modos como podem se articular, da observação das constantes, dos interesses reiterados. Portanto, não deve ser acidental que: (a) em cerca de meia centena de romances, dispondo-se de cinco séculos para situar a ação romanesca, haja incidência expressiva de obras em que escolhe ficcionalizar o último século findo; (b) nesse subgrupo, a incidência mais acentuada recaia sobre período relativamente curto, os 20 anos em que vivemos sob ditadura civil militar; (c) em outro subgrupo, em que o discurso biográfico é assumido como preferencial ou incidental, comparece, como figura

ubíqua, antagonista de modo franco ou enviesado, um presidente da república que também foi ditador; (d) finalmente, a última porção deste subconjunto evidencia interesse na história literária, também comportando apropriações do discurso biográfico, mas não exclusivamente, de modo a integrar a atividade literária na vida da sociedade, na cidade, acentuando a interinfluência. Não são obras em que se apreenda atitude autotélica, de descrença no poder de diálogo da literatura com a realidade circundante. Antes pelo contrário, são as intervenções da atividade literária e os efeitos que a sociedade exerce sobre estas que sobressaem nesses romances.

Para quem nasceu em meados do século XX, o tempo em que Getúlio foi a figura central da política no país era nebulosa, uma vez que na escola não se estudava a história recente e em família ainda se ouviam os ecos do getulismo ou do antigetulismo. Já o governo militar corresponde a experiência vivida em época de formação. Em vista de certas manifestações da atualidade, constata-se que o projeto educacional daqueles anos, marcado pela alienação, foi bem-sucedido em alguns setores da sociedade, seus efeitos repercutindo na geração nascida no entre séculos. Hoje contamos com perspectiva para perceber as semelhanças entre os dois períodos ditatoriais, os perigos de culto a salvadores da pátria, os riscos de mitificação. E mais: quando da delimitação do *corpus* deste estudo, há pouco mais de três anos do momento em que redijo esta conclusão, um dos objetivos era apreender que períodos e eventos despertavam o interesse da comunidade que escreve e lê ficção, bem como tentar apreender as razões e os efeitos dessas preferências. Logo na etapa de levantamento ficou perceptível que as feridas dos regimes totalitários que dominaram a América do Sul na segunda metade do século XX não estavam cicatrizadas, ainda havia o que exorcizar, mas não se suspeitava então do risco de iminência de um retorno a esse clima marcado pela perda das liberdades individuais. Agora, em meados de 2020, a divulgação e a reflexão sobre o resultado desastroso de políticas determinadas por paixões, de totalitarismo de qualquer ordem, inevitavelmente vinculados pela falta de respeito ao outro, ao diferente, não são uma curiosidade arqueológica, e sim uma urgência que nos assola, uma obrigação que não podemos ignorar. Como a outros produtos culturais, à literatura, os que a produzem e os que a estudam, entre suas tantas

funções, cabe também recordar as consequências que determinadas opções trouxeram, advertir a respeito das ameaças que podem resultar de escolhas da comunidade, de alguns caminhos pelos quais se envereda.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA JÚNIOR, José. *Última Hora*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

BASTOS, Alcmeno. *A História foi assim: o romance político brasileiro dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BENEDETTI, Ivone. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ENTREVISTA José Roberto Walker no programa *Opinião Livre* da TV Unip. *José Roberto Walker*, set. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aXjw7s76Zco>. Acesso em: 8 out. 2020.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, Julián. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HIDALGO, Luciana. *Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura*. São Paulo: Annablume, 2008.

HIDALGO, Luciana. *O passeador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HIDALGO, Luciana. *Rio – Paris – Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

KUCINSKI, Bernardo. *K – relato de uma busca*. [3 ed.] São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LACERDA, Rodrigo. *A república das abelhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEITÃO, Miriam. *Tempos extremos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PILLA, Maria. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994. Vol. I.

SAMUEL Wainer e a Última Hora | José Almeida Junior. *HD - História da Ditadura*, 6 abr. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TNRCV1h4Brg>. Acesso em: 8 out. 2020.

SILVA, Deonísio da. *Lotte & Zweig*. São Paulo: Leya, 2012.

TAVARES, Sérgio. Pequena sabatina do artista. Entrevista com Julián Fucks. *Diversos afins: entre caminhos e palavras*, 107a. leva, jan. 2016.

VALLE, Paulo Sérgio. *O Homem que venceu Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2011.

WALKER, José Roberto. *Neve na manhã de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene. (org). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2011. p. 13-55.

WEINHARDT, Marilene. Filhos da geração de 1960/70: herdeiros da memória. In: WEINHARDT, Marilene. (org). *Ficções contemporâneas: história e memória*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2015. p. 237-258.

WEINHARDT, Marilene. Repensando o romance histórico. *Versalete*, Curitiba, v. 7, n. 12, jan.-jun. 2019, p. 320-336.

WEINHARDT, Marilene. A repressão rasurando fronteiras nacionais e geracionais. In: GUIZZO, Antonio Rediver; PERETI, Emerson & MATIAS, Felipe dos Santos. (org.). *América Latina: estudos comparados em literaturas e outras artes*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 123-139.

WEINHARDT, Marilene. Apropriações do passado histórico pelo romance brasileiro (2011-2017): da Colônia ao ocaso do Império. *In*: LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A. & CANEDO, Rogério, (org.). *A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade*. São Paulo: Intermeios, 2021. p. 269-293.



FICCIONALIZAÇÃO DE ESCRITORES:
A HISTÓRIA LITERÁRIA COMO MATÉRIA ROMANESCA

AUTOFICÇÃO E HISTÓRIA EM SINAIS DE FOGO

Eunice de Moraes

*feita de raiva e do vazio gélido,
não é saudade, não. Mas muito apenas
o horror de não saber como se sabe agora
o mesmo que aprendi. E a solidão
de tudo ser igual doutra maneira.
E o medo de que a vida seja isto:
um hábito quebrado que se não resta,
senão noutros lugares que não conheço.
(SENA, 1967, Noutros lugares)*

OS SINAIS DO ROMANCE

“Estou escrevendo um magno romance”, anuncia o escritor português Jorge de Sena ao amigo José-Augusto França em 03 de março de 1965, e no dia 29 do mesmo mês afirma ao mesmo amigo que o romance já ia em 200 páginas. A escrita intensa se inicia em fins de 1964, num momento álgico da carreira docente do escritor e será interrompida em junho de 1965, por “falta de tempo e estabilidade”, além de falta de “informações para a descrição rigorosa dos acontecimentos”. Sendo assim, será retomada apenas em 1967. *Sinais de Fogo*, esse magno romance que permanece inacabado devido ao falecimento do autor em 1978, é composto por quarenta e três capítulos, distribuídos em cinco partes que configuram a trajetória da formação individual, social, política e poética da personagem Jorge¹.

O protagonista narra suas experiências e sua formação individual, focalizando dois momentos específicos: os anos finais no liceu em Lisboa, momento de curiosidades e convívio com amigos, de desprendimento, de reflexões e de escolhas existenciais importantes, como a difícil decisão entre a carreira militar ou a universidade; e o período de férias do primeiro ano universitário,

¹ O nome “Jorge” será usado para nos referirmos à personagem, o escritor será sempre referenciado como “Jorge de Sena”.

de julho a setembro de 1936, em que Jorge faz as mais intensas descobertas a respeito de si, dos outros e de uma coletividade social à qual ele se integra. A perspectiva existencialista acompanha o narrador desde o início. Jorge vai para a faculdade e relata um ambiente de liberdade, tempo livre, mas de pouca reflexão política: “de política, nenhum de nós sabia nada. Era como se tudo o que vinha nos jornais se passasse a séculos e milhares de quilômetros de distância”. Segundo Jorge, não se fazia ideia do que seria a desordem à qual o governo impôs uma “ordem” e ocupava-se em inaugurar obras públicas que transcendiam os orçamentos, sabia-se apenas que não havia revoluções. Nos tempos do Liceu, “Hitler começava a ser conhecido e Mussolini era oficialmente bastante louvado, por sua “autoritária organização do progresso na Itália” (SENA, 1997, p. 53-54). A primeira parte de *Sinais de fogo*, portanto, aponta tanto da formação psicológica do personagem Jorge quanto para o contexto histórico e político que se instalará a partir de julho de 1936, em Espanha e Portugal. A chegada de Jorge à Figueira da Foz, segunda parte do romance, é o início de grandes descobertas e transformações tanto internas ou existenciais do personagem quanto externas, sociais e políticas, do país.

Esse clima de revelações e reflexões interiores e de experiências emocionais intensas no plano das relações com os amigos de infância, entre elas a retomada da paixão por Mercedes, irá despertar Jorge também para as questões políticas e para o acontecimento poético. O poema *Cathédrale Engloutie* (31/12/1964) composto por Jorge de Sena no momento de gestação do romance é, segundo Mécia de Sena, marca de uma “explosão da poesia, escrita por extensão do parágrafo final do capítulo X” (SENA, 1997, p. 19) de *Sinais de fogo*. A poesia, como uma catedral submersa, emerge das águas marinhas, quando o poeta ouve “*La Cathédrale Engloutie*”, de Debussy, no rádio Pilot da avó.² Assim, podemos compreender o quanto essa composição poética está intimamente associada à proposta de construção tanto do romance quanto do protagonista que repentinamente, mas aos bocados, é invadido pela poesia na narrativa. O poema revela a concepção poética de Jorge de Sena que será refigurada em Jorge, a partir do parágrafo final do capítulo X, quando envolvido em reflexões

² O poema declamado por Jorge de Sena, com a música de Debussy ao fundo, pode ser ouvido em https://www.triplov.com/poesia/jorge_de_sena/cathedrale_engloutie/index.htm

amorosas, políticas e sociais, ouve dentro da sua cabeça uma frase: “Sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas, destas cinzas frias.” (SENA, 1997, p.121). A partir deste momento, desenrola-se o fato histórico central da narrativa, a instauração da Guerra Civil na Espanha, acompanhada pela confirmação da ditadura salazarista em Portugal. Como episódio igualmente incontornável, nasce e desenvolve-se, como a flor no asfalto, o ser poético em Jorge que, sempre desarmado, é tomado pela poesia: “esta desgraça impotente de actuar no mundo, e que só sabe negar-se e constranger-me a ser o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros.” (SENA, 1964, *La Cathédrale Engloutie*)

Observo que as aproximações entre o protagonista narrador Jorge e aspectos biográficos do autor Jorge de Sena, de sua produção poética e, principalmente, da sua concepção poética são latentes na narrativa. Não quero afirmar, com isso, que estamos diante de uma narrativa autobiográfica. Concorro com Mécia de Sena e com o autor de que não se trata de autobiografia, apesar das coincidências factuais, espaciais e pessoais entre a personagem Jorge e o autor Jorge de Sena, e não se propôs que fosse. A elaboração da personagem/narrador reflete o próprio modo de construção literária do autor do romance que era, segundo relato de Mécia, “meticuloso na acumulação documental dos fatos onde iria inserir as pessoas e os acontecimentos [...] Tudo era elaborado mentalmente, as figuras iam-lhe surgindo da sua ‘experiência pessoal (real ou virtual)’” (SENA, 1997, p. 22). A partir do conceito de realismo absoluto e “dentro de situações vividas por ele ou que passa a viver por essa transformação ou criação estética da realidade” (José Régio, *apud* Mécia de Sena, 1997, p.22), Jorge de Sena compõe boa parte da sua obra.

De acordo com Jorge F. Lourenço, em *O essencial sobre Jorge de Sena* (1987), o real absoluto proposto por Jorge de Sena consiste em imaginar a realidade “não no sentido de que a imaginação supre a realidade, mas no nobre sentido de que a realidade não é concebível por quem não seja capaz de imaginá-la.” (LOURENÇO, 1987, p. 43) Esses apontamentos me levam a pensar a narrativa de Jorge de Sena como uma construção que ficcionaliza a si mesmo ao mesmo tempo em que ficcionaliza o tempo histórico vivido, sendo o imaginário um

meio para conceber a realidade histórica individual (existencial) e coletiva (social ou nacional). Perseguierei, então, essa ideia.

Diante da negação, pelo autor, do caráter biográfico da construção do personagem narrador no romance, observei alguns aspectos relacionados à composição de alguns personagens pertencentes ao círculo social e familiar de Jorge, bem como sua inserção no tempo e no espaço da narrativa, para só então tomar posição diante de tal negação. A partir dessas observações, compreendi que a fórmula ou a estratégia usada para a composição dos personagens e do mundo que os rodeia, tal como nos revela o autor Jorge de Sena na citação acima, está descrita no poema “Gaiola de Vidro”, escrito pelo personagem Jorge e o único com título no romance. O poema, apresentado na última parte do romance, funciona de certo modo como uma chave para a compreensão do ser (e sua constituição pelo olhar coletivo) e da visão de mundo do poeta e personagem Jorge: “o mundo vemos pelo ser dos outros / quem vamos conhecendo nos rodeia / multiplicando as faces da gaiola” (SENA, 1997, p. 491). O poema pode ser também uma chave para ler-se a construção das personagens no romance, que constituem-se como espelhos refletindo outras faces: “nós somos quem somos: só distintos / de cada um dos outros, para quem / apenas somos a face em muitas, / pelo que em nós se torna, além do espaço, / uma visão de espelhos transparentes.” (SENA, 1997, p.491)

É perceptível, na narrativa, esta interposição de traços e de experiências vividas por Jorge de Sena na composição de outros personagens, como Luís, por exemplo, que sonha e idealiza a carreira na Marinha, assim como o colega de escola Puigmal, que anseia pela carreira militar. Luís e Puigmal, com destaque para o primeiro, parecem sintetizar a experiência de Jorge de Sena que, segundo Eugénio Lisboa, após concluir os estudos liceais no Liceu Camões, “optou por uma carreira na Marinha de Guerra, nisso coincidindo com o sonho de seu pai” (LISBOA, 1979, p.12). Jorge de Sena entrou para a Escola Naval em 1937. Observo, assim, que algumas experiências biográficas do autor estão refletidas ou interseccionadas em outros personagens da narrativa. O narrador protagonista Jorge centraliza a essência individual autorreflexiva e até

mesmo um caráter existencialista³ de uma voz poética em formação. Jorge, que revela e descobre aos poucos essa voz poética, é também atravessado pela autoconsciência da busca por si mesmo, a qual está posta nas aventuras sexuais com os amigos, mas muito mais se aprofunda quando reflete sobre a Guerra Civil Espanhola e suas consequências no dia-a-dia das pessoas que nela se envolvem, diretamente ou não.

O aspecto histórico e o biográfico estão entrelaçados na narrativa, como elementos representativos da formação de um indivíduo e de uma coletividade. Discordo, portanto, de Mécia, quanto à impossibilidade de conclusões biográficas. No entanto, estou de pleno acordo com Jorge de Sena quanto a tratar-se de uma estória “suficientemente verídica, para que as imaginações não se libertem às responsabilidades do real.” (SENA, *apud* Mécia de Sena, 1997, p. 25)

A partir dessas observações, dois traços da narrativa de *Sinais de Fogo* me interessam neste estudo: a possibilidade de leitura como ficção histórica e seu caráter autoficcional. O primeiro aspecto diz respeito à grande importância de um episódio histórico, a Revolução espanhola de 1936, que contribui para o processo de transformação individual de Jorge, assim como para as transformações coletivas e políticas de Portugal. A centralidade do episódio na narrativa retira-o de uma suposta condição de mero pano de fundo, dotando-o de uma força integradora e gerenciadora da vida de Jorge e das personagens que compõem o seu círculo de relações. Segundo Mécia de Sena, *Sinais de fogo*

Espeilhava o ponto de viragem no panorama político e social europeu: a Guerra Civil de Espanha. Este acontecimento é fulcral no romance, e, tornando-o instrumental no despertar do protagonista para a realidade política e social, para o amor e até para o acto da criação poética, a acção não podia abranger mais do que esse preciso tempo de eclosão. (SENA, 1997, p. 12)

³ Refiro-me ao existencialismo conforme a visão de Sartre, para quem o ser humano vive em condição de desamparo e precisa fazer escolhas sem orientação ou apoio de outrem. Segundo Sartre, apenas o indivíduo pode dar sentido a sua vida, por ser livre para fazer escolhas, ainda que estas escolhas estejam condicionadas pelo que denomina “facticidade”. Assim, entendemos de para Jorge a Revolução é esta facticidade que o empurra para dentro de si em busca de compreender o mundo e a si mesmo.

A guerra, ou os sinais dela em Figueira da Foz, encaminham Jorge para o amadurecimento emocional e existencial; é ela que o faz compor uma ponte que o leva de si para o outro, sendo o outro o poeta ou a coletividade; é ela que o torna consciente sobre as consequências de suas escolhas; por fim, é a revolução no mundo exterior que faz nascer, no tumulto das indagações interiores, como de um salto, a sua voz poética.

O Segundo aspecto será analisado a partir de um recorte temático que geralmente tem sido incluído nos estudos da composição desse romance, que buscam associá-lo a um tipo de produção autobiográfica. Minha preocupação aqui será demonstrar que, no romance, Jorge é uma ficcionalização do poeta empírico Jorge de Sena, não apenas pela coincidência dos nomes, mas principalmente pelo modo como a poesia surge, nasce e se desenvolve na personagem. A ação narrativa e as reflexões da personagem sobre si mesma e sobre a composição poética confirmam, em diversos momentos, a perspectiva poética e crítica de Jorge de Sena e mesmo o modo como, segundo revelações do ficcionista e poeta português, o universo poético o invade e aflora como uma catedral submersa (*cathedrale engloutie*).

FICÇÃO HISTÓRICA

Observei anteriormente que Mécia de Sena alerta para o rigor com que Jorge de Sena trabalhava o tema histórico, sempre precedido de minuciosa investigação dos fatos. O rigor histórico no processo de composição da ficção histórica poderia traduzir uma compreensão do gênero que se aproxima da proposta scottiana, segundo a definição de Luckács. Hável e intensamente poético na construção da prosa, Jorge de Sena traduz, pela perspectiva presencial e testemunhal de Jorge – afastando-se definitivamente da proposta inaugural de Walter Scott – o estalar da Guerra Civil da Espanha, que terminaria com os primeiros sinais da ação impiedosa do regime ditatorial instalado em Portugal. É oportuno observar que o romance refigura, com destreza no atravessamento do imaginário, tanto dados autobiográficos quanto dados históricos. O romance de Jorge de Sena associa dois gêneros narrativos marcados pela ambiguidade

ou pelo paradoxo discursivo⁴: a ficção histórica e a autoficção, propiciando ou desafiando o leitor a um duplo paradoxo interpretativo, a ficcionalização da história e da biografia do autor. Diante disso, o leitor de Jorge de Sena deve reconhecer o pacto ambíguo que a narrativa propõe por meio da ficcionalização do autor, bem como do momento histórico vivido por ele.

Entre os diversos tipos de produção da ficção histórica há os que se debruçam sobre a refiguração de fatos ou acontecimentos históricos ou ainda de personagens da história literária, podendo realizar-se de variadas formas. Em *Sinais de fogo* há uma dupla possibilidade, pois além de ficcionalizar um momento da história política de Portugal e Espanha, a narrativa ficcionaliza o próprio escritor e sua perspectiva sobre a criação literária. A professora Marilene Weinhardt identificou entre as formas de ficcionalização da história literária o que denominou como: “Ficção-crítica”. Modo de composição em que ocorre a articulação do discurso ficcional com o discurso crítico. Assim, ao relacionar o romance *Sinais de fogo* a essa tendência, penso numa correspondência às narrativas que “ficcionalizam a criação literária criando escritores como personagens ou reaproveitando personagens ficcionais” (WEINHARDT, p. 2017, p.83). Considerando que a crítica (e nesse caso a autocrítica também) e a autorreflexividade, sobre o processo de composição ficcional (do romance e da poesia) e de formação do escritor, são recorrentes na narrativa, parece-me claro que se trata de ficção-crítica. A distância entre o *corpus* apresentado por Weinhardt em seu estudo e o caso de *Sinais de fogo* dá-se pelo fato de que, nesse, a ficcionalização da crítica, ou da autocrítica, é elaborada pelo próprio autor Jorge de Sena. No entanto, a perspectiva se amplia na medida em que Jorge não é o “de Sena”, podendo espelhar também outros poetas e escritores.

Entrelaçam-se, pois, na narrativa de *Sinais de fogo*, a ficcionalização da formação do poeta Jorge, em quem reconheço faces especulares de Jorge de Sena, e a ficcionalização do episódio histórico, proporcionando ao leitor um encontro singular, para o momento de produção da narrativa (fins de 1964), da

⁴ Refiro-me aos conceitos de “pacto ambíguo” de Manuel Alberca, apresentado no livro “*El pacto ambíguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción” (2007) e ao de “pacto oxímoro”, de Sebastián Hubier, apresentado no livro *Littératures intimes: les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction* (2003), ambos tendo como base fundamental o estudo sobre o “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune. Sobre a ficção histórica, Alessandro Manzoni, no século XIX, já anunciava a dupla referencialidade discursiva do romance histórico.

voz poética que fala de um eu profundo em descoberta e da voz prosaica que narra a Guerra Civil da Espanha (1936-1939), sob a perspectiva dos portugueses de Figueira da Foz, que não apenas acolhem revolucionários como embarcam para a luta na Espanha.

O caráter violento e cerceador da ação governista está retratada nas ações das personagens Jorge e Mercedes diante do corpo do amigo e do irmão, Zé Ramos, encontrado na praia, aproximadamente um mês antes da “Revolta dos Marinheiros”⁵. José Ramos é o articulador principal do grupo de portugueses que, possivelmente, participariam da expedição do navio Afonso Albuquerque à Espanha, após a eclosão da Guerra. O navio foi interceptado e seus tripulantes foram punidos pelo governo. Mercedes, ao reconhecer o cadáver do irmão na praia, considera a possibilidade de José Ramos ter se matado, mas matou-se como uma forma de vingança de uma sociedade impura “– Ele tinha, apesar de proceder como livre de todos os preconceitos, os preconceitos mais tacanhos” (SENA, 1997, p. 355). As revelações íntimas de Mercedes a respeito do conservadorismo do irmão morto; do ódio que ele tinha do relacionamento dela com Jorge; da simpatia que ele tinha pelo Nazismo e de que odiava os homens que se aproximavam dela, contrastam com a visão de Jorge, que se assusta com as revelações de uma possível traição de Ramos aos ideais libertários e democráticos dos companheiros. Diante do cadáver de José Ramos, Mercedes revela o ideal e a força política do irmão: “Não fazes ideia do empenho que pôs em organizar esta viagem, contra mesmo a vontade do partido. Ele queria uma coisa retumbante que compromettesse toda a gente de uma vez para sempre.” (SENA, 1997, p. 355-356). Fica claro que, na visão de Mercedes, a empreitada para o José Ramos significava muito mais uma batalha pessoal contra a sociedade e contra a relação amorosa entre ela e Jorge, do que um posicionamento político verdadeiro. Em seguida, o casal se despede sem

⁵ A Revolta dos Marinheiros é considerada pelo Partido Comunista Português um marco na luta contra o Fascismo. A Revolta, segundo o site do PCP, eclodiu nos navios Bartolomeu Dias, Afonso de Albuquerque e Dão, fundeados no Tejo, uma sublevação de marinheiros, em 08 de setembro de 1936. Na sua preparação tiveram papel determinante os comunistas e a Organização Revolucionária da Armada (ORA), com intensa intervenção política, num momento em que o fascismo procurava consolidar-se e a resistência democrática ganhava ímpeto. Era objetivo dos revoltosos passar a barra com os três navios e, uma vez ao largo, fazer ao Governo de Salazar, um ultimato, para que fossem libertados e reintegrados 17 camaradas, punidos após uma expedição do Afonso de Albuquerque a Espanha, em agosto, pouco depois de ali ter eclodido a Guerra Civil.

anunciar o reconhecimento do corpo trazido ao acaso àquela praia, naquele exato momento em que por ali transitavam.

A morte de Ramos, desfecho trágico das articulações políticas do grupo de amigos, trará grande transformação interior a Jorge, assim como a todo o movimento comunista para derrubar tanto o governo ditatorial franquista da Espanha (instaurado em julho de 1936) quanto o salazarista de Portugal (1933). A censura e a utilização dos jornais como instrumentos de disseminação do medo e contenção de ânimos para qualquer movimento contrário ao governo são evidenciadas, na narrativa, pela descrição das notícias referentes à fuga de “comunistas” espanhóis.

O jornal era de Lisboa e o da véspera. Cheio de grandes parangonas sobre vitórias ‘nacionalistas’ na Espanha, e vários retratos de heróis e de supostas vítimas ilustres do terror “vermelho”, tinha uma notícia do Porto, muito pequena, dizendo que, das prisões da Polícia, tinham fugido, em condições que faziam crer numa grande conspiração comunista, alguns presos de serem agentes, em Portugal, do Komintern.⁶ (SENA, p. 364)

Os foragidos acusados de pertencerem à Komintern pelo governo eram dois espanhóis, Don Juan de Diós de Medrano y Arrabal e Don Fernando de Azlarreguí, envolvidos no evento presenciado por Jorge ao chegar em Figueira da Foz e que, em seguida, serão abrigados por seu tio. A dúvida sobre a veracidade da notícia ou sobre a intenção do governo ao fabricá-la é discutida pelos personagens e a conclusão a que chegam é surpreendente, pois concluem que a notícia só foi publicada porque a censura permitiu, ou porque mandaram publicar e o efeito da notícia tanto pode ser caçá-los, para fazê-los confessar e armar um escândalo político, ou deixá-los chegar lá (Espanha) e provar a interferência que procuram demonstrar. De qualquer forma, concluem que quem montou a aventura toda consegue o efeito desejado e, Jorge afirma: “– Quem a montou foi o Ramos, disso não tenho dúvida. Mas quem o montou a ele é que eu gostava de saber. Mas isso, ainda quando alguém o diga, é o que nunca se sabe ao certo. A política é isso mesmo” (SENA, 1997, p.365). Mais

⁶ A Komintern foi a organização política fundada por Lenin após a Primeira Guerra Mundial. Trata-se de um órgão Soviético de controle do movimento comunista internacional.

uma vez temos o nome do José Ramos associado a uma organização maior que interfere tanto na vida cotidiana dos personagens próximos a Jorge e a ele mesmo quanto na participação política e social destes.

Assim, observo que a participação efetiva das personagens, sejam elas construtos essencialmente imaginários ou referenciados historicamente, na articulação, planejamento e implementação da Revolta dos Marinheiros e da Guerra Civil de Espanha, é um aspecto importante para uma leitura do romance enquanto narrativa híbrida que, no trânsito entre poesia e prosa, articula, entrelaça o ficcional e o histórico. Este entrelaçamento se dá através da perspectiva da experiência pessoal, do testemunho, e do conhecimento da matéria histórica do narrador personagem. O excerto a seguir demonstra esse entrecruzamento, enquanto a mãe de Jorge lê e ao mesmo tempo comenta a notícia do jornal:

Mas minha mãe prosseguiu apaixonadamente: - “Uma revolta a bordo do navio ‘Afonso de Albuquerque’ e do contratorpedeiro ‘Dão’...” ora aí está. “Algumas dezenas de cabos e marinheiros, tomaram conta dos navios” ... Coisa de gente ordinária... Marinheiros, ui que gente!... Ah, espera, “marinheiros, representando uma pequena parte das guarnições daqueles barcos, tomaram conta dos navios” ... Foram poucos, está-se a ver... “prenderam os oficiais de serviço” ... Prender os oficiais, que indisciplina... “e tentaram sair a barra para se irem juntar à esquadra marxista espanhola” ... Para onde é que eles iam? (SENA, 1997, p. 530)

O relato comentado da notícia da sublevação nos navios continua e Jorge demonstra impaciência ao descrever a decepção da mãe por não encontrar na notícia a morte dos oficiais de serviço, pois sabia de antemão que os mortos e feridos eram os marinheiros e cabos. A notícia relata em pormenores, ainda que com distanciamento, o episódio da Revolta dos Marinheiros e Jorge sente-se intimamente relacionado a esse episódio, embora não tenha efetivamente participado nele. A declaração de horror da mãe ao ler que tinham a bordo exemplares do *Marinheiro vermelho* ⁷, transforma em raiva a indignação de

⁷ O jornal *O Marinheiro Vermelho* teve tiragens de mil exemplares, chegou a ultrapassar os 1500 e, em média, 700 jornais eram integralmente pagos. «O nosso jornal saiu com um dia de atraso porque, como a polícia proibiu a venda de tinta ao público, tivemos que a fabricar.» Nota no n.º 8 de *O Marinheiro Vermelho*.

Jorge, que demonstra a sua revolta contra o governo ao sair para a rua, num gesto de busca de liberdade, sob as súplicas da criada e a aflição da mãe diante da proibição ditatorial. Na rua, Jorge descreve a atmosfera da censura, pessoas que se comunicavam em silêncio e a sua solidão associada à solidão coletiva que se abate sobre todos após a revolução falhada.

Subitamente, senti que a solidão que era a minha, a de saber que sabia e não sabia o quanto sabia, não era senão um caso particular de outra solidão maior que se abatera sub-reptícia sobre tudo e todos, e a que todos se sujeitavam sub-repticiamente. Não era que as pessoas fossem coniventes de uma revolução falhada, uma rebelião, uma “intentona” [...] e temessem denunciar-se com um gesto ou uma palavra. [...] sentiam-se sós e incomunicáveis, por terem aceitado que a ordem e a disciplina fossem uma coisa exterior a elas, defendida por outros, em nome de um governo que tomara sobre si o defini-las e se atribuía a onisciência mesmo de revoluções que chegavam a sair e causavam mortos e feridos. (SENA, 1997, p. 529-530)

É bastante claro, no excerto acima, a transversalidade dos sentimentos de solidão individual e coletiva. Jorge sintetiza esse atravessamento das sensações e da atmosfera social diante da opressão do governo. O episódio histórico narrado através da notícia de jornal, lida pela mãe à mesa do café da manhã, funciona como mecanismo de deflagração do sentimento de solidão e da sensação de impotência e de perda do domínio da vida, manipulada pelo governo.

Neste sentido, a ficcionalização da matéria histórica é essencial para que a narrativa descortine e revele o amadurecimento político e social do protagonista que, ao chegar em Figueira da Foz no momento da eclosão da Guerra Civil da Espanha, observa as pessoas e a revolução, como outros que não possuem qualquer relação com o que ele é. São seres diversos e até incompatíveis com a sua visão de mundo, incompreensíveis.

Eu não entendia nada do que tinha acontecido, e não compreendia como uma revolução – coisa que a minha família passava, em tempos idos, no quarto escuro – podia obrigar as pessoas a uma agitação daquelas e a quererem regressar precipitadamente. As revoluções eram feitas por militares e por revolucionários, que se preparavam para isso, e esmagadas pelos governos que as atacavam, sendo depois

saudados por magotes de povo à moda do Minho. [...] Para mim uma revolução não era uma guerra. Era umas pessoas e uns regimentos que vinham para a rua, ou uns quartéis que os da rua queriam assaltar. (SENA, 1997, p.67-68)

O primeiro momento em que o Jorge é tomado de assalto pela palavra ou pela expressão poética ocorre quando ele, já estando em Figueira da Foz, é interpelado por Macedo se já havia pensado em como vivem os pescadores, a gente do campo e os operários. Jorge, que sempre tivera boa situação financeira, revela ao leitor (mas não a Macedo) que reconhece que “tudo me parecia errado no mundo, e naquele dia muito mais. Ou o mundo era, todo ele, um erro muito grande.” (SENA, 1997, p. 120) Apesar de já ter pensado naquelas coisas, Jorge não pensava com os mesmos olhos úmidos e brilhantes de Macedo. Demonstrando ainda certa imaturidade política e social em relação ao outro, mas apontando para uma descoberta que tem início em sua chegada à Figueira da Foz.

A comparação entre este momento de chegada de Jorge à Figueira e o momento de sua atuação no movimento revolucionário, aponta para a transformação do protagonista e para a ampliação e construção de sua visão de mundo, tendo por fundamento o seu tempo e espaço histórico individual e coletivo. É o modo pelo qual o protagonista percebe e reflete sobre esses tempos e espaços, que provocam nele uma emancipação de si através da poesia. De modo que a poesia será, não uma característica do ser, mas o próprio ser, por isso revela-se em “aparições”. A poesia, como uma catedral submersa, emerge, invade e vive em Jorge. É parte da sua existência, assim como nos revela Jorge de Sena no poema já citado *Cathedrale Engloutie*.

AUTOFICÇÃO

Manuel Alberca, em *El pacto ambíguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción (2007), compreende a autoficção como aplicação de uma técnica de clonagem; como resultado de um experimento que constitui em utilizar genes de dois grandes gêneros narrativos, autobiografia e romance, e “mezclarlos en la probeta o matriz de la casilla vacía del pacto autobiográfico elaborado

por Philippe Lejeune” (ALBERCA, 2007, p. 30). O conceito de “pacto ambíguo” está localizado entre o “pacto autobiográfico”, característico das memórias e autobiografias, em que ocorre coincidência onomástica entre autor, narrador e personagem, e os fatos narrados coincidem com a experiência do autor; quanto ao pacto romanesco ou ficcional, é predominante em gêneros como romance, contos, novelas onde há invenção dos fatos e não há identificação entre as instâncias autor/narrador/personagem; já o pacto ambíguo faz parte dos romances do eu, mescla ficção e facticidade, confundindo o leitor, pois pode haver ou não identidade entre as três instâncias. Dentre as narrativas que se configuram a partir do pacto ambíguo, Alberca distingue três: romance autobiográfico, próximo a autobiografia; autobiografia ficcional, classe mais próxima do romance. Entre essas duas classes, está a autoficção que conjuga autobiografia e romance, podendo predominar a matriz biográfica ou a ficcional, o que multiplica as possibilidades de, por meio da figura ou do corpo do autor, obter-se numerosos clones autoficcionais.

Em *Sinais de fogo* a ficcionalização do autor pode ser identificada a princípio pela homonímia autor-narrador-personagem. No entanto, esse não é critério suficiente para confirmar seu caráter autoficcional, já que a personagem Jorge não se apresenta, em nenhum momento, como Jorge de Sena. A relação entre o autor e sua refiguração na narrativa deve ser tecida de outros elementos que torne possível ao leitor reconhecer aproximações ou verossimilhanças biográficas entre ambos. Estou a dizer que há sombras, incertezas, distanciamentos (personagens e dados ficcionais entremeados ao histórico, estético e biográfico) e mesmo desconstruções do eu e ainda assim reconhecemos a refiguração do autor por ele mesmo, na narrativa. Como afirma Doubrovski, criador do termo autoficção, “reinventamos nossa vida quando a lembramos” (DOUBROVSKI *apud* Noronha, 2014, p. 123-124). É possível reconhecer, no romance, dados biográficos de Jorge de Sena implantados na configuração do narrador personagem, mas para além dos dados que, em geral, são comprováveis pela trajetória cronotópica da vida do indivíduo, do professor, do crítico literário e do escritor, há o caráter estético da sua poesia e a própria visão poética que o narrador personagem vai aos poucos revelando a partir da consciência do potencial criativo que possui (ou pelo

qual é possuído), formando assim, desde o embrião, o poeta que se tornou Jorge de Sena.

A falta de consciência política e a imaturidade de Jorge, quando da sua chegada à cidade para um período de férias estudantis, entra em choque com a realidade social imposta pela deflagração da Guerra Civil na Espanha. É a partir dessa visão e do reencontro com os amigos que aos poucos se revelam associados a um movimento revolucionário, que o poeta surge.

Não me apetecia comer. Apetecia fugir. Para onde e porquê? E, de repente, ouvi dentro da minha cabeça uma frase: “sinais de fogo as almas se despedem, tranquilas e caladas, destas cinzas frias”. Olhei em volta. De onde viera aquilo? Quem me dissera aquilo? Que sentido tinha aquela frase? Tentei repeti-la para mim mesmo: Sinais de fogo... Mas esquecera-me do resto. Com esforço, reconstituía a sequência: Sinais de fogo os homens se despedem, exaustos e espantados, quando a noite da morte desce fria sobre o mar. Não tinha sido aquilo. Não era aquilo. E que significava? Seriam versos? Repeti mentalmente: “Sinais de cinza os homens se despedem, lançando ao mar os barcos desta vida”. Novamente as palavras eram outras, ou quase as mesmas mas diversamente. Tirei um papel do bolso, e escrevi: Sinais de fogo os homens se despedem, lançando ao mar os barcos desta vida”. [...] Era absurdo. Eu fazendo versos? Porquê? Amarrotei o papel e deitei-o fora. (SENA, 1997, p. 121)

Eugênio Lisboa (1979) informa que Jorge de Sena começa a escrever, muito mal segundo ele mesmo, em 1936; o que coincide com o tempo da narrativa de *Sinais de fogo*. No entanto, para além deste dado, interessa notar que o processo de composição dos poemas por Jorge de Sena, no momento da composição do romance, se dá de modo semelhante ao experienciado por Jorge na narrativa. É Mécia de Sena quem faz essa revelação ao descrever o processo de composição do romance. A leitora e crítica da obra de Sena afirma que, em dezembro de 1964, inicia-se a explosão da poesia com a composição do poema “Cathédrale Engloutie”, escrita por extensão do parágrafo citado acima. O primeiro dos “Sete Sonetos da Visão Perpétua” surge em 24 de fevereiro de 1965 e,

[...] no dia seguinte, os restantes seis sonetos, todos eles escritos diretamente à máquina (o que raro lhe acontecia), como se eles se lhe

tivessem intrometido, cada vez que colocava folha para continuar a escrever. Por essa altura iria o romance na centena de páginas, visto que em 29 de março andava pelas 200, segundo é declarado na carta a J. A. França”. (SENA, 1997, p. 09)

É flagrante a transposição para a narrativa do *modus operandi* da composição. Assim como para Jorge de Sena, o poema se lhe intromete. Não há esforço ou trabalho, ao menos consciente, sobre a criação. Ela apenas lhe surge, invade e surpreende. Jorge a princípio a rejeita, mas logo entenderá a impossibilidade de desvencilhar-se da poesia. Nasce assim o poeta Jorge, em meio a uma busca autoconsciente da compreensão de si e da realidade em que está inserido, e que o transforma.

Considerando a tipologia da autoficção apresentada por Vincent Colonna (*apud* Noronha, 2014), compreendo que estamos diante de um caso de autoficção biográfica, já que um “núcleo narrativo elementar é exibido como verídico e como eixo do livro, tendo como modelo alguns precedentes históricos” (COLONNA, *apud* Noronha, 2014, p. 204). Esta é a tendência mais difundida, no entanto a mais controversa, pois com frequência é confundida com a autobiografia ou com a literatura de testemunho. Em *Sinais de fogo* é possível observar que o autor/criador (que será enterrado por Barthes no ensaio de 1968, “A morte do autor”) se apresenta enquanto sujeito social em formação, mas é dominado pelo texto/criação que ganha autonomia literária. É como se Jorge refigurasse faces de Jorge de Sena, reveladas pelo momento histórico que propiciou o seu autoexílio no Brasil e a emergência da voz poética, bem como outras faces possíveis imaginárias. Neste sentido, a narrativa de Sena antecipa, de certa forma, a evolução da narrativa de si, tal como a vemos se realizar, desde o início do século XX. Segundo Colonna,

A noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas. Com a opção autobiográfica pura que permanece, o autor pode doravante redigir sua vida ou um episódio, romaneando mais ou menos, sem que o grau de romaneação tenha grande importância. Essa fórmula, na qual a veracidade se apaga diante da expressão,

existia há muito tempo a título de poesia, modo de escrita em que muitas são as liberdades possíveis [...]”. (COLONNA *apud* Noronha, 2014, p. 46)

O excerto lembra-me a figura do poeta fingidor de Fernando Pessoa além, é claro, do poema “Gaiola de vidro” (p. 491), citado no início destas reflexões. A ficção de si na prosa de *Sinais de fogo* é a de um poeta que “finge que é dor a dor que deveras sente” e busca ver o mundo pelo ser dos outros, reconhecer a sua própria face interior (espaço dentro) para distinguir-se dos outros, para quem somos apenas uma face entre muitas e das quais não nos distinguimos. O poema “Gaiola de Vidro”, incluído entre as composições que Jorge de Sena denominou “aparição da poesia” (*apud* Mécia de Sena, p. 20) é dos mais emblemáticos na narrativa, por seu caráter intimista e por vir acompanhado de uma reflexão já mais amadurecida sobre a condição de poeta de Jorge:

Subitamente, passou por mim o desejo de dizer isto mesmo. E preparei-me para escrever. Lentamente, escrevi. Mas o que ficou escrito era inteiramente outra coisa, pelo menos a uma primeira leitura que logo após eu fiz com admirada surpresa. Pareceu-me que aquilo precisava de um título, e tornei a reler na dúvida de que, se o título era necessário, aquilo dissesse completamente o que o título esclarecia. Reli ainda uma vez, já com o título inscrito: Gaiola de Vidro. (SENA, 1997, p. 491)

A reflexão que faz Jorge em seguida do momento de criação dá ao leitor uma visão sobre o poeta em estágio de amadurecimento e com alto grau de consciência sobre o que acabara de ocorrer a ele. Creio que neste momento Jorge está a alcançar as mãos do poeta Jorge de Sena (que talvez possa ser entendido como uma das faces do ficcionista). Aspectos da ficção-crítica, conceito descrito pela professora Marilene Weinhardt e já introduzidos nesse trabalho, se destacam nesse momento.

Isto, que procurei analisar, não me parecia que tivesse qualquer relação direta com o que eu desejara dizer. Era outra coisa, como que anterior, ou que eu sentia anterior, ao sentimento ou impressão que me levava a escrever. Eu quisera dizer de uma suspensão do tempo, de um estar-se num espaço em que nos encontramos com um passado

sem memória. E, pelo contrário, falara da vida como de uma gaiola de vidro, um prisma de tantas faces à nossa volta, quantas as pessoas com quem nos vamos cruzando. [...] (SENA, 1997, p. 492)

A análise do poema se estende e revela ainda a possibilidade de Jorge ser uma imagem especular de Jorge de Sena, compositor empírico dos poemas do romance, já que revela um descompasso entre o que escreve e o que o Largo da Princesa, em Lisboa, lhe sugestionava escrever, entre o espaço da memória e o espaço do vivido. A atmosfera do Largo traz-lhe a consciência de que

O passado pode ser, sem história e sem memória, sem azedume ou saudade, sem culpa ou inquietação, um espaço em que se para menos para regressar a ele, que para estar nele sem regresso algum. Um espaço que se não procura ou se nos não impõe teimosamente, mas um espaço que se encontra sem que ele tenha de comum conosco mais que coincidência de estar ali. (SENA, 1997, p. 491)

Esta é a condição de Jorge em relação a Jorge de Sena que se desloca através da memória e da história para revisitar o passado, sem saudosismo, e não para revisá-lo ou arrefecer culpas. A memória de Jorge de Sena o leva ao momento de suas primeiras composições poéticas, como revelar as sensações, os incompreensíveis e até intangíveis sentimentos daqueles momentos, senão pela reinvenção? O processo de elaboração da narrativa me parece claro, após tomar conhecimento do processo de escrita dos poemas do romance pelo autor empírico. Há como que um espelhamento entre autor e narrador-personagem. A ação do passado parece ser revivida pelo autor Jorge de Sena, no ato de criação dos poemas em 1965 e, em seguida, esses poemas são transfigurados no romance. Jorge comporta-se como autorreflexivo e autocrítico da sua própria composição, justificando e criando associações improváveis, mas plausíveis, sobre a relação entre o desejado e o realizado no texto:

E, provavelmente, quando eu quisera falar do largo, eu apenas quisera escrever aquilo mesmo que escrevera [...] e o largo tinha sido idealmente a imagem daquelas paredes em que eu me sentia irremediavelmente preso como ser vivo e pensante, mas uma imagem suficientemente abstrata para propiciar que as memórias que eu não queria lembrar, todas as confusas e angustiantes recordações demasiado físicas, se me transformassem graciosamente numa meditação em

que, tomadas as pessoas objetos anônimos, sem forma humana e sem voz, a vida era uma permanência concreta, mas despojada de relações pessoais – algo de sentido mais para dentro que a incomodidade, e mais para fora que a necessidade de conviver. (SENA, 1997, p. 492)

A verborragia que o toma a seguir me faz pensar, mais uma vez, na transposição da mesma atividade mental de que é tomado Jorge de Sena ao compor “Aparição da poesia” ou “Sete Sonetos da Visão Perpétua” (em *Peregrinatio ad loca infecta*, de 1965), todos escritos diretamente à máquina, o que era raro lhe acontecer, como afirma Mécia de Sena: “como se eles lhe tivessem intrometido, cada vez que colocava folha para continuar a escrever” (SENA, p. 19). Os poemas do romance serão publicados em 1968, quando Sena escolhe sua própria contribuição para o número de *O Tempo e o Modo* (n.º 50, abril de 1968) que lhe é especialmente dedicado. Sena destaca quatro fragmentos do romance que designa “Aparição da Poesia”, estão eles localizados nos Capítulo X; capítulo XXXVII; capítulo XXXVIII e no Capítulo XLI.

No romance, antes de compor “Gaiola de Vidro”, Jorge, de volta à casa da mãe, em Lisboa, dorme durante dois dias “um sono que não era de dormir fizera a sua obra.” Ao acordar, tem ao seu lado Luís e sua Mãe que

[...] pareciam esperar a minha palavra como uma revelação, lado a lado, num *parentesco que se fazia através de mim e do que acontecera e eu vira acontecer ou soubera que acontecera*. Olhando-os, era perfeitamente indiferente que o acontecido tivesse sido real ou não, no total ou em parte. Uma e outro, juntos eram-me pontos de referência: dela eu nascera, ele era como uma lembrança que nos deixa em testamento alguém que desejaríamos não recordar. Mas ambos não eram reais, ou não o era eu. E efectivamente eu não recordava. (SENA, 1997, p. 432. Itálicos meus)

A reflexão de Jorge confirma a personagem Luís como uma imagem, uma face de si mesmo, revelada no parentesco entre a mãe e Luís tornado possível através do narrador que até ali construiu um enredo tendo por instrumento ou matéria “o fato histórico” (apreendido ou recuperado por documentos), “o que vira acontecer” (matéria de testemunho, experiência vivida) e “o que soubera que acontecera” (informação recebida por outros).

Luís é o “testemunho incômodo de acontecimentos suprimidos”, que ocupa o mesmo lugar de personagem que seus pais, sem nenhuma diferença de distanciamento ou de afetividade.

A fórmula da composição narrativa e da construção das personagens no romance é dada em um momento pós-delírio ou pesadelo que me parece ser uma espécie de portal de transição entre um ser despreparado para o mundo, vazio de idealismos, inocente diante das diferenças sociais, das atrocidades da guerra e das relações pessoais, um ser que nega o valor da poesia e da palavra como instrumento de libertação de si e de compreensão do mundo; e um outro ser que desperta em Lisboa e passa a ser compreendido e transformado através do poder da palavra poética. A partir deste momento não haverá mais questionamentos ou recusa da poesia que se lhe “intrromete”. Não me parece pretensão de Jorge de Sena que Jorge seja um autorretrato, antes há uma preocupação estética de refigurar um ser de múltiplas facetas, utilizando-se do recurso da projeção de si em outros personagens e de outros em si.

O poeta Jorge, continuando sua intensa reflexão subjetiva e poética, precisa estar só para pensar em nada. É como um delírio este momento em que estão presentes os dois maiores poetas das Literaturas de Língua Portuguesa: Camões e Fernando Pessoa. Sem nomeá-los, Jorge analisa e toma para si as complexas visões sobre as mudanças do ser camonianiano e sobre o mito, “o nada que é tudo” pessoano. No auge de um conflito interior ou do processo de transformação e de encontro com sua essência, numa suspensão de si: “eu sem ser eu, não me conhecendo eu, estava como se antes de ser eu, antes de aprender a distância que regula a qualidade das formas, e as palavras que as limitam, antes de nascer-se, ou antes de voltar da morte à vida” (SENA, p. 429), Jorge “*não estava, nem era*”(SENA, 1997, p. 429, *itálico do autor*), situa-se fora e dentro do espaço e do tempo que o mudam ao mudarem.

Todavia, este fora não era *fora*, e antes melhor seria dizer que era *dentro*. Do espaço e do tempo. Um dentro de que saía, menos por movimento meu que por recessão deles; ou um fora em que eu entrava, mais por mudança de qualidade deles que alteração minha. E, no entanto, eles mudando me mudavam, sem que nada mudasse no inteiro vazio que me rodeava ou que de mim se projectava para

o interior de uma consciência que eu tivesse, ou para o exterior de outra que eu abandonasse. (SENA, 1997, p.429. *Itálico do autor*)

Em Camões, temos:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades. (NEVES; TUFANO, 1980)

A cadência e a musicalidade da poesia aparecem-lhe, invadem seu espaço interior ao abrir a janela do quarto:

Senti uma tontura agoniada que me fez encostar a cabeça à vidraça; e, no mesmo momento, ouvi uma voz silenciosa que estrondosamente me ciciava uma qualquer coisa que eu já ouvira. Não eram palavras, mas eu ouvia como se fossem. Era uma espécie de batimento cadenciado em que sons sucediam abstractos, análogos e diversos, como espectros de palavras. (SENA, 1997, p. 433)

A recorrência desta “aparição da poesia” para Jorge fica clara pela mudança do tempo verbal na narrativa para um pretérito imperfeito “eram”, sinalizando distanciamento e continuidade, e em seguida afirma: “Nessas ocasiões, a agonia aumentava, num vago tremor que se tornava ansioso, expectante, como que suplicando que aquilo não parasse” (SENA, 1997, p. 433). Da continuidade deste sentimento ininteligível dependia não só a existência, mas o valor de tudo. “Um tudo que, sendo nada, era ele mesmo o valor de que tudo dependia”, este é o sentido do poema de Fernando Pessoa “O mito é o nada que é tudo”. Enquanto Pessoa refere-se à construção e à permanência do mito sebastianista, Jorge trata da criação poética que dá o valor de tudo que, em síntese, é nada “Um tudo que não eram as coisas, nem a vida, nem a morte, nem o mundo, nem as culpas, nem a saudade, nem a frustração de tudo ter sido ou não ter sido [...]”. (p. 433) Naquele momento único que antecede a criação poética de Jorge, aos poucos

[...] os sons abstractos e o batimento começaram a possuir solidez, opacidade, arestas, enquanto a silenciosa voz ia regredindo para um limbo tranquilo, mais concreção se formava, a ansiedade tornava-se mais febril, mais exigente, mais confiada de si mesma, e era como

se eu, não sabendo de mim, não desejando nada, não pensando em nada, nunca me tivesse sentido tão duramente lúcido. Foi quando li as palavras que não sentira ter escrito, num papel que não sabia ter procurado. ‘Sinais de fogo, os homens se despedem, / exaustos e tranquilos, destas cinzas frias, / lançando ao mar os barcos de outra vida.’ (SENA, 1997, p.433-434)

Observo que a personagem demonstra, nesse momento, absoluta consciência do processo de criação e a retomada do poema que ensaiava aparecer após a conversa com Macedo sobre questões sociais e após presenciar o desespero dos espanhóis a retornarem ao seu país devido à eclosão da Guerra Civil. Agora o poema surge-lhe melhor estruturado formalmente, os versos são delimitados pelas barras e pelas vírgulas que lhe dão a cadência. No entanto, este poema só lhe aparecerá completo após o reencontro com Almeida, o noivo de Mercedes que deveria ter levado o barco em que estavam os espanhóis e Zé Ramos à Revolta dos Barcos. Após a briga com Almeida, Jorge sente necessidade de escrever e escreve:

Sinais de Fogo, os homens se despedem,
Exaustos e tranquilos, destas cinzas frias.
E o vento que essas cinzas nos dispersa
não é de nós, mas é quem reacende
outros sinais ardendo na distância,
um breve instante, gestos e palavras,
ansiosas brisas que se apagam logo. (SENA, 1997, p. 450)

O verso “os barcos de outra vida” nesta composição, segundo Jorge, é suprimido por perderem o sentido naquele momento da escrita. No entanto, guarda o papel no bolso, “relendo mais uma vez, um qualquer claro sentido me escapasse” (p. 450). O poema, agora aparentemente acabado, revela um sentido possível para o título do romance. Sinais de fogo podem ser compreendidos como as cinzas frias da história, dispersas pelo vento que reacende “outros sinais ardendo na distância”. A composição do romance no início da década de 60 parece ser bastante significativa para o sentido destes versos, na medida em que se anunciavam os sinais de fogo contra a instauração da ditadura no Brasil. Para além desse sentido localizado, o poema aponta para o retorno e o reacender intermitente das cinzas do passado.

Nesta última parte do romance é que o poeta melhor se reconhece e exerce seu papel. Entendo que, se a composição da narrativa intentasse apresentar a face do poeta Jorge de Sena, ainda que inacabado o romance concretiza esta intenção com maestria. Acompanhamos desde o início da segunda parte da narrativa uma presença inquietante desta voz poética que insiste em aparecer, em nascer em Jorge. A introspecção do narrador personagem nos revela saborosa e poeticamente os momentos mais íntimos da criação e de seu criador. Ao afirmar isso, refiro-me tanto ao poeta narrador e personagem, quanto ao prosador, autor e crítico literário.

Analisar o romance sob a perspectiva da ficção histórica e da autoficção biográfica e não da autobiografia me permite compreender na refiguração de Jorge de Sena por ele mesmo uma leitura mais ampla da personagem Jorge, já que Jorge, sem deixar de ser ele mesmo, é reflexo de muitas outras faces de poetas nesta gaiola de vidro. Assim como Fernando Pessoa, Jorge é um questionador em busca de ser e de não se perder de si mesmo: “quem sou, que assim me caminhei sem eu / quem são, que assim me deram aos bocados / À reunião em que acordo e não sou meu?” (PESSOA, 2011, p. 22).

REFERÊNCIAS

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 2013.

LISBOA, Eugênio. *Versos e alguma prosa de Jorge de Sena*. Lisboa: Editora Arcádia e Moraes, 1979.

MARTINS, Anna Faedrich; ALBERCO, Manuel. El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 575-578, out./dez. 2013. Resenha.

NEVES, João Alves das; TUFANO, Douglas. *Luís de Camões: lírica, épica, teatro, cartas*. São Paulo: Editora Moderna e INL – MEC, 1980.

NORONHA, Jovita M. Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*: obra poética I. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SENA, Mécia de. Introdução. In: SENA, Jorge de. *Sinais de fogo*. 7. ed. Porto: Edições Asa, 1997.

SENA, Jorge de. “La Cathédrale Engloutie”, de Debussy. Triplov, [s.l.]. Disponível em: https://www.triplov.com/poesia/jorge_de_sena/cathedrale_engloutie/index.htm. Acesso em: 8 out. 2020.

WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma Babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4929>. Acesso em: 8 out. 2020.

BORDADO E SEDIÇÃO EM SEMÍRAMIS, DE ANA MIRANDA

Geisa Mueller

Quase tudo que nos cerca nos encoraja a não pensar, a contentar-nos com lugares-comuns, com uma linguagem dogmática que divide o mundo, nitidamente, em preto e branco, em bom e ruim, eles e nós. É a linguagem do extremismo, que hoje aparece em todo lugar, para nos lembrar que não desapareceu.

(Alberto Manguel, “Como Pinóquio aprendeu a ler”).

A ficção histórica de Ana Miranda conta com romances como *Boca do Inferno* (1989), *A última quimera* (1995), *Dias e Dias* (2002) e *Semíramis* (2014). Destaco esses títulos por serem obras que apresentam a cena literária como elemento estruturador, a partir do qual os procedimentos narrativos se articulam com a crítica e a história da literatura. Por essa razão, as narrativas verbais assim construídas foram designadas *ficção-crítica* pela pesquisadora Marilene Weinhardt. Sobre esta questão, Weinhardt observa:

Teorias da história explicam que acontecimentos se transformam em fato quando apropriados pelas narrativas históricas, ou seja, transformados em linguagem. No caso da ficção-crítica, os acontecimentos já são atos de linguagem. Machado de Assis, Gregório de Matos, Qorpo Santo... enfim, as personagens centrais dos romances comentados [...], não foram escolhidas por sua atuação como cidadãos em tal ou qual espaço e época, mas porque seus nomes ficaram na história por seus atos de linguagem, linguagem essa marcada pela literariedade. (WEINHARDT, 2010, p. 108).

De acordo com a pesquisadora, a ressignificação da crítica e da história da literatura na ficção histórica publicada no século XX e nas primeiras décadas do século XXI é significativa, pois o conjunto dos romances por ela mapeado revela variedade de recursos expressivos em composições que ficcionalizam escritores, como os romances de Ana Miranda, ou naquelas que se apropriam

de personagens ficcionais, como *Capitu: memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho. Tanto num caso como no outro, que constituem modalidades da ficção-crítica, nota-se, conforme Weinhardt (2011), a metaficção, o uso de dados biográficos e maneiras várias de apropriação do discurso do escritor. O aspecto teórico-crítico da ficcionalização do universo literário é operado pela ficção-crítica, logo, a atenção da investigação é colocada no entrecruzamento de textos e de perspectivas; por conter em si o discurso crítico, a ficção-crítica mostra-se como dispositivo de análise lábil e híbrido, ou seja, permite deslizamentos responsáveis pelas relações construídas tanto com o escritor quanto com o repertório ficcional criado por ele.

No caso da obra aqui analisada, percebe-se a tensão na equiparação entre dois focos narrativos, cujo resultado é a fabulação da narradora de *Semíramis* ocupar o centro do construto, ao passo que é menor a presença do escritor personagem José de Alencar, sem prejuízo da apreensão da importância da obra alencariana na estruturação do romance de Ana Miranda. Já o espelhamento se dá entre a narrativa em primeira pessoa de *Semíramis* e a narrativa em primeira pessoa de *Lucíola* (1862), e isso não significa o reflexo de uma obra na outra, e sim, conforme opera a ficção-crítica, o entrecruzamento de perspectivas observado em ambas as narrativas, tendo em vista o diálogo que *Semíramis* efetua com a história da literatura. Portanto, espelhamento e tensão são eixos complementares nesta análise, que evidencia a metaficção envolvendo a fabulação da narradora de Ana Miranda.

A narradora de *Semíramis* é Iriana, irmã da personagem Semíramis e neta de um aliado político dos Alencar. A aliança política é o laço entre a família da narradora e a família Alencar. *Semíramis* é dividido em cinco partes, a primeira é ocupada pela viagem de Iriana, que acompanha o avô até o Alagadiço Novo, morada de padre Martiniano e Ana Josefina, pais de Alencar. O motivo da viagem do avô com a mocinha é a formação do novo partido liderado pelo padre Martiniano. A natureza é plena nessa primeira parte em que é exposta a memória do recente passado de política e sangue da família Alencar. A simbiose de verdura com sangue deitado na paisagem é um exemplo do deslocamento relacionado aos *topoi* do romantismo. A morbidez desse amálgama é eficaz

porque quase passa a mim despercebida, pois a narração em primeira pessoa, que passeia pela beleza natural, inventariando o comezinho do sertão, distrai. Tal distração implica a narradora jogar com procedimento frequente no romance romântico brasileiro, a saber, a figuração da natureza como portal para um mundo edênico, a-histórico. Anterior ao tempo da narrativa, que recorta o período de 1829 a 1873, os eventos da Guerra dos Padres (1817) e da Guerra da Confederação (1824) são os rastros que dona Bárbara, a matriarca dos Alencar, deixa na paisagem da primeira parte do romance: “[...] o mundo que cercava dona Bárbara era um território de guerras, desde armadas contra vermelhados, em sua infância, incêndios de tabas guerreiras, assaltos e massacres, centenas de cabeças rolando pelo chão, foi o que ela herdou, e herdamos”. (MIRANDA, 2014, p. 30).

O verbo “herdar” conjugado na primeira pessoa do plural estabelece a intersecção entre os planos histórico e individual. Conforme a leitura de Jameson (2007, p. 190) acerca da classificação feita por Ricoeur em *Tempo e narrativa*, o plano individual é o da existência do indivíduo (o vivido), já o plano histórico caracteriza-se por ser transindividual, isto é, relaciona a existência individual com a contemporaneidade e com gerações anteriores e posteriores. “Herdamos” participa do legado da existência individual da narradora de *Semíramis* e, simultaneamente, de nossa contemporaneidade; trata-se, portanto, de passado ativo na prática político-social: “– as outras civilizações não devem ser toleradas, o diálogo deve ser evitado, a liderança deve se impor por meio da exclusão ou da aniquilação”. (MANGUEL, 2009, p. 49). A intersecção entre os planos histórico e individual faz parte da economia da fatura porque também é responsável pela tensão criada entre o discurso da narradora e o aspecto moralista do discurso do escritor de *Lucíola*.

Neste sentido, é necessário relatar o motivo pelo qual *Lucíola* causou entrevero em sua época. A escritura desse romance possui um marco: a estreia da peça “As asas de um anjo”, levada ao palco em 1858 pela Companhia do Ginásio Dramático. “As asas de um anjo aproveita as ideias conflitantes do realismo e romantismo teatral acerca da prostituição e de seu papel na vida social”. (FARIA, 1993, p. 179). Após a estreia, a polícia foi acionada para impedir a continuidade

da temporada sob a alegação de imoralidade. João Roberto Faria (1993) esclarece que a formação romântica de Alencar é responsável por expor não somente o risco que a prostituição representava para a ordem familiar burguesa, mas também os sentimentos elevados e o bom coração da personagem cortesã, tais qualidades impeliam-na à redenção do vício. O texto dramático é publicado em 1860, esta primeira edição aborda a acusação de imoralidade em uma espécie de advertência que inaugura o livro, datada de 29 de maio de 1859, na qual José de Alencar (1860) registra que, apesar da ação policial, as alterações realizadas no texto se restringiram ao âmbito estilístico, o que significa que permanecera intocado o pensamento que estrutura o tema. Outro texto integrante da primeira edição é a resposta do autor à censura sofrida pela peça, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em 22 de junho de 1858:

É imoralidade o ato que a moral reprova; não conheço outra definição mais simples e mais clara; não sei outro meio de verificar a existência de uma imoralidade, senão opondo os preceitos da boa e da sem moral.

Estabelecido o ponto, pergunto:

Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício [...] (ALENCAR, 1860, p. XI)¹.

Lucíola apresenta a mesma ossatura de *As asas de um anjo* e, por esse motivo, o romance foi considerado deseducador em sua época, pois mostrava a hipocrisia social. Por outro lado, o pensamento exposto por Alencar dimensiona a moral presente em *Lucíola*, visto que a dicotomia vício/virtude traz à tona a feição da linguagem extremista sublinhada na epígrafe deste trabalho. Sob tal aspecto, *Semíramis* realiza a apropriação do discurso do escritor a fim de subvertê-lo.

José de Alencar nasce na segunda parte do romance. A partir daí, um sortilégio da caixinha de Semíramis faz as trajetórias do menino e de Iriana se tocarem, tocar que é sempre pelas pontas. Esse sortilégio advém de um bilhete depositado na caixinha que Semíramis entregara à irmã antes da viagem com o avô, com a instrução de que ela deveria abri-la somente quando chegasse ao Alagadiço Novo. Iriana cumpre o ritual contido na caixinha de Semíramis:

¹ Ortografia atualizada.

“quatro passos em frente, dois passos à direita, doze passos à esquerda, e o *que você encontrar será o seu destino*”. (MIRANDA, 2014, p. 71. Grifo no original). A narradora encontra o recém-nascido Alencar em seu berço. Ao fim, forma-se o entendimento de que, ao contrário do elo – da insistência em nomear o “pai da literatura brasileira” pelo apelido familiar –, Iriana não faz parte da vida de José de Alencar e ele também não faz parte da vida dela, mas a obra dele, sim. Afinal, como observou Weinhardt, a linguagem cuja marca é a literariedade é a razão pela qual os escritores são transformados em personagem.

As três outras partes do romance correspondem às fases do desenvolvimento de Iriana, atadas às de Cazuza (apelido do escritor) até o momento que o Alencar (dos) adulto(s) retorna ao Ceará, período anterior à escritura de *O sertanejo* e *Senhora*, ambos publicados em 1875. A vida de Cazuza é narrada por Iriana e um possível enredo desenha os eventos ocorridos com José de Alencar e família, cerzidos ao cotidiano de uma narradora-bordadeira do Crato, borda do sertão cearense.

IRIANA: NARRADORA-BORDADEIRA

Os dois palíndromos identificados no nome da narradora relacionam-se à estrutura circular da narrativa, pois a primeira página, que antecede a divisão em cinco partes, remete à última página do romance e vice-versa. O palíndromo parece escolha pueril, no entanto, sob ele aglutina-se a atividade de bordadeira de Iriana. Tanto no palíndromo quanto no bordado é possível seguir para frente e para trás, assim como o é na escrita. Para esclarecer a correlação entre o bordado e a escrita, reproduzo o fragmento pertencente ao capítulo “Tempo no labirinto”, localizado na terceira parte do romance:

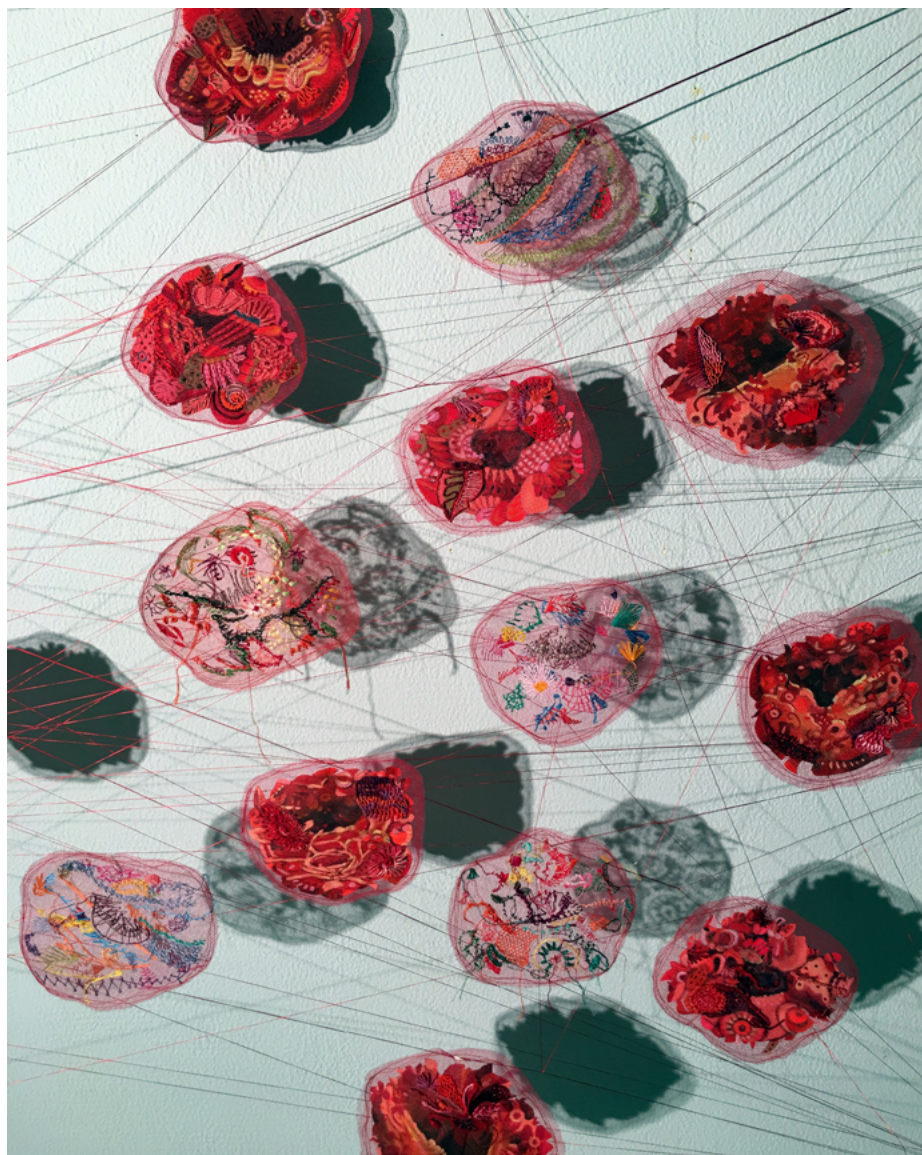
A hora que mais eu percebia o tempo era quando fazia labirintos, o tempo ia se desenrolando nas linhas, nos bailados uniformes das mãos, repetidos, fixados como se os fios fossem as próprias mãos pensando, os fios iam prendendo os momentos, recontando os instantes, amarrando a juventude e tudo ficava perdido ali, enterrado no algodão, naquela vigília em que eu ia dando nós no pensamento e nos sonhos e nas lembranças, nos pontos. Escolhia o tecido e tirava a metragem [...] Pegava a grade, rabiscava os arabescos que eu queria,

[...] organizava minha cabeça em fios, assim também era possível desenhar meu formato e o de cada um [...] Desfiava a fazenda, fazia o enchimento torcia, bordava a bainha, caseado ou perfilado, o cerzido era com a passagem da linha, eu tirava os fios que não queria [...] porque a beleza dos labirintos são os buracos. Mudando algumas palavras, não era a descrição de uma filosofia? (MIRANDA, 2014, p. 138).

Descrição de uma filosofia da composição, pois os procedimentos enumerados (selecionar, desenhar, organizar, desfiar, encher, torcer, aplicar estilos, suprimir e criar lacunas) *mutatis mutandis* remetem ao trabalho de dar forma, aludindo, portanto, à construção do texto literário. Assim é pontilhada a criação artística como competência de Iriana, já que o tempo vinculado ao bordar é dimensionado pela imaginação e pela memória individual. Segundo a narradora, os labirintos – os buracos – vão se formando ao bordar; os fios comportados em arabescos vão constituindo uma espécie de teia, similar à do poema de Orides Fontela (2006, p. 275): “a teia, não/ virgem/ mas intensamente/ prenhe:// no/ centro/ a aranha espera”. A aranha carrega a metáfora da fiadeira, cuja habilidade é associada às parcas, papel assumido pela narradora: “[...] temi tanto o poder das parcas, sobre a vida e a morte, que ao cortar um fio do labirinto minha mão tremia. Se eu estava pensando em Semíramis, deixava para cortar o fio mais tarde [...] com medo de sem querer cortar o fio da sua vida”. (MIRANDA, 2014, p. 115). O receio de Iriana é mais um indício de como a metaficção é tramada na narrativa, pois, nessa passagem, está implícita a espera da fiadeira, relacionada ao futuro anúncio da morte de Semíramis, que se efetiva na última parte do romance.

Neste sentido, realizo a transposição do bordado-narrativa de Iriana e do poema “Teia”, de Orides Fontela, para as artes visuais, para a instalação tridimensional de Claudia Lara, a fim de observar a escolha de elementos tradicionalmente restritos ao gênero feminino e ao âmbito doméstico que expõem corpos prenhes de fazer artístico: a sedição.

Figura 1 – “Teia” (detalhe da obra)



Fonte: Lara (2019, p. 20-21).

A correlação entre bordado e escrita em *Semíramis* é ilustrada pela teia intensamente preta, a qual, por sua vez, evidencia o deslocamento relacionado à constrição do corpo feminino. Constrição ainda sentida no corpo

da mulher, que a moral de nosso romantismo ajudou a disseminar. Sob este aspecto, esmorece a imagem da narradora desapropriada da própria vida, confinada voz sertaneja a narrar sobre a agitada vida fluminense da irmã e sobre o vulto da literatura romântica brasileira; possuidora de si e consciente de seu bordar, Iriana é a narradora que detém o que não foi possível para a maioria das mulheres dos séculos XVIII e XIX, inclusive as escritoras, acuadas no papel de escrever com o fim de educar:

[...] essas mulheres romancistas não cessam de proclamar sua fragilidade e incompetência *naturais*, para se porem a salvo das críticas. Da mesma maneira, se recusam em colocar a questão da técnica. Conscientes da amplidão e das poucas letras de seu público, e das suas, escrevem, dizem, unicamente com seu instinto e com sua sensibilidade, palavra-chave dos tempos. (MEYER, 2001, p. 58. Grifo no original).

A competência de Iriana a coloca no centro da teia e nessa posição é estabelecida a tensão entre a narradora em primeira pessoa de *Semíramis* e o narrador em primeira pessoa de *Lucíola*. Paulo não discorre sobre a técnica como o faz Iriana. E essa diferença constitui-se pela semelhança de procedimento notado nos romances: contar a respeito de alguém por via indireta. Em *Semíramis*, a partir da metade da terceira parte, a narração da vida de Alencar é feita por meio das informações que Semíramis registra em cartas destinadas à Iriana; a correspondência entre as irmãs, ou melhor, o procedimento narrativo responsável pela fabulação de Iriana ocupa pouco mais da metade do livro. Em *Lucíola*, o leitor é informado que a narrativa é fruto de elaboração literária feita a partir de cartas que expunham o perfil da protagonista, escritas por Paulo, amante de Lúcia, e enviadas para G. M., editora da narrativa de Paulo. Antes da primeira página do romance, há a indicação da autoria de Paulo e da função desempenhada pela senhora que assina G. M., ela é quem recebe as cartas de Paulo e organiza o conteúdo das cartas em uma narrativa cujo título é *Lucíola*:

AO AUTOR

Reuni as suas cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.

O nome da moça cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira do charco. (ALENCAR, 1965, p. 229. Grifo no original).

A teia criada pela artista visual também pode esclarecer a organização interna do romance de Ana Miranda, visto que as cinco partes que o compõem apresentam capítulos curtos, variando a extensão das páginas entre uma e uma e meia. Organização constituída de variadas células formadas pelo trabalho de costura e bordado/de variados capítulos coligadas(os) pelos fios por meio dos quais são conduzidas as informações de um(a) para as(os) outras(os), assim como se vê na “Teia” de Lara, que também utiliza a memória individual como caminho para a construção estética.

Em *Semíramis*, a conexão entre as células/entre os capítulos estabelecida pelo labirinto de fios opera a ressignificação da obra alencariana na teia narrativa. Assim, a apropriação do discurso do folhetinista de *Ao correr da pena* é feita para, por exemplo, intitular um dos capítulos, “*À vol d’oiseau*”, que versa sobre o Rio de Janeiro afrancesado da afrancesada Semíramis. A interface do capítulo referido corresponde ao folhetim publicado no *Correio Mercantil* (1854), no qual Alencar lamenta que a “macaqueação” dos hábitos franceses ocorra apenas para transformar os indivíduos em “bonecos parisienses”, enquanto estes são indiferentes a costumes edificantes como o passeio contemplativo ao ar livre (a *flânerie*); a expressão *vol d’oiseau* é utilizada para indicar como a cidade do Rio de Janeiro possui lugares propensos à *flânerie*: “Quanto à beleza da perspectiva, o adro da pequena igrejainha da Glória é para mim um dos mais lindos passeios do Rio de Janeiro. O lança d’olhos é soberbo: vê-se toda a cidade *à vol d’oiseau* [...]”. (ALENCAR, 2004, p. 67). Outro modo de apropriação do discurso do escritor bastante usado é a incorporação de trechos dos romances de Alencar à matéria narrável, os fragmentos extraídos dos romances aparecem grifados em itálico e estão presentes nas cinco partes que compõem *Semíramis*.

A leitura é a outra competência da narradora de Ana Miranda, era ela quem “levava para casa os mundos que existiam nos livros [...]”. (MIRANDA, 2014, p. 116). Inclusive, leitora de Keats, dado um pouco desconcertante

levando em conta a lista de títulos acessíveis no Brasil do período romântico². Ao declarar os motivos envolvendo a escolha de poetas românticos a traduzir, e comentar a resolução de traduzir poemas de Keats, Augusto de Campos (2011, p. 11) registra que “toda a ênfase [foi colocada] nos autores-inventores, desconhecidos e destraduzidos no Brasil [...]”. A escassíssima recepção da obra de Keats no romantismo brasileiro revela inconsistência da pesquisa histórica da autora? Os estudos sobre a ficção histórica já demonstraram que esse tipo de recurso, ao invés de deslize, é deslizamento proposital e construtor de sentidos na fabulação.

Tal deslizamento faz com que o leitor (re)conheça na borda do sertão cearense do século XIX uma leitora do poeta inglês (re)descoberto no Brasil pelos teóricos da poesia concreta. O nome do poeta surge junto ao tom anedótico usado no capítulo “Fantasma britânico”, para relatar sobre uma figura humana fenotipicamente diferente, a suposta filha bastarda do naturalista estrangeiro que estivera no Crato a trabalho e escrevera um livro depreciando o povo e os costumes locais. A possível filha de Mister Gardner era uma criança com deficiência mental e, segundo Iriana, ele deveria ser mesmo o pai porque a boca que não era farta e o cabelo liso da menina diferiam muito se comparados aos dos demais habitantes da região. Keats vem à tona em associações feitas no intuito de vislumbrar a naturalidade estrangeira da criança:

E dei para vigiá-la, na esperança de vislumbrar algum coche de Londres, um fog, uma torta de ruibarbo, um verso de Keats, um sotaque... eu passava todas as manhãs pelo quintal que era seu mundo, muito mais restrito que qualquer outro, porém ela não devia de sofrer, o padre Simeão dizia que a Escritura citava esses casos, dos *pobres de espírito* era o reino dos céus [...]. (MIRANDA, 2014, p. 213. Grifo no original).

Retomando o encontro entre linguagens artísticas que têm o bordado como elemento estruturador da composição, a próxima imagem apresenta um procedimento utilizado para destacar a expressividade do verso da obra. Nela, a artista

² Conforme os registros de Hallewell (2012); Lobo (1987); Meyer (2001); Morais (1979); ver referências bibliográficas.

[...] trabalha com o bordado buscando diluir as fronteiras entre [...] a parte da frente de uma obra bidimensional – aquela que deve ser mostrada – e a parte “de trás”, que geralmente fica escondida e que, a rigor, não possui valor artístico.

Tais trabalhos [...] exigem que se transite entre as partes de trás e da frente da obra, [...] adentrando, com o próprio corpo, nos vazios criados pelos planos que o trabalho constrói. (NUNES, 2019, p. 54).

Figura 2 – “Slowmoticon/Verso da obra”



Fonte: Lara (2019, p. 25).

Os procedimentos expressivos articulados em *Semíramis* também requerem apreciação fluida, visão que transite por ambos os lados adentrando os buracos criados nos planos construídos pela narrativa. Logo, a obtusa menção a Keats, que sequer inclui-se no rol de influências afirmadas por Alencar, é um buraco que cria a equanimidade entre Iriana e G. M., a destinatária das cartas, quem constrói as personagens de *Lucíola* por possuir a técnica anteriormente assinalada. Em outras palavras, assim como G. M. elabora as personagens Paulo e Lúcia por meio do artifício utilizado por José de Alencar em *Lucíola*, Iriana também o faz em relação a Cazuza, por meio da apropriação que Ana Miranda faz do artifício que José de Alencar usou em seu romance. Observo tal espelhamento entre o texto de Ana Miranda e o de Alencar por meio do transitar entre a parte da frente e a parte de trás, daí os buracos identificados demonstram como escritor de *Lucíola* movimenta-se pelos fios de Iriana, isto é, torna-se sua personagem.

CAZUZINHA DE IRIANA: ESCRITOR PERSONAGEM

José de Alencar é insistentemente nomeado pelo apelido familiar “Cazuza”, sendo bastante frequente ao longo do romance o uso da forma diminutiva “Cazuzinha”. Sob esse aspecto, Alencar, ou melhor, Cazuzinha é personagem construída pela via afetiva responsável por mitigar a face de “pai da literatura brasileira”, assim originando a visão de um ser humano frágil, obstinado e um bocado histérico.

Tais características são ressaltadas, por exemplo, no tipo de choro do nascimento, que nem choro parecia, e sim gritos agastados que revelavam a natureza irritadiça, impaciente e dominadora do filho de Ana Josefina e padre Martiniano. Essa impetuosidade natural da criança acerba-se com a proteção familiar, o desvelo da mãe, das tias, das cunhãs, das visitas, todos se dobram à vontade e aos imperativos de “um pomozinho de ouro, galhinho de marmeleiro, gotinha de orvalho, flor de mel, cotovia ao raiar da alvorada [...]”. (MIRANDA, 2014, p. 125). As preciosas qualificações contêm outro viés, o qual evidencia a natureza ranheta do escritor, traço fartamente registrado pela fortuna crítica. A ressignificação pela via afetiva desse registro da *persona*

literária de Alencar acrescenta ao afeto a ironia, também notada no relato da doença que acometera o Cazuzinha já formado em Direito: “Até que lhe aconteceu uma cousa horrível, uma calamidade na família, quase matou de desgosto a dona Ana Josefina: o seu filho dileto, o pomo de ouro, lírio dos lírios, nata da nata, estava de bronquite”. (MIRANDA, 2014, p. 127).

Nas duas citações é perceptível a existência superlativa da personagem. Neste sentido, o tratamento afetivo alavancado pelo uso da forma diminutiva do apelido familiar também mostra outra insistência, a de ironizar sublinhando traços que criam a analogia do comportamento de Cazuza com o de heroínas de alguns de seus romances como, por exemplo, a protagonista de *Diva* (1864). Iriana borda um Cazuzinha também arrebatado, imperioso e algo chato. Apreender o vulto da literatura romântica brasileira pela face histórica é mais um deslocamento realizado em *Semíramis*, já que a galeria de personagens da literatura romântica, em geral, não apresenta personagens masculinas construídas pelo fio do chique.

São esses os caracteres da personagem que se lança no mundo da escrita. A vida do Alencar literato é relatada a partir da quarta parte do romance, a começar pela atividade de folhetinista, que vem associada ao desengano amoroso. Contrariedade aproveitada para integrar ao capítulo “Maldade masculina” o excerto do poema que versa sobre a “dor de cotovelo” alencariana, pois, em “Desprezo”, o futuro romancista afirma a posteridade do escritor em detrimento da beleza efêmera da dama que será esquecida. Condoída pela indiferença com que Cazuza foi tratado, a narradora de *Semíramis* também marca com ponto cruz a vingancazinha do ressentido, ou seja, uma vez mais são percebidos aspectos colados ao escritor personagem que comumente são pequenezas imputadas ao “sexo frágil”, ou aos vilões, na literatura romântica.

O afeto é, portanto, um canal narrativo utilizado para expor a *persona* literária de Alencar e sobrepor o Cazuza a ela. As reentrâncias investigadas no trânsito entre a parte da frente e a parte de trás do bordado-narrativa sublinham a relevância da obra alencariana na tessitura da teia, de modo a tramar os entrecruzamentos – os labirintos – narrativos responsáveis pelo deslocamento em relação ao culto do autor. Esse *topos* do romantismo é

quebrado, por um lado, pela centralidade da fabulação de Iriana, como já observei; por outro, pela afetividade que também ironiza o vultuoso José de Alencar, mostrando o melindre que retira o escritor de seu pedestal e o fragiliza.

LEITURA DE SI E DO OUTRO

E *Semíramis*, o que é feito dela? Afinal, é a personagem cujo nome intitula o romance.

As características de Iriana são apresentadas em oposição às da irmã. À construção de *Semíramis* são incorporados traços da heroína romântica, suscitando dicotomias presentes na convenção romântica, tais como campo/cidade, vício/virtude, amor carnal/amor espiritual. Assim como em *Lucíola* é apresentado o perfil da cortesã Lúcia, Iriana também elabora um perfil de mulher, o de sua irmã *Semíramis*, cuja semelhança com a personagem de Alencar é a dualidade experimentada. A dualidade mostra-se no desejo de individualidade que entra em conflito com o *status* social da personagem: *Semíramis* é *mãe* de família e *esposa* do senador Calixto.

Ao discorrer sobre os romances que classificou como pertencentes à fase “Alencar dos adultos”, Antonio Candido (2012, p. 540) afirma que *Lucíola* e *Senhora* são os “únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas”. As trajetórias de Iriana e de *Semíramis* cumprem o amadurecimento interior e isso decorre, em grande medida, da leitura. Para além do renitente “deleitar e instruir” que permeia a produção de parte da literatura romântica, o ato de ler, mais precisamente, a leitura de ficção é compreendida, em *Semíramis*, como ato político que possibilita margens de manobra nos âmbitos individual e coletivo.

No dia do nascimento de José de Alencar no romance, o espaço de transgressão é a cozinha, onde a pauta das mulheres, além de política, era o romance *Saint-Clair das Ilhas*. A articulação do nascimento do escritor com a leitura do famoso *Sinclair* sugere não somente a pré-história da leitura de

romances no Brasil, como também o movimento político a ela engajado. De acordo com Meyer (2001), *Sinclair* foi publicado no Brasil em 1825 por Silva Porto, tipógrafo que, assim como os financiadores da publicação, eram liberais, portanto, a publicação projetava as aspirações patrióticas desse grupo. Destarte, em *Semíramis*, o texto de ficção possibilita (re)arranjos que atuam na esfera coletiva, a exemplo do sentido que *Saint-Clair das Ilhas* adquire pela leitura dos envolvidos na luta republicana.

Conforme Sandra Nitrini (1994), parte da crítica literária não levou em conta a insistência com que Alencar explicitou a semelhança entre *Lucíola* e *A dama das camélias* (1848), de Dumas Filho, motivo pelo qual não percebeu como o memorial de leitor do escritor está imbricado na escritura, no sentido de que tais leituras tornam-se estatuto de ficção ao serem feitas pelas personagens. Ana Miranda serve-se desse recurso fazendo com que a leitura empreendida pelas personagens se transforme em estatuto de ficção, notado no modo como as personagens projetam a vida na literatura e vice-versa, procedimento que implica outro espelhamento entre *Semíramis* e *Lucíola*. O histórico de leitora de Iriana está relacionado ao amadurecimento interior da personagem, portanto, no tocante à esfera individual, a leitura em *Semíramis* promove o encontro consigo e com o outro, permitindo a superação de preconceitos e a expansão da visão de mundo.

Semíramis não tinha intenção de enviar *Lucíola* para a irmã, argumentando que o romance poderia conspurcar a virgindade de Iriana. Acidentalmente, o livro acaba indo junto com outros objetos enviados para a irmã. Após ler *Lucíola*, a narradora afirma que a cortesã de Alencar, em “sua dualidade, em sua *beleza moral* dentro da *perversão dos sentidos*, em seu desprezo e sevícia, era uma pura *Semíramis*”. (MIRANDA, 2014, p. 203. Grifos no original). *Semíramis* é inclinada ao romanesco e compartilha com a personagem de Flaubert (1981) a imersão na ficção como maneira de também rebelar-se contra a realidade claustrofóbica; assim como Emma Bovary, a irmã da narradora é renitente em aceitar o corpo tornado propriedade privada, impossibilitado de exercer a individualidade por estar confinado à vida doméstica e à maternidade. *Semíramis* e a protagonista de *Lucíola* apresentam determinadas reações ao

lerem *A dama das camélias*, sendo que a problemática ensejada pela leitura do romance francês não é a mesma no romance de Ana Miranda e no de Alencar. Lúcia nega o aspecto carnal em sua relação com Paulo porque a leitura de *A dama das camélias* lhe permitiu reconhecer o conflito pelo qual passava; ao conversar com Paulo sobre a atitude da cortesã de Dumas, Lúcia assevera que o conteúdo do romance é uma mentira:

- Esse livro é uma mentira!
- Uma poética exageração, mas uma mentira, não! Julgas impossível que uma mulher como Margarida ame?
- Talvez; porém nunca desta maneira! disse indicando o livro.
- De que maneira?
- Dando-lhe o mesmo corpo que tantos outros tiveram! Que diferença haveria então entre o amor e o vício? (ALENCAR, 1965, p. 292).

Nitrini assim pontua a experiência de leitura da personagem de Alencar:

Como Lúcia vive o conflito entre a “carne e o espírito” do qual Margarida está imunizada, só lhe resta, enquanto leitora que projeta sua vida na literatura, negar-se a espelhar-se na cortesã parisiense. A essa altura da narrativa, Lúcia dá início a um processo de recusa ao corpo, atitude enigmática para seu parceiro, acarretando algumas rusgas entre eles e interpretações equivocadas da parte dele. (NITRINI, 1994, p. 141).

O embate interior entre o amor espiritual e o amor sensual é a razão de Lúcia afirmar que ela e Paulo não eram iguais ao par romântico de *A dama das camélias*. A posição social de *Semíramis* é distinta da condição de Margarida e Lúcia, a questão da esposa do senador é viver integralmente a paixão sentida por outro homem, fator que influencia a leitura que *Semíramis* faz de *A dama das camélias*. A atitude de Margarida – sentir prazer e felicidade apesar da proibição social – é o sentido formulado por *Semíramis* ao ler a narrativa de Dumas, que acorda nela a vontade de se permitir viver o que a “boa sociedade” censurava.

Sob este aspecto, ao ler os trechos do romance francês que a irmã traduzira, Iriana constata que *Semíramis* “falava de si mesma, e não de seus desejos e fantasias, nem de como devia ser o mundo. Usando palavras alheias,

falava de si”. (MIRANDA, 2014, p. 254). A resolução para o dilaceramento de Semíramis é a morte, acontecimento que aponta para o suicídio, ainda que o evento ficcional possa suscitar no leitor a desconfiança de assassinato por parte do senador Calixto, o “homem de bom coração” (MIRANDA, 2014, p. 133), porque o adultério era tolerado somente quando praticado pelo homem. No capítulo intitulado “Inferno em vida”, Iriana relata dois casos de adultério ocorridos no Crato envolvendo o truculento assassinato das mulheres. A narradora sai em defesa das mulheres assassinadas, e assim justifica tal tomada de posição:

A questão é que por ter lido um dia a *Lucíola*, e saber do dilema de Semíramis, entendi de outro modo o drama das duas mulheres e as defendi, diante das senhoras que não acreditavam no que ouviam. Apenas dona Angelua, em sua gentileza e compreensão estremes, ficou do meu lado. As leituras mudam nosso pensamento. Para o bem, para o mal. (MIRANDA, 2014, p. 233).

O efeito colateral causado pela leitura de *Lucíola* revela a tensão entre o discurso da narradora de *Semíramis* e o traço moralista do discurso de Alencar, este vazado pela sentença que Lúcia profere sobre o romance de Dumas. Reconhecendo a encruzilhada, Iriana opta pelo caminho do mal, escolha que compreende o questionamento de preconceitos construídos como verdades a serem seguidas – *custe o que custar*. A narradora confronta o machismo estrutural de nossa sociedade para afirmar o direito de gozo da mulher, enquanto os protagonistas de *Lucíola*, segundo Nitrini (1994), internalizam os preconceitos da sociedade, pois, diferentemente da decisão tomada pelos amantes de *A dama das camélias*, a oficialização do relacionamento nunca foi cogitada por Paulo nem por Lúcia. Portanto, a leitura de ficção fornece a Iriana o entendimento necessário para elaborar outra discursividade e, por consequência, a própria (re)organização interna. Não mais objeto do discurso moralista patriarcal, e sim autora da própria voz: sedição.

À GUIA DE FINAL

O espelhamento e as tensões entre *Semíramis* e *Lucíola* aqui observados foram analisados pela perspectiva da ficção-crítica, dispositivo que opera a crítica e a história da literatura na investigação de recursos expressivos usados para tornar o escritor uma personagem. Nesse sentido, o discurso do escritor ficcionalizado é ressignificado por via da apropriação dos procedimentos que José de Alencar utilizou na escritura de seu romance. O primeiro espelhamento demonstrou a apropriação do artifício usado por Alencar para expor o perfil da cortesã Lúcia, o (re)arranjo desse procedimento na narrativa de *Semíramis* resultou em Iriana narrar a vida do escritor baseada em cartas remetidas pela irmã. Essa semelhança é geradora da tensão que distingue o narrador em primeira pessoa de *Lucíola* e a narradora em primeira pessoa de *Semíramis*, já que Paulo não apresenta a técnica artística de Iriana, competência por meio da qual o escritor personagem é elaborado e pela qual se nota a metaficção no romance de Ana Miranda.

Outro espelhamento marca a feição do perfil de *Semíramis* por Iriana, salientando a leitura como elemento estruturador do romance, que traz à tona dados biográficos de Alencar, em especial, o memorial de leitor como fator da criação literária, ou melhor, motivo da instauração dos buracos criados nos planos construídos pela narrativa. Buracos que permitem a aproximação entre *Lucíola* e *Semíramis*, seja na identificação da dualidade experimentada pelas personagens, seja na percepção do amadurecimento interior da narradora, que, liberta pela leitura, apreende outros pontos de vista. Aí a tensão foca-se na moral, já que os buracos construídos em *Semíramis* aproveitam a convenção do romance romântico para problematizar a moral presente na literatura romântica brasileira.

O bordado-narrativa-teia de Iriana tensiona o aspecto moral do discurso do escritor de *Lucíola* criando outras memórias, entrecruzamento de perspectivas que ressignifica lugares de nosso romantismo como o endeusamento do autor, a natureza a-histórica, a moral patriarcal. Emma Bovary, Lúcia, *Semíramis*... mortas. A narradora, de acordo com o final em aberto do romance, possivelmente amasiada com o padre de tempos atrás

que, pela repetição do ritual do sortilégio da caixinha de Semíramis, aparece na frente dela, assim como aparecera o recém-nascido Alencar. Ao leitor cabe imaginar a ventura de Iriana, enquanto reverbera a transgressão de Ana Josefina, que também escolheu um padre para amar.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *As Asas de um anjo*: comédia em um prólogo, quatro atos e um epílogo. 1. ed. Rio de Janeiro: Soares & Irmão, 1860. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4633>. Acesso em: 8 out. 2020.

ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. Vol. 1.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMPOS, Augusto de. Introdução. In: BYRON, George Gordon; KEATS, John. *Byron e Keats: entreversos*. Trad. Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011. p. 9-17 (Reimpressão)

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Estudos, 136)

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 3. ed. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

LARA, Claudia. *Ave Mãe!* Curitiba: Editora Medusa, 2019.

LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. (Novas Perspectivas, 20)

MANGUEL, Alberto. Como Pinóquio aprendeu a ler. In: MANGUEL, Alberto. *À mesa com o chapeleiro maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 38-50.

MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas do século XVIII e romance brasileiro. In: MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 47-72.

MIRANDA, Ana. *Semíramis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MORAIS, Rubens Borba de. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, 6)

NITRINI, Sandra. *Lucíola* e os romances franceses – leitura e projeções. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 2, p. 137-148, maio 1994.

NUNES, Fabrício Vaz. Claudia Lara: a memória como labirinto. In: LARA, Claudia. *Ave Mãe!* Curitiba: Editora Medusa, 2019. p. 49-55.

WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história 2001-2010. In: OURIQUE, João Luís Pereira; CUNHA, João Manuel Santos dos.; NEUMAN, Gerson Roberto (org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. PREC/UFPEL, 2011. p. 31-55.

A ESPACIALIDADE EM NEVE NA MANHÃ DE SÃO PAULO

Márcia Mucha

Neve na manhã de São Paulo, obra de 2017, é o primeiro romance de José Roberto Walker, autor que se dedica, também, a outras atividades como publicidade, direção de rádio e produção cultural. Ganhador de vários prêmios pelos trabalhos desenvolvidos nessas áreas, Walker, na obra em análise, recria a atmosfera da cidade de São Paulo do início do século XX.

Em entrevista ao canal Opinião Livre, no mesmo ano de lançamento da obra, o autor confessou sua admiração pela cidade de São Paulo, o que o motivou a escrever o romance. Soma-se a isso o fato de, alguns anos antes, ter tido acesso a um documento que no romance torna-se o centro dos acontecimentos, ou melhor o registro desses acontecimentos de São Paulo, do período retratado. Trata-se de um diário, escrito por alguns modernistas, conservado no IEL (Instituto de Estudos da Linguagem) da UNICAMP. Dessa motivação resulta uma narrativa de ficção histórica que elabora versões de um passado no sentido de reflexão sobre o presente. Isso, segundo Antonio Roberto Esteves (2010), ocorre para analisar o que passou e observar o que está posto, no sentido da viabilidade de anunciar novos caminhos.

Dividido em três partes, a obra traz um narrador, Pedro, que participa dos acontecimentos do enredo. No início da narrativa, sabe-se que Pedro está a caminho do enterro de Oswaldo, seu amigo de longa data. Na sequência, o leitor é encaminhado à narrativa cronológica – um relato – desde quando Pedro e Oswaldo se conheceram até o fim da vida de Oswaldo. O que se lê não é, apenas, uma simples história de amigos em uma *garçonnière*, mas o contexto histórico que marcou o Brasil e o mundo nesse início de século. Neste romance, em especial, são mostradas as mudanças da cidade de São Paulo nessas primeiras décadas do novo século. Há, conforme Nicolau Sevcenko (1992), uma mecanização desse centro urbano e uma movimentação artística/cultural que rompem com a ordem estabelecida do século XIX.

As referências presentes no romance são, por exemplo, de cunho social, político, econômico e cultural, com destaque à literatura, uma vez que são evocados alguns nomes de literatos do período retratado. Assim, essa obra pode ser analisada como um romance histórico uma vez que trata da história da literatura brasileira. Ainda, vem ao encontro dos apontamentos feitos pela pesquisadora Marilene Weinhardt (1998) que, em reflexão sobre a história literária na ficção, salienta que não se trata de limites, apenas, mas também de aproximações entre as práticas discursivas histórica e ficcional. Reforça, ainda, que há uma procura por compreender a ficção contemporânea:

O diálogo da ficção com a história literária pode ser entendido como uma volta da literatura sobre si mesma, porque já não encontra ecos culturais, ou porque não se interessa pelos referentes que encontra. Outra possibilidade, não excludente, é pensá-lo como reação de resistência ao desvanecimento das fronteiras, reafirmando a sua autonomia e exigindo um leitor cada vez mais experiente, mais inserido na tradição literária. (WEINHARDT, 1998, p. 108)

Essas narrativas ficcionais contemporâneas também podem ser lidas conforme o que propõe Fredric Jameson. Para o autor, deve haver um cruzamento entre os mundos individual e público. Nesse sentido: “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos” (JAMESON, 2007, p. 192). Não será, portanto, somente descrição de costumes, representação de grandes eventos históricos, apresentação da vida privada de personalidades históricas, nem mesmo a descrição de crises extremas. Assim:

A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. (JAMESON, 2007, p. 192)

Essa interseção, em *Neve na manhã de São Paulo*, pode ser observada especialmente ao se referir à história literária brasileira. A personagem central,

ficcionalizada, é Oswald de Andrade, a qual recebe uma tímida alteração no primeiro nome, Oswaldo. É a partir dela que o panorama do início do Modernismo se constrói, mas não é somente isso que se sobressai, pois são expressos os medos, as aspirações, vitórias e derrotas do homem comum. De um escritor que, junto de outros nomes como Monteiro Lobato, tentaram desmitificar um pensamento relacionado à literatura em pleno início de século, marcado por guerra e pandemia que assolavam a humanidade, sem muitas perspectivas de um sucesso promissor no campo artístico, por exemplo. Nesse sentido, essa obra de Walker promove uma reflexão sobre a atualidade dos temas que nela estão presentes.

Com base no romance em análise é possível pensar em Leyla Perrone-Moisés, com a obra *Mutações da literatura no século XXI* (2016). Com um olhar estendido à literatura contemporânea, a autora observa que as atividades didáticas em torno da literatura continuam sendo pouco produtivas. No entanto, a produção literária tem se mostrado ativa, tanto em quantidade como em qualidade. De todos os fins previstos na virada do milênio, o da literatura foi um deles, juntamente com a previsão do fim do leitor de literatura canônica. Mas a verdade é que tais previsões não se concretizaram, o que não exclui o fato de uma mutação.

Para corroborar sua proposta, a autora evoca alguns autores que discorrem sobre o fim da literatura e questões que se somam a esta. Perrone-Moisés faz uso desses nomes e suas produções para concluir que se trata do fim de um determinado tipo de literatura, aquela da alta modernidade, diz ela. É preciso reconhecer, na produção atual, o valor estético de uma arte em mutação. Vale ressaltar, porém, que essa nova era não mudou substancialmente a textualidade literária, vindo no sentido de haver uma maior publicação, diversificação de gêneros ou confluência deles em um mesmo livro (2017, p. 46).

Neve na manhã de São Paulo é uma obra composta por essa confluência de gêneros. Apresenta característica memorialística, relato oral e traz transcrição de poemas que remetem a fatos históricos que marcaram a história da humanidade. Trata-se de um romance e, portanto, não possui um aspecto acabado enquanto gênero, pois sua ossatura “ainda está longe de

ser consolidada, e não podemos prever ainda todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2014, p. 397). Lembrando que tal teoria foi desenvolvida há décadas e ainda pode ser aplicada à análise do romance.

Pensando nisso, dentre as perspectivas de análise que a obra comporta, a questão do espaço, aqui, é a privilegiada. A presente discussão será embasada nos pressupostos de Gaston Bachelard, que está entre os pioneiros do estudo do espaço na literatura, com *A poética do espaço* (2008) e Luis Alberto Brandão, com *Teorias do espaço literário* (2013). O primeiro autor salienta que os ambientes são responsáveis pelas imagens que criamos, as quais são construídas a partir de metáforas como uma casa, um cofre e uma gaveta, por exemplo. Brandão observa que pensar historicamente o espaço é entender que ele está presente em todos os campos de análise e, isso, demanda uma abordagem transdisciplinar. No que tange à literatura, além da questão estrutural, o espaço pode ser analisado, também, como focalização.

“A cidade”, “Maria de Lourdes, Daisy ou Miss Cyclone” e “Cenas de amor e de guerra” são as três partes que constituem a obra em análise. Na sequência dessa leitura, pretende-se demonstrar como esses três momentos moldam a vida das personagens, ou seja, como os espaços retratados nessas três partes interferem nas escolhas, atitudes e consequências das ações que recaem, em especial, sobre a vida de Oswald, Cyclone e Pedro, o narrador.

A primeira parte do romance é denominada “A cidade”. Nessa seção do texto há um capítulo intitulado “Vinte e três de outubro de 1954”, um dia após a morte do escritor, empírico, Oswald de Andrade. Essa é a mesma data, também, da morte do amigo de Pedro, Oswald, o modernista ficcionalizado. Junto a essa marcação temporal de abertura, fica claro o discurso em primeira pessoa permeado por lembranças. Inclusive, o narrador diz que se lembra de tudo, que o mundo onde ele vive é de lembranças. Assim que Pedro se despede do amigo, no cemitério da Consolação, diz:

Desde aquele tempo remoto, quando éramos jovens e eu sonhava com um futuro de glórias literárias, jamais deixei de lembrar deles. Dela mais do que dele. Oswald e eu vivemos próximos desde que tínhamos dez anos de idade e a vida toda mantivemos contato, mesmo quando

distantes. Mas ela... acho que não houve um só dia, desde que a vi pela primeira vez, em que deixei de pensar nela. (WALKER, 2017, p. 9)

Essa passagem, além de esclarecer que o narrador tinha um carinho especial pela Cyclone, reforça a apresentação das lembranças que se transformam em cenas no romance. Tanto o verbo lembrar quanto o substantivo lembrança são reiterados ao longo desse capítulo. Nas três primeiras páginas, aliás, a palavra “lembro” aparece quatorze vezes, marcando, assim, o ato narrativo com tom memorialístico. Dessas lembranças de pessoas, bares, cafés, por exemplo, que o narrador traz à tona desde a infância, chama a atenção a lembrança do cheiro da cidade, como em uma cena assim descrita:

Esses odores do progresso confundiam-se com os dos excrementos dos cavalos e burros que circulavam pelas ruas e com mil outros aromas espalhados pelo ar. Quem deixasse a cidade, ao voltar, imediatamente percebia aquele seu odor característico. Não se podia dizer que era bom ou ruim, apenas que estava lá e quem chegava logo percebia. (WALKER, 2017, p. 11)

A cidade é o espaço norteador das ações de personagens nesse romance. Ela aparece como motor do progresso e a responsável pelas mazelas evidenciadas para que tal progresso se cumpra. Essa questão soma-se aos estudos realizados por Brandão, pois o autor entende que essa temática da espacialidade varia ao longo da história e da cultura em que é analisada. Além disso, passa pelo que ele chama de “a mais persistente e complexa forma de organização espacial humana: a cidade” (BRANDÃO, 2013, p. 19), a qual moldou, ao longo dos tempos, o modo de vida das pessoas, desde os pequenos centros urbanos até as grandes metrópoles.

Na obra ficcional em análise a cidade exerceu influência na vida das pessoas. Isso aconteceu, por exemplo, com um grupo de jovens boêmios que resolveu criar uma revista não apenas para fazer circular escritos literários, mas com a intenção de acompanhar as mudanças do ambiente em que viviam. Esse espaço crescia em sua forma física, as chácaras estavam cedendo lugar a viadutos, estradas, enormes torres de ferro e outros aparatos que a modernização trazia em seu encalço. Contudo, o pensamento das pessoas e algumas atitudes não mudavam tão facilmente. Uma passagem que mostra

isso é aquela de quando Oswaldo embarca para a Europa. Em Santos, ao se despedirem do amigo que, muito rico, viajaria na luxuosa primeira classe, é possível perceber a discrepância social que de lá para cá teve poucas mudanças. Era um navio muito grande que fazia o trajeto Europa-Américas. Do continente europeu aos trópicos a terceira classe vinha cheia de imigrantes. Já daqui para lá, esse espaço era ocupado por sacas de café, como se observa na cena seguinte:

Nos despedimos no deque superior da primeira classe e saímos para o cais. Enquanto descíamos pela prancha, pudemos ver a imensa fila de homens que carregavam nos ombros duas sacas de sessenta quilos de café cada um e faziam isso sob o sol escaldante, por longas horas, até lotar os porões do barco. (WALKER, 2017, p. 27)

Esse trecho evidencia uma realidade parecida com a do trabalho escravocrata que havia, nessa altura, sido banido do território brasileiro há pelo menos duas décadas, mas que, de certo modo, não se afasta de algumas situações atuais, haja vista casos relatados pela mídia de pessoas que vivem em situação de escravidão em pleno século XXI.

Outra cena que merece destaque é quando alguns dos integrantes do grupo de jovens da redação pretendem noticiar o fato de uma mulher ter sido espancada e jogada na rua. Contudo, advertiram outros, que se fizessem isso estariam indo contra os princípios do agressor, uma figura importante para manter o periódico em plena atividade. Sobre isso tem-se a seguinte passagem: “– Aqui está a nossa mocidade acadêmica! De olhos postos no futuro e com os quatro pés fincados na senzala, respondeu Oswaldo. – Nesta cidade ainda há quem ache que as mulheres deveriam continuar atrás das rótulas e sair cobertas de mantilhas!” (WALKER, 2017, p. 34). As leis do mercado, infelizmente, se sobrepunham e ainda se sobrepõem a alguns assuntos.

Mesmo com limitações, a ideia era a de que a revista refletisse as transformações da cidade. Foi com esse propósito que *O Pirralho* nasceu e saía aos sábados. O primeiro número saiu em 12 de agosto de 1911, sempre com a intenção de aproveitar-se desse crescimento da metrópole. Oswaldo, nesse momento, já um respeitado jornalista paulistano, em uma seção escreveu:

A nossa capital já é um centro onde as manifestações de vida mundana se fazem sentir fortemente. Já não somos os tristes oradores de uma cidade provinciana que às nove horas dormia a sono solto depois dos mexericos através das rótulas ou à porta das farmácias. Que contraste tremendo com a cidade dos nossos pais! (WALKER, 2017, p. 36)

Essa tentativa de desmitificar a cidade era fruto dos conhecimentos obtidos por Oswaldo depois de passar uma temporada na Europa. De lá trouxe ideais libertários para serem implementados na nação que ascendia em diversos setores, mas que não se libertara completamente de muitas premissas do passado. Isso reforça uma marcação espacial feita pelo narrador, o qual reflete sobre um ambiente próximo a sua casa, com resquícios do fim do século XIX.

Pedro fala sobre uma enorme chácara com um casarão colonial, de uma família rica, a Chácara dos Ingleses. Em contraponto, o ambiente vizinho é o espaço de um cemitério, o dos Aflitos, destinado “aos pobres que não podiam ser enterrados nas igrejas como era o costume. Aos pobres e aos enforcados, pois subindo um pouco mais a colina, logo além do cemitério, ficava o largo da Forca, que mais tarde, não sei se por ironia, se transformaria em praça da Liberdade” (WALKER, 2017, p. 39). Tais discrepâncias poderiam ser estendidas a um ambiente mais distante, como as mazelas que tomavam conta da Europa devido a Primeira Grande Guerra: “Não podíamos ainda perceber claramente, mas enquanto a guerra assolava o velho mundo, aqui em São Paulo, debaixo de nossas vistas, se construía um novo” (WALKER, 2017, p. 43). Esse novo [mundo] era transposto aos costumes, como o de as mulheres poderem sair às ruas. Ainda assim, essa visão otimista da ascensão da modernidade no Brasil esbarrava em pensamentos ainda carentes de força para o enfrentamento de determinadas convenções sociais.

Nesse sentido, a representação do espaço, na primeira parte do romance, “A cidade”, está bem delimitada, indo ao encontro do que propõe Brandão ao abordar a questão espacial como o cenário, o ambiente por onde circulam personagens, onde as ações acontecem. O autor lembra, ainda, que isso pode acontecer por meio de abordagem mais subjetiva, um espaço psicológico (2013, p. 59). Mas também sob o prisma do espaço urbano, mais objetivo, que tem ganhado relevância nos estudos relacionados à literatura.

Neve na manhã de São Paulo contempla essa relevância. Trata-se de uma obra ficcional que permite ao escritor divagar pelos caminhos que melhor lhe convierem, e por quantas vezes quiser, conforme observa Bachelard. O autor francês defendeu que os espaços são imagens, as quais são utilizadas como metáforas. Dessa maneira, os ambientes são responsáveis pelas imagens que se criam deles. Essa abordagem reforça a visão das personagens no romance. Eles – os jovens boêmios – tentavam recriar o mundo europeu nos trópicos, e Kamiá, a grande dama que Oswald trouxe do velho mundo e com quem teve um filho, era a inspiração para eles. Ela era “a prova viva e feliz daquela cidade de fantasia” (WALKER, 2017, p. 55). Cabe notar que essa personagem carrega consigo alguns elementos que, de acordo com Brandão, configuram a personagem como um espaço. Nesse momento do romance, tal espaço – o da personagem de Kamiá – se traduz em um reflexo do que o velho mundo oferecia em detrimento do que o Brasil proporcionava aos jovens sonhadores.

Esses ideais ganham força no último capítulo dessa primeira parte do romance, “*A garçonnière*”, um lugar difícil de ser encontrado. Ainda mais em meio à cidade que vinha crescendo a olhos vistos: “São Paulo vivia uma febre permanente de construção, ruas eram demolidas, alargadas e reconstruídas com uma rapidez estonteante. As velhas chácaras que existiam no centro foram todas loteadas e mais e mais casas se construía a cada dia” (WALKER, 2017, p. 81). Os jovens acompanhavam esse *frenesi* e depois de um mês a procurar pelo lugar certo, encontram um espaço, pequeno, de dois cômodos, apenas. Estavam na inauguração da *garçonnière*, ainda semimobiliada, Oswald, Guy, Ignacio, Edmundo e o narrador, que diz:

Todos nós falamos e, se bem me recordo, nos discursos reafirmamos nossos projetos futuros e todas as grandes coisas que haveríamos de realizar e que eram a nossa única preocupação na época. Acredito que todos achamos, nessa noite, que alguns dos nossos sonhos se realizariam naqueles dois cômodos da rua Líbero Badaró. Em parte, foi assim. (WALKER, 2017, p. 87)

Esse refúgio como passaram a designar o lugar torna-se, também, o grande responsável pela formação do pensamento desses jovens em relação à vida, à arte e ao amor. Nesse sentido, esse espaço passa a ter uma relevância

sociocultural e até mesmo política, em alguns casos, como o ambiente de sociabilidade de grupos culturais. Além disso, a *garçonnière* passa a servir como um espaço de refúgio para a realização de atividades que não poderiam ser enquadradas à sociedade que se construía com um discurso intensamente moralizador.

Na segunda parte do romance – “Maria de Lourdes, Daisy ou Miss Cyclone” – em especial, é narrada a mudança na vida do Oswaldo em decorrência do seu relacionamento com a Cyclone, ou melhor Miss Cyclone. Esse é o apelido que Oswaldo deu a Maria de Lourdes, que o encantou desde a primeira vez que a viu, uma jovem estudante da Escola Normal, instituição de prestígio para a época.

A análise do espaço nessa seção do texto está mais direcionada à vivência, às experiências do grupo e às próprias experiências de Oswaldo com Maria de Lourdes. Essa possibilidade de análise pode ser endossada com as proposições feitas por Brandão para o termo espaço. A primeira seria o fato de esse ser um assunto que permeia todas as áreas do conhecimento; a terceira, direcionada especialmente ao campo das humanidades, faz pensar sobre o fato de que desde o início do século XX esse assunto vem se intensificando. E, não seguindo a ordem cronológica, Brandão apresenta a segunda proposição, destacando:

O papel variável desempenhado pela categoria espaço no âmbito da teoria da literatura. Segundo um prisma abrangente, observa-se que as oscilações dos significados vinculadas ao termo são tributárias das diversas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para o texto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações. (BRANDÃO, 2013, p. 47)

Entende-se com isso o caráter plástico de análise espacial na literatura, uma vez que ela pode oferecer-se como um meio capaz de promover encontros e experiências pouco prováveis em outros contextos. Exemplo disso seria a transformação do espaço em sujeito e vice e versa, como ocorre no romance *Neve na manhã de São Paulo*, em que a *garçonnière* se traduz em um “ser”. É o ambiente propício para guardar as confidências daqueles jovens tão entusiasmados com a vida, cheios de sonhos e desejos.

O pequeno apartamento começou a abrigar o membro mais ilustre e inusitado para a época, uma mulher. Daisy passa a fazer parte do grupo não só porque se envolvera com Oswald, mas porque queria pertencer àquele espaço de fala, de discussão sobre música, literatura, política, entre outros. Um espaço não permitido para mulheres, mas ela que a todos encantara queria mais. Assim lembra o narrador:

Ela queria ser vista de alguma forma como uma de nós, embora na época não percebêssemos, ou melhor, não entendêssemos isso. Para o nosso grupo de rapazes ela era só um pássaro raro, de um tipo que nunca havíamos visto igual, que por algum capricho do destino viera pousar no nosso meio e a qualquer momento poderia voltar para longe. Ela, muito pelo contrário, não pensava assim. Queria ser uma de nós e viver, ainda que em parte, a vida que vivíamos. (WALKER, 2017, p. 163)

Essa jovem surge como um Cyclone na vida do grupo. Na de Oswald de maneira ainda mais arrebatadora, tanto que a vida da personagem tomou outro rumo depois de conhecer a normalista. Ele vivia intensamente as suas paixões, ficava alheio aos problemas a sua volta pensando apenas nessa moça. Até mesmo a organização do seu dia estava pautada em encontrar Daisy. A *garçonnière*, dessa maneira, pode ser vista como a tradução do que Gaston Bachelard chama de um ninho, um lugar que fornece múltiplas imagens aos leitores. Esse espaço é, a partir de uma leitura atenta, sinestésico. As discussões, as músicas, a declamação dos poemas, tudo parece ressoar no ato da leitura. Como exemplo, tem-se a seguinte passagem sobre o que lembra o narrador em relação à música “*Tipperary*” que passou a ser o hino do grupo:

Depois que a Cyclone entrou nas nossas vidas nós a cantávamos sempre e quase que por qualquer motivo e, embora eu nunca tenha ouvido aquela música fora do nosso Retiro da Líbero Badaró, ela está presente dentro de mim até hoje e posso ouvi-la nitidamente em meus pensamentos, com o mesmo som fanhoso da fonola de Oswald.
It's a long way to Tipperary,
It's a long way to go.
It's a long way to Tipperary
To the sweetest girl I know! (WALKER, 2017, p. 159)

Bachelard ressalta que a casa, esse ninho, pode ser um lugar que remete as pessoas ao que há de mais primitivo para elas. Para Daisy, estar naquele lugar era deixar de ser a Daisinha, como era vista pela família, e vivenciar o que ela sempre quis. Pedro, que a essa altura do romance já dá fortes indícios de que nutre um amor pela normalista, lembra que em uma de suas conversas ela fez a seguinte confissão:

— Quando entrei pela primeira vez no Covil dos Gravatas, sabia que a partir daquele momento a minha vida passaria a ser somente minha; que eu estava pela primeira vez, e para sempre, me separando da minha existência anterior, da minha família e de tudo aquilo que eles queriam que eu fosse e que eu não queria ser. [...]

— Nunca nenhum deles poderia mais saber de mim, o que eu fazia, aonde eu ia, o que eu pensava, nem minha mãe, nem minhas tias, meus irmãos, meus primos, ninguém. A minha vida daquele momento em diante passava a ser só minha e o destino deles era nunca saber nada que fosse completamente real a meu respeito. (WALKER, 2017, p. 164)

Esse lugar permite a ela libertar-se, mesmo que em partes, da vida que outros escolheram para ela viver. O covil, portanto, é o espaço habitado que: “transcende o espaço geométrico” (BACHELARD, 2008, p. 62). Ele representa, para Daisy, a emancipação dos desejos de uma jovem corajosa do início do século XX. Isso confirma a duplicidade do moralismo social, que se desfaz justamente nesse espaço de intimidade. Trata-se de duas normas, a social e a privada. Nesse sentido, Oswaldo era a ponte para esse mundo que uma moça com 17 anos de idade queria desbravar.

Com o passar do tempo, o envolvimento dos dois já era notável: “Apesar dos conflitos, a paixão deles era evidente e já não se podia esconder. Daisy, aliás, não fazia o menor esforço nesse sentido. [...] Eles viviam juntos mesmo quando a *garçonnière* estava repleta e todos nós estivéssemos ali” (WALKER, 2017, p. 179). A assiduidade dos encontros era sempre em companhia de algum dos membros do grupo, quando não de todos. Mas com o tempo ela cedeu às investidas de Oswaldo: “Já dera muitos passos para além do que as normas sociais permitiam, estava disposta a dar outros e se impacientava cada vez mais com a acomodação dele” (WALKER, 2017, p. 202). A *garçonnière* foi palco

de paixões e de brigas entre os dois, pois Oswaldo não queria renunciar à vida de homem de família perante os olhos da sociedade paulista da época. Mesmo não tendo se casado com Kamiá, era com ela e o filho que desfilava nos fins de semana. Percebe-se, assim, mais uma vez, a dicotomia entre a imagem social requerida e a vida oculta.

Ainda sobre as imagens que o romance traz à tona, a análise dessa parte do livro não poderia deixar de contemplar a cena que dá nome à narrativa de Walker. Trata-se da neve, assim descrita:

Era a neve, a primeira neve que a cidade já vira, a única que eu vi em toda a minha vida! Apesar do frio congelante, todos saímos à rua, e as calçadas imediatamente se encheram. Embora qualquer um em São Paulo, pobre ou rico, nativo ou recém-chegado, soubesse perfeitamente que o vigor econômico da cidade dependia das boas safras do café, e as geadas, que certamente estavam atingindo as plantações em muitas regiões, podiam afetar drasticamente a vida de todos, ainda assim e apesar disso, durante uns minutos a cidade, maravilhada, parou por completo para apreciar o espetáculo. (WALKER, 2017, p. 212-213)

Esse trecho também remete ao espaço de abertura do romance, a capa, uma fotografia feita por Guilherme Gaensly, da Rua XV de novembro, do período histórico retratado na obra. Essa alusão à neve, na arte gráfica da capa, lembra o dia 25 de junho de 1918, até então o dia mais frio registrado em São Paulo. Foi nesse dia que uma névoa cobriu a cidade, a única da história, conforme diz o próprio Walker em uma entrevista concedida ao canal Opinião Livre, em novembro de 2017.

Esse dia deixou Pedro maravilhado, não só pelo espetáculo da “neve”, mas também por poder reencontrar Daisy depois de três semanas em Tatuí, cidade para onde foi morar após passar em um concurso para delegado. Acontece que ele se frustra com o impedimento do acesso feito por Pippo, o ascensorista. O menino, com seu sotaque italiano, o adverte:

— *Bandeira rossa, dottore!*
 — Ué, mas a esta hora? E quem é o felizardo? – Perguntei.
 — *O dottore Oswaldo. Deu ordi para eu ficá de plantó i num deixá ninguém subi. Tá lá com a mucinha nuralista.* (WALKER, 2017, p. 214)

A bandeira vermelha era o sinal de que algum membro do grupo estava consumando suas aventuras amorosas na *garçonnière*. Esse lugar, então, remete ao espaço que seria de alívio ao narrador por rever Daisy, mas ao mesmo tempo é sinônimo de tristeza e ciúmes por ela estar lá com outro homem. Essa volta ao ninho, tomando emprestada a analogia de Bachelard em relação à casa, retrata a imagem da dor na alma e do frio no corpo, elementos que encaminham o leitor para a última parte do romance.

Na terceira e última parte da obra, denominada “Cenas de amor e de guerra”, a *garçonnière* continua sendo o palco de muitos acontecimentos, em especial aqueles relacionados a Cyclone e a Oswaldo. Nesse espaço eles se comportavam como um verdadeiro casal: “Mesmo esta nova intimidade que se criou entre eles não serviu para apagar os ciúmes do Oswaldo e nem a insatisfação da Cyclone. As brigas mantiveram-se constantes” (WALKER, 2017, p. 226). Mas Oswaldo tinha o dom do bom discurso. Usava as palavras certas para acalmar os ânimos da moça. Isso faz lembrar o que é proposto por Brandão sobre o espaço da linguagem. Ele defende que a palavra é também espaço, pois tudo está na ordem das relações espaciais: “A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos” (BRANDÃO, 2013, p. 63). Além do que verbalizava Oswaldo, o diário do retiro se traduzia em um importante espaço para a palavra. As alegrias, as derrotas e as aflições dos membros do grupo eram ali relatados, conforme segue um trecho escrito pela Miss:

Que será que eu tenho em mim? uma ansiedade má que me tortura um pouco...
Sinto a premeditação que a alma tem para a desgraça!
Será que eu tenho em mim?...
A medalha mostrou-me o reverso...
Cyclone. (WALKER, 2017, p. 232)

Não à toa as preocupações nublavam a vida da Cyclone, pois essas palavras em forma de profecia concretizaram-se. Ela perdeu o ano na Escola Normal e voltou a Cravinhos. Essa cidade de seus pais representava o espaço oposto ao da grande São Paulo e da vida que a jovem desejava ter. Nesse

momento ela acaba por sucumbir ao destino e se contenta, em partes, com um raro encontro com Oswald.

Essa tristeza que vive o casal é endossada pela situação que o Brasil passa a sofrer em decorrência da Primeira Grande Guerra. A ascensão que a cidade de São Paulo vinha tendo nos últimos anos é interrompida, em partes, por exemplo, pela falta de produtos vindos do exterior. As consequências do conflito haviam chegado aos trópicos e o romance é construído de tal maneira que se faz necessária uma leitura atenta para sentir esse reflexo no ato da leitura. Nesse sentido: “O texto literário é espacial porque os signos que os constituem são corpos materiais, cuja função intelectual jamais oblitera totalmente a exigência da percepção sensível no ato de sua recepção” (BRANDÃO, 2013, p. 63). Neste capítulo não é apenas a guerra o motivo de reflexão, também a Gripe Espanhola, que dizimou grande parte da população mundial nesse início de século XX, aqui reverbera. A obra apresenta um retrato de milhares de mortes ocorridas em curto espaço de tempo, provocando em todos grande angústia. Havia uma preocupação da população, das autoridades, mas “a verdade é que o combate à doença era difícil e ninguém sabia muito bem como se defender” (WALKER, 2017, p. 265). Tanto no espaço público quanto no privado, o assunto era um só, a gripe:

A cada dia o número de infectados aumentava, e a progressão era veloz. Logo, chegaram a centenas por dia. Os ânimos iam se exaltando e as reclamações contra a Saúde Pública cresciam. Todos cobravam medidas imediatas que impedissem a propagação do mal. (WALKER, 2017, p. 268)

Mais uma vez o espaço da cidade foi transformado por completo. O comércio começa a fechar as portas, as aulas ficam suspensas, as pessoas com medo e as autoridades sem respostas. Tudo precisava ser extremamente higienizado. Ficar em casa era regra, seja para tentar se proteger do vírus ou para cuidar dos que se encontravam doentes. Em *Neve na manhã de São Paulo*, essa peste transforma a rotina das cidades e “força” a mudança de hábitos nas pessoas:

A cidade já não funcionava e toda a atividade se restringia ao combate à gripe e ao enterro dos mortos. Era a véspera de um funesto Dia de

Finados e os jornais faziam a estatística das primeiras duas semanas da gripe na cidade. O número de mortos já passava de cem, mas o mais assustador era o número de casos novos publicados todos os dias pelos jornais. Era fácil para qualquer um fazer as contas e prever que a mortandade ia subir muito. [...] Não havia como se proteger e nenhum remédio se mostrava eficaz. Era impossível fugir, porque a gripe cruzava o mundo e não existiam lugares tão isolados que ela não os alcançasse. (WALKER, 2017, p. 303)

A resultante da gripe, passados alguns meses, foi de muitas mortes e famílias arrasadas pelas perdas de entes queridos. A família do narrador, inclusive, sofreu duas perdas que o abalaram em demasia. A boa notícia foi dada por Oswaldo, afirmando que Daisy estava bem e viria morar em São Paulo, com uma avó.

Essa cidade, novamente, seria o palco das transformações ocorridas na vida das três personagens mais emblemáticas do romance, Oswaldo, Daisy e Pedro. No leito de morte – em decorrência de uma tentativa de aborto – em São Paulo, Daisy se casa com Oswaldo. Pedro, desolado, assiste à triste cena pensando no amor que sempre nutriu por ela. O narrador se pergunta como seria sua vida se tivesse ficado com Daisy. Esse questionamento pode ser relacionado ao que Bachelard (p. 104), sobre o sentimento de refúgio, afirma: “fisicamente, o ser que acolhe o sentimento de refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se. A imaginação dá vida a imagens simples”. Imagens essas que, para Pedro, remetiam a um segredo, às culpas e à ilusão de uma vida que queria, mas que não teve.

Ao final do romance, casado e com os filhos crescidos, Pedro recolhe-se a sua casa, em Tatuí, cidade do interior de São Paulo. Esse espaço da casa, aliás, é onde “um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão, um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” (BACHELARD, 2008, p. 27-28). O narrador escolhe um cômodo desse espaço para fazer o relato que é apresentado ao leitor:

No pequeno escritório que mantenho no quarto que foi dos meus filhos antes deles se casarem, termino discretamente estas memórias

de velho, o único livro que consegui escrever em toda a minha vida e que jamais poderei ver publicado. O escrevo para mim mesmo. E para ela, esteja onde estiver. Enquanto concluo estas últimas linhas nestes cadernos, me lembro, ainda uma vez mais, daquelas salas dos fundos de um terceiro andar na rua Líbero, da luz que entrava pela janela e do sol coado pela cortina clara que batia em cheio em seu rosto e iluminava os seus cabelos. Ela tinha apenas dezoito anos, era ainda uma menina, mas sempre me pareceu mais velha e sábia do que eu. (WALKER, 2017, p. 365)

Aqui, mais uma vez, a questão da memória é retomada e isso ocorre devido à focalização, a qual também pode ser considerada um espaço: “Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (BRANDÃO, 2013, p. 62). O espaço, assim, se desdobra naquele que é observado e no que é observável. No primeiro caso são as memórias escritas, aquelas que compõem o relato de Pedro. O espaço observável é aquele que o narrador julga importante ao contar as suas memórias. Até porque, neste romance de Walker, há passagens que ficam suspensas, não são verbalizadas por Pedro, muito provavelmente pela culpa que ele diz sentir por não se esforçar para evitar a trágica morte da Miss, com complicações em decorrência de uma cirurgia de emergência após um aborto clandestino. Esse fato reforça a ideia de que a sua vida, depois de conhecer a Cyclone, tenha sido considerada uma ilusão.

A análise da obra *Neve na manhã de São Paulo* ocorreu a partir de uma leitura sob a perspectiva de romance histórico. Essa percepção, na presente narrativa, ocorre com a retomada do contexto histórico do início do século XX tanto com questões sociais, como políticas, econômicas e culturais, representadas por um grupo de jovens que, aliás, dão o tom a outro tema presente neste romance, o da ficcionalização de escritores, dialogando, assim, com a história literária.

Nesta leitura, cabe lembrar, o principal ponto de análise foi a questão do espaço. Procurou-se demonstrar como algumas cenas foram construídas a partir da espacialidade, seja da palavra, da focalização ou do ambiente. Com

a leitura do romance foi possível observar que os espaços contribuem para as escolhas das personagens, como a do narrador, Pedro, que escreve suas memórias. Esse contar dos fatos é feito por meio de escolhas pessoais, mas ainda assim muitos acontecimentos que marcaram o início do século XX foram contemplados no romance. Um exemplo disso pode ser visto pela abordagem da Gripe Espanhola, um passado repleto de presente, pois não se pode ler as últimas páginas da obra sem pensar na pandemia, que assolou o mundo, em 2020, com o novo Coronavírus.

Foi possível demonstrar, nesse sentido, aquilo que discute Brandão, de que pensar no espaço é refletir sobre uma abordagem transdisciplinar e a literatura trabalha com essas possibilidades, até porque transforma esses ambientes em imagens que promovem uma reflexão no sentido de problematizar o próprio conhecimento histórico.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 7. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 397-428.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPMIG, 2013.

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

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77>. Acesso em: 8 out. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

OPINIÃO LIVRE – Neve na manhã de SP (José Roberto Walker). TV Unip, 14 nov. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6T5igQKLVpk>. Acesso em: 8 out. 2020.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WALKER, José Roberto. *Biografia*. Disponível em: <https://www.joserobertowalker.com.br/>. Acesso em: 8 out. 2020.

WALKER, José Roberto. *Neve na manhã de São Paulo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história vira ficção. In: ANTELO, Raúl e outros (org.). *Declínio da arte – ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC/Letras Contemporâneas, 1998, p. 103-109.



TRANSBORDAR DA PALAVRA:
MEMÓRIAS, IMAGENS, ESPAÇOS

UMA FÁBULA EM PROSA E FILME

Rosane Kaminski

Tomo o texto como uma manifestação onírica social. Considero o texto como uma forma de sonho coletivo, pois os leitores abrem o seu imaginário às provocações do imaginário do poeta e aí se hospedam. As metáforas e imagens passam a ser de utilidade pública. (SANT'ANNA, 1993, p. 12)

No filme *A Guerra dos Pelados* (1971c), de Sylvio Back, há uma fábula¹. Uma mulher (Zeferina) e um homem (Nenê), cuja ligação familiar é evasiva (ele a chama de “madinha”), colhem milho numa roça e habitam um casebre ladeado por um moinho d’água rústico. O cenário evoca ares medievais. Sem motivos lógicos e armados com uma simples espada de madeira, ambos saem à caça de um “dragão de ferro”. Ainda não conhecem o referido dragão, mas ouviram dizer que “comeu as terras dos vizinhos” e planejam, portanto, cortar a cabeça do monstro antes que devore o lugar em que eles vivem. Ao encontrar a linha férrea, decidem seguir por ela, acreditando ser a trilha do dragão. O clímax da narrativa é o enfrentamento suicida de Nenê, que avança contra o monstro, empunhando a espada de pau, encorajado pelos gritos da “madinha” Zeferina.

Essa fábula, situada no início do filme, assume uma coloração mítica e nostálgica. O mote é o tempo “antes da história”. O tempo cíclico da natureza, mensurado pelo plantio e pela colheita, pela roda de moinho que se movimenta com a constância eterna da água do riacho e pela andança da dupla sem rumo certo. Ou o tempo que “parou”, como por encanto, por tratar-se de um momento situado entre a fábula e a história (AGAMBEN, 2005, p. 154)².

¹ Enquanto forma literária, a fábula é uma narração breve, cujos personagens são, geralmente, animais e que, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário. (PORTELLA, 1983, p. 120-121). Neste capítulo, aproprio-me do vocábulo com certa liberdade, uma vez que não me refiro à ação do filme como um todo, mas à narração breve e quase autônoma em que o “herói” Nenê enfrenta o trem personificado em dragão, e que se insere em um filme histórico.

² As reflexões aqui desenvolvidas sobre um suposto “instante” entre fábula e história são inspiradas no texto de Giorgio Agamben em torno do presépio, tido por ele como “imagem histórica” na qual “cai toda distinção entre sagrado e profano, e as duas esferas coincidem na história”. (AGAMBEN, 2005, p. 151 e 153).

Figura 1 – Nenê e Zeferina (Stênio Garcia e Lala Schneider). Fotografia de cena feita em 1970 pelo cineasta e crítico Jairo Ferreira para o filme *A Guerra dos Pelados*, (Sylvio Back, 1971)



Fonte: Sylvio Back (1971).

Desde que assisti ao filme de Sylvio Back pela primeira vez, esses dois personagens, que acenam sonolentemente daquele mundo etéreo ao qual pertencem as fábulas, foram os primeiros que me seduziram (em parte, pelas excelentes atuações de Stênio Garcia e Lala Schneider nesses papéis). Sobre eles, escrevi e publiquei algumas reflexões considerando os sentidos que assumem frente à estrutura narrativa do filme e frente ao seu tempo de produção³.

³ Discuti o caráter emblemático da trajetória de Nenê e Zeferina em um artigo no qual interpreto sua função narrativa diante de três diferentes âmbitos contextuais. Primeiro, os significados que assumem frente à obra (o filme) a que pertencem. Segundo, interpretando-os como representativos da visão do cineasta frente a questões gerais (sociais, econômicas e ideológicas) que estiveram presentes nos debates culturais do pós-segunda guerra. E terceiro, avaliando a trajetória dessa dupla enquanto uma alegoria política em relação aos anos mais duros do regime militar brasileiro, quando o filme foi produzido. (KAMINSKI, 2006). Alguns desses pontos foram retomados no meu livro *Poética da angústia* (KAMINSKI, 2021).

O filme é baseado no romance histórico *Geração do Deserto*, publicado por Guido Wilmar Sassi, em 1964, e aborda o Movimento do Contestado, conflito sangrento ocorrido no Sul do Brasil entre 1912 e 1916⁴. O Movimento envolveu a expropriação de terras às margens do Rio do Peixe para a construção da estrada de ferro que ligaria São Paulo ao Rio Grande do Sul, bem como a exploração madeireira na região. Considerando que o romance histórico dedica-se ao “passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável”, e que em vez de heróis, no sentido clássico, comporta “seres humanos, igualmente capazes de atos heroicos determinados por motivos vis e de ações condenáveis movidas por sentimentos nobres” (WEINHARDT, 1994, p. 50), o romance de Sassi traz o popular à cena. São inúmeros personagens simples, quase-anônimos, que tomam forma, carne e emoções nesse romance para expressar a diversidade no interior do coletivo, ou seja, a comunidade de sertanejos desapropriados e oprimidos.

Os “pelados”, como foram chamados os campônios que ali habitavam, resistiram ao avanço dos investidores estrangeiros (*Brazil Railway* e *Southern Brazil Lumber and Colonization*)⁵ sobre as terras. Coadunados aos interesses desses investidores, os estancieiros e seus jagunços apelavam livremente à violência para oprimir os resistentes. A intervenção das forças armadas veio colocar um fim no tumulto, privilegiando os fazendeiros e empresários relacionados à modernização capitalista, cujo signo máximo, naquele momento, foi a construção da estrada de ferro. O trem era, enfim, o “dragão” perseguido por Nenê e sua madrinha. A dupla fictícia é emblema da situação precária e messiânica dos sertanejos. Enfronhados em “suas” terras, com fé nas palavras de um monge local e com boa dose de inocência, eles se empenham para lutar contra o avanço do capitalismo.

Esses dois personagens ficcionais originam-se do livro de Sassi, e lá relacionam-se com os demais sertanejos. No filme, assumem um lugar de

⁴ Para maiores informações históricas sobre o movimento do Contestado, sugiro: Gallo (1999); Machado (2004); e Rodrigues (2008).

⁵ A empresa concessionária responsável pela construção e exploração da linha de ferro na região por 90 anos era a *Brazil Railway*, formada por capitais norte-americanos, ingleses e franceses. Vinculava-se à exploração da madeira neste local pela *Southern Brazil Lumber and Colonization* (serraria subsidiária da *Brazil Railway* e constituída justamente para a exploração das terras marginais adquiridas na concessão).

destaque e são mais isolados, nem sequer chegam a contracenar com aqueles nomes extraídos da história (o Capitão Matos, o líder Adeodato, entre outros). Sua breve trajetória é contada em menos de dez sequências não contínuas distribuídas ao longo do primeiro bloco fílmico, e atua alegoricamente como um prenúncio da sorte dos sertanejos rebeldes, uma vez que as suas tentativas de resistência ao exército acabam tragicamente.

Como ocorre com as boas fábulas, essa me convida a retomá-la, em busca de renovação daquela primeira experiência estética, irrecuperável. Em busca, também, das incessantes reflexões que ela promove sobre as relações entre ficção e história.

Os singelos Zeferina e Nenê situam-se em um limiar entre o povo simples da região contestada e os personagens lendários que habitam o mundo das fábulas, anterior ao tempo da história. Assim como “na fábula tudo é gesticulação ambígua do direito e da magia, que condena ou absolve, proíbe ou permite, enfeitiça ou desencanta” (AGAMBEN, 2005, p. 153), é por meio de sua imaginação infantilizada que se cria a fusão entre a máquina e o ser originário dos bestiários medievais.

Considero, portanto, que o próprio ato de ficcionalizar expropria essa dupla de sua condição atemporal ao passo em que os transforma em signos e lhes confere feição por meio da linguagem. Não me refiro, aqui, à capacidade de fala conferida aos personagens ou à apropriação que eles mesmos fazem do verbo para se comunicar, para expressar minimamente seus valores e suas angústias. Desejo falar dos atos do escritor (Guido Wilmar Sassi) e do cineasta (Sylvio Back) que, por meio da ficção, conseguiram produzir a imagem de uma mulher e um homem cujas experiências se integram ao lugar em que eles nasceram, cresceram, cultivaram, construíram e aprenderam a delimitar pelos seus costumes e sua oralidade, e que expressam, ao mesmo tempo, algo arquetípico da humanidade, uma infância. Mesmo sem nomear ou instaurar os limites desse espaço geográfico, eles são parte do lugar que, ao mesmo tempo, é o significado do que eles são. Suas vidas sintetizam um “agora”, o tempo cíclico é o da natureza e do “sempre presente”. Com a chegada da madeireira e da estrada de ferro (a modernidade), eles serão movidos para o

deslocamento, afastando-se do que são e do que os define (o lugar de origem, a infância) ao partir para uma viagem sem destino certo.

O deslocamento dos dois personagens alegoriza, em certa medida, a expropriação da experiência, uma vez que seu destino é a morte prematura, provocada justamente pelo movimento ou o “sair” do seu lugar de estabilidade.

Para compreender essa ação, na qual os personagens saem de seu lugar de origem, ou de sua natureza, e a transformação de sua experiência (impossibilitada no instante mesmo da morte de Nenê), confrontam-se diferentes noções de temporalidade: o tempo etéreo e suspenso da fábula, que remete a um quê de “a-histórico”, ao qual Nenê e Zeferina pertencem, em contraposição ao tempo histórico e acelerado representado pela linha férrea e o avanço do trem. Essa segunda temporalidade, característica de uma acepção moderna da história, é profana (RANCIÈRE, 2017, p. 248). Consiste em ideia de tempo orientada para cumprir uma direção específica (um destino comum), traz vicissitudes e coloca o futuro nas mãos dos homens, e não na “providência divina”, como faziam os sertanejos.

A ação de “sair em busca do dragão”, note-se, não se trata de iniciativa dos personagens em si, mas de uma figuração, criada pelos fictores, sobre esse gesto de “passagem” de um estado de infância e inocência para aquilo que podemos chamar de história: o vai e vem das assinaturas, os contratos, os registros de posse das terras implicados na exploração madeireira e o avanço do capital. Todo esse complexo palavreado do mundo moderno, no vocabulário simples de Zeferina e Nenê, está resumido na imagem de um “dragão que come terra”. O encanto que faz o trem assumir a forma de um dragão, ressuscitado dos bestiários medievais, anela a fábula. Talvez sua lição possa ser resumida na inutilidade dos esforços das minorias em uma situação de extrema desigualdade de forças. Mas é o “corpo” da narrativa que dá sentido a essas ideias gerais⁶. E a tarefa do escritor, tanto quanto a do cineasta, é modelar esse “corpo”.

⁶ Como já explicava La Fontaine, uma fábula dispõe de algo como “corpo” e “alma”: o “corpo” seria a narrativa que trabalha as imagens e dá forma sensível às ideias gerais. A “alma” seria a expressão das verdades gerais corporificadas na narrativa. Tais ideias, segundo La Fontaine, são inerentes à humanidade toda, pois tratam da experiência de vida dos povos. (PORTELLA, 1983, p. 121).

ENTRE A FALA E O SILÊNCIO: OS SERTANEJOS NO FILME DE SYLVIO BACK

O filme *A Guerra dos Pelados*, com 98 minutos, é o segundo longa-metragem de Sylvio Back, poeta e cineasta nascido em Santa Catarina, em 1937. Back iniciou sua trajetória profissional na cidade de Curitiba nos anos 1960, aproximando-se do cinema enquanto crítico e arriscando-se na realização de alguns curtas-metragens. Em 1968, escreveu e dirigiu *Lance Maior*, o seu longa de estreia⁷.

Com o sucesso comercial desse primeiro filme, dedicou-se a um empreendimento mais ousado e, dois anos depois, inspirado pelo romance de Guido Wilmar Sassi, rumou ao interior de Santa Catarina para realizar esse filme histórico sobre os conflitos do Contestado. Além de uma equipe técnica, levou Jofre Soares, Stênio Garcia, Zózimo Bulbul e Otávio Augusto, nomes conhecidos do cinema nacional, para contracenar com os atores curitibanos Lala Schneider, Maurício Távora e Édson D'Ávila. Incluiu, entre os figurantes, diversos moradores locais – alguns deles sobreviventes da Campanha do Contestado –, e chamou nada menos do que Sérgio Ricardo, conhecido por ter trabalhado com Glauber Rocha em vários filmes, para compor a trilha sonora, com base nas canções populares gravadas no próprio local⁸. “Velhas modinhas e cantos guerreiros dos sobreviventes do Contestado, gravadas durante as filmagens, serviram de base à música que Sérgio Ricardo e Theo de Barros fizeram para o filme” (A GUERRA, 1971a, s/p).

O processo de adaptação do romance *Geração do Deserto*, bem como as pesquisas históricas, haviam sido elaboradas por Back em parceria com

⁷ Desde então, realizou mais de 30 filmes, entre longas, médias e curtas-metragens. Atualmente, Sylvio Back reside no Rio de Janeiro e continua produzindo. Para maiores detalhes sobre sua atuação como jornalista cultural e sua estreia profissional no cinema, ver: Kaminski (2018).

⁸ O compositor, cantor, ator e diretor de cinema Sérgio Ricardo havia sido o responsável, entre outras obras, pela trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, que lhe rendeu muitos prêmios. Participou do CPC da UNE, realizando trilhas musicais para peças de teatro, e foi atuante no cinemanovismo. Além dele, também é de se notar a presença de atores como Jofre Soares e Átila Iório em *A Guerra dos Pelados*, que tiveram atuações importantes em filmes do cinema novo. Da obra glauberiana, além de *Deus e Diabo*, Sergio Ricardo musicou também *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Sérgio Ricardo faleceu com 88 anos no dia 23 de julho de 2020, em razão de uma insuficiência cardíaca, depois de ter sido internado com COVID-19.

seu amigo e jornalista Milton Volpini. No romance, eles enxergaram uma “típica organização cinematográfica por trás das cenas e dos personagens, no tratamento e no encadear situações dramáticas e históricas” (BACK, 2008, 108), que buscaram adequar à linguagem audiovisual. Quando o filme ficou pronto, Back se referiu a ele como “uma saga bem brasileira”, filmada “nos locais autênticos” (“A GUERRA”, 1971b), e ficou claro o seu anseio de dialogar com o cinema novo e os debates sobre o homem nacional. Ele comparava o próprio filme com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, (1964), e se referia ao Movimento do Contestado como o “Canudos do Sul”⁹. Ao mesmo tempo, a divulgação do seu novo filme centrava-se principalmente no caráter de novidade do local de onde se olhava, agora, para o rosto e para os hábitos do brasileiro:

É uma epopeia sertaneja onde surgem tipos humanos e paisagens até então inexplorados pelo nosso cinema: o jagunço sulino, o caboclo de pé no chão que não se ‘assujeitava’ e sabia baixar a espada com ‘valimento e sustança’ quando provocado. E os majestosos pinhalões, elemento dramático da trama, testemunhas silenciosas das batalhas campais do contestado, algumas reproduzidas no filme. (A GUERRA, 1971a, s/p).

Palavras como “jagunço”, “sertanejo” e “caboclo” já faziam parte de um imaginário relacionado ao “tipo brasileiro” desde as primeiras décadas do século XX, inclusive no cinema que recorria à temática do mundo rural para falar “do que é nosso” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, 25-29)¹⁰. Depois, essas expressões foram amplamente utilizadas pelo cinema de matriz nordestina nos anos 1950-60. Mas Back comprovaria, agora, que elas não se referiam com

⁹ Como ficou registrado na mídia impressa daqueles anos (VEJA, 1971; CARDÁPIO, 1971). A comparação entre a Guerra do Contestado e a Guerra dos Canudos, ambos movimentos de revolta social temperados por forte messianismo, continuou presente no discurso do cineasta ao longo dos anos seguintes, repetida em diversas entrevistas. Anos depois, ele diria ao jornal *Opinião* que: “A ‘guerra’ não chegou aos nossos dias com a fama de Canudos simplesmente porque não existiu um Euclides da Cunha para descrevê-la, interpretá-la. Não tenho dúvidas de que sua amplitude social, religiosa, militar, política e ideológica era superior à de Canudos e de consequências mais duradouras”. (A CIVILIZAÇÃO, 1977, p. 20).

¹⁰ Em seu livro, Bernardet e Galvão afirmam que encontraram diversas vezes, em jornais das décadas de 1920-30, a exaltação da vida “simples”, “rústica”, “ingênua” e mesmo “despreocupada” do sertanejo, que era tomado como a representação do “brasileiro”.

exclusividade ao Nordeste do Brasil. O Sul, também Brasil, possuía os seus homens, com suas próprias histórias de coragens e enfrentamentos de classes.

A procura de uma autenticidade brasileira, localizada ao mesmo tempo no passado e no meio rural, pré-moderno, tratava-se de uma postura que o cinema herdou da literatura e que teve seu momento forte nos anos 1950 e começo de 1960. Os críticos que se interessaram pelo filme de Sylvio Back não deixaram de suscitar comparações com os feitos do cinema dez anos antes. Ely Azeredo (1971), por exemplo, disse que *A Guerra dos Pelados* “sintoniza com o vago e tímido programa dos que, no início dos anos 60, pretenderam pesquisar a fisionomia do homem brasileiro e as formas propícias de sua elucidação”.

Em busca dessa “fisionomia”, e importante para compreender a dialética entre o palavreado da história e o silêncio da natureza levantada com Agamben (2005, p. 151), destaca-se o aproveitamento de certas características da fala regional na elaboração formal do filme de Back. Além dos vocábulos e dos trejeitos de uma fala rústica, o estilo de narração em *A Guerra dos Pelados* é marcado pela descontinuidade narrativa e pelo aspecto ao mesmo tempo metafórico e metonímico. Essa característica encontra um equivalente no jeito de falar dos personagens sertanejos, valendo-se de frases geralmente curtas e baseadas no saber popular. Um exemplo disso é a passagem em que o personagem Ricarte¹¹ (encenado por Otávio Augusto) sintetiza a problemática que move o filme: – “A lei dos graúdo é que nem funil. Larga pra cima e fina pra baixo” (1971c). As poucas frases emitidas pelos pelados ao longo do filme nunca são longas, explicativas, apenas colocam-se de maneira seca à interpretação dos outros personagens e dos espectadores. Essa fala simples e econômica, além de desdobrar-se em estilo narrativo do filme, faz pensar em um homem arcaico, mais vinculado à natureza e à sacralidade da sua existência.

Zeferina e Nenê, enquanto síntese daquela coletividade, são de poucas palavras. Integrados que estão espaço geográfico, físico, vivem em quase indistinção entre seus corpos e a natureza. Ao mesmo tempo, partilham o conteúdo

¹¹ O nome desse personagem – como de vários outros no livro de Sassi – é inspirado em um dos doze “Pares de França” do Imperador Carlos Magno. O livro *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* era lido em voz alta pelo personagem José Maria para o povo simples da região nos finais de tarde, o que “mexia com a imaginação”. (SASSI, 2012, p. 27).

simbólico-religioso construído na experiência junto ao grupo de sertanejos unificado pela devoção ao falecido monge São José Maria. Guiados por uma liderança militar e religiosa, em um reduto messiânico e nômade, os caboclos conformavam-se em torno de uma fé que aglutinava crenças medievais, adoração a São Sebastião e a convicção na santidade da personagem-virgem Ana (Dorothée-Marie Bouvier). Imbuídos desses valores, e resistindo aos poderes opressores, embrenharam-se em uma “guerra santa” contra a República – a qual culpavam pela entrada de exploradores estrangeiros nas terras em que antes viviam livremente –, ambicionando recuperar a Monarquia. Todo esse conjunto (o sagrado, o natural, o cíclico) simula um universo fabular, anterior ao tempo profano e secularizado. São entes que não encontram equivalente direto nos fatos históricos, mas figuram o instante em que a história se apossou daquele lugar.

Enquanto estrutura narrativa, o filme *A Guerra dos Pelados* pode ser dividido em dois blocos que apresentam ritmos distintos e correspondem a duas diferentes fases nas experiências desses sertanejos. Na primeira fase, a comunidade dos posseiros é forte e coesa. Sua resistência ao poder opressor sustenta-se pela fé, fortalecida pela convicção na santidade de Ana, que ajuda a manter aceso o vínculo do grupo com o falecido monge.

A trajetória de Nenê e Zeferina, desde sua primeira aparição (logo após os letreiros de abertura) até o embate final entre Nenê e o dragão-máquina, distribui-se em algumas sequências durante esse primeiro bloco do filme. Seu desfecho precoce, aos 22 minutos de filme, antecipa o tom apocalíptico que dará tônica ao bloco seguinte. Ainda nesta parte inicial ocorre a chegada do Capitão Matos (Maurício Távora), autoridade militar enviada pelo governo ao local para resolver o conflito, e é justamente por meio das conversações que ele estabelece alternadamente com os pelados e os peludos – como eram nomeados os oponentes dos sertanejos – que, gradualmente, passamos a conhecer os diferentes posicionamentos representados sobre a questão do Contestado. A transição para o segundo bloco se dá com a abdicação da santidade de Ana, após relacionar-se sexualmente com seu protetor Ricarte. Antes responsável pela coesão do grupo, agora signo do enfraquecimento da fé, com

essa transformação da personagem Ana a força do grupo de crentes tende a declinar, o ritmo do filme torna-se cada vez mais lento, apresentando demoradamente a série de batalhas em que eles são massacrados pelos soldados. Não há exatamente um remate, e o filme termina com uns poucos sobreviventes se retirando em caravana em direção ao município vizinho, sob a voz melancólica de Sérgio Ricardo.

O livro *Geração do Deserto*, por sua vez, estrutura-se em quatro partes, cada qual com o nome de uma das localidades nas quais se instalaram redutos messiânicos: Irani, Taquaruçu, Caraguatá e Santa Maria. O tempo diegético corresponde aos quatro anos do conflito. Além de Nenê e Zeferina, que aparecem nas duas primeiras partes, há uma miríade de personagens no livro, e suas micro-histórias dão carne, emoções e dinâmica ao reduto messiânico e à narrativa histórica. Com fina ironia, o romance de Sassi nos envolve nas crenças simples daquele povo por meio de seus pensamentos, superstições, desejos, cobiças e traições. Cria um personagem, o Mané Rengo, que eventualmente questiona, intimamente, os valores messiânicos do grupo e desconfia da “conversa meio embrulhada, que a gente não entende direito” do falso monge que os guia. Mas ele não tem para onde ir. Então, “o recurso é ir tocando para a frente” (SASSI, 2012, p. 44). A quarta e última parte do romance, centrada no reduto de Santa Maria, é a mais desoladora. As matanças, as doenças, a fome e as traições movidas por emoções vis nos conduzem a um verdadeiro inferno junto aos personagens desafortunados. A aniquilação do reduto é narrada em meio a casos de vingança, perda de fé, de horror e profecias apocalípticas. Como uma espécie de consciência colocada de forma sutil na sua obra, é justamente a morte de Mané Rengo que acompanhamos no parágrafo final do livro, quando “uma névoa toldou seus olhos. Não viu mais nada. Largou as ramagens e escorregou devagarinho para dentro do rio” (SASSI, 2012, p. 166).

Mané Rengo, como tantos outros, não existe no filme de Sylvio Back. Em um serviço de condensação, e coerente com a linguagem audiovisual, ele e Milton Volpini ancoraram vários personagens em um, como é o caso do líder religioso Pai Velho (Jofre Soares), que não existe com esse nome no

romance, mas condensa alguns dos líderes religiosos ali presentes, ou mesmo da virgem Ana, uma vez que no livro existem várias virgens videntes além dela. Dentre os personagens ficcionais mantidos na adaptação do romance ao filme, sobressaem-se Zeferina e Nenê.

ZEFERINA, NENÊ E O DRAGÃO

Zeferina, em primeiro plano, está pensativa, coça o queixo com a mão, e tem os olhos baixos. A imagem é acompanhada de sons de gemidos e pancadas, vindos de uma ação fora de campo. Como para satisfazer (ou para ampliar) nossa curiosidade acerca da origem dos sons, Zeferina vira-se sem pressa alguma em direção a uma porta aberta, pela qual entra a luz do dia, e inclina-se para fora. Seu cabelo é desgrenhado e o vestido velho está aberto nas costas. A cena é interrompida nesse ponto. O plano a seguir, com uma câmera inquieta, mostra Nenê em plena movimentação física. Vê-se em pormenor o seu nariz, a boca entreaberta, a pele suada. Ele arfa e geme, é impossível adivinhar o que está fazendo. Tais imagens de apresentação dos personagens, que antecedem qualquer diálogo entre eles, já suscitam alguns significados acerca da dupla. As vestes e cabelos de Zeferina, bem como sua morosidade, denotam que é simplória e desleixada. Sobre Nenê, nota-se que está mergulhado em um mundo só dele.

Há outro corte, e agora a câmera está novamente no interior da casa. Em um longo plano, focaliza uma vela acesa, escorrega sobre a fotografia de um homem (uma conhecida imagem de São José Maria), sobe pela parede até encontrar uma cruz tosca de madeira enfeitada com uma fita, depois se afasta gradativamente, revelando que aqueles elementos compõem um pequeno altar no cômodo e expressam o clima de devoção. O plano seguinte nos leva novamente a Nenê, que enfrenta inimigos imaginários com uma espada de madeira. Combate a própria sombra em movimento, projetada ora na grama, ora na parede da casa, e delira: – “Toma, peludo... bandido da República... eu vô te cortá, assim!”. Alguns passantes param para ver, um homem pergunta: – “Peleando muito, Nenê?”. Ele pausa, para descanso e resposta: – “Pois é... vinte oreia de peludo. Seu Juca não deixa por menos”. Outro diz: – “Mas rapaz,

a virgem é santa e mandante!”. Da porta do casebre, Zeferina sorri e explica: – “Nenê cismô de casar com a filha de seu Juca. Tá se perparando na espada pra quando tivé intrevêro” (1971c). O rapaz, demente, segue atacando a vegetação que circunda o casebre, enquanto os homens se afastam entre risos e a voz de Sérgio Ricardo embala-nos na cantiga-tema de Nenê.

É essa a sequência que abre o primeiro bloco do filme e nos apresenta o microuniverso da dupla. Tudo o que os envolve remete à ideia de pré-modernidade. As vestes grosseiras, os trejeitos da fala, os cenários em que são mostrados e até mesmo a trilha sonora lânguida, assoviada, que pouco adiante acompanhará o trabalho moroso da dupla em uma enorme plantação de milho.

Figura 2 – Nenê e Zeferina (detalhes). Fotograma do filme *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1971 - direção de fotografia: Oswaldo de Oliveira).



Fonte: Sylvio Back (1971).

Tais cenas iniciais foram adaptadas da quinta aparição da dupla no romance (SASSI, 2012, p. 66-67) e aí o tratamento metonímico já se faz ver. Enquanto Sassi havia fornecido várias páginas para situar a miséria e insanidade da dupla, bem como o seu repertório baseado nos contos principescos, no filme temos que adivinhar isso em cerca de dois minutos. No livro, sabemos que Nenê era filho de Zeferina, que eles eram débeis e alvos de zombaria por parte dos camponeses, e que o jovem havia ensandecido ao ver uma donzela nua banhando-se em uma cachoeira, desejando então se casar com ela. Mas a moça era filha do “Imperador Dom Rocha Alves”¹² e este, para caçoar de Nenê,

¹²O fazendeiro Manuel Alves de Assunção Rocha havia sido nomeado Imperador do Sertão e coroado pelos chefes do reduto sertanejo de Taquaruçu, que não reconheciam autoridade na República (SASSI, 2012, 61).

disse ao parvo que consentiria mediante um dote impossível – as tais “vinte orelhas de peludos”. No filme, Dom Rocha Alves e sua filha não existem, então ali o desejo de Nenê é casar-se com Ana, a virgem santa, filha do Seu Juca. O dote é o mesmo.

No entanto, aqueles dias são de calmaria na região do Contestado. Não há peludos para enfrentar. Nenê tem pressa em se casar, e sua “madinha” lhe sugere que cace o dragão e leve a cabeça dele como dote. O pai da virgem não teria como recusar. No filme, é na sequência em torno de uma roda d’água, ao mesmo tempo lúdica e tétrica, que o espectador se inteira desse plano dos dois.

Na cena, Nenê veste uma armadura de cobre e está agarrado a um mecanismo de madeira, que gira e range. Ele grita o nome de sua amada Ana, e alternadamente faz perguntas à Zeferina sobre o monstro que come terra. Ela, sentada, fuma tranquilamente um cachimbo. Com um lenço amarrado na cabeça, acrescido de chapéu e guarda-chuva, a mulher parece preparada para um passeio. Durante os três ou quatro planos que compõem a cena, desenvolve-se o seguinte diálogo (1971c):

Nenê – Mas ele é todo de ferro, madinha?

Zeferina – Inteirinho... você não precisa ter medo.

Nenê – Se ele só como terra num pode ser gordo... Ana!!! Vem dragão, vem...vem...Ana!!! Ana!!! Vem dragão que eu te mato, vem!... vem!

A roda d’água, com Nenê dependurado e gritando, lembra um instrumento de tortura. Mas sugere também algo circense, e nessa aparição ambígua Nenê assume a feição tanto de um “bobo da corte” quanto de uma espécie de mártir. Esse conjunto de signos remete ao universo medievo, no qual faria algum sentido um jovem herói sair à caça de um dragão, para arrancar sua cabeça e levá-lo como prenda à donzela, com a qual deseja se casar.

Figura 3 – Nenê na roda d'água com armadura de metal. Fotograma do filme *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1971 - direção de fotografia: Oswaldo de Oliveira)



Fonte: Sylvio Back (1971).

O motivo pelo qual Nenê decide optar por caçar uma besta em vez de conseguir as orelhas dos peludos não fica claramente justificado no filme, ainda que no romance *Geração do Deserto* esteja bem explicitado que é Zeferina quem sugere isso a ele. Lá ela tenta explicar tudo a Nenê por meio de contos de príncipes, princesas e castelos, e o incita a caçar o dragão, uma vez que “não tinha maneira de conseguir as orelhas” (SASSI, 2012, p. 68).

De qualquer modo, a dupla acaba assumindo um papel ainda mais emblemático na trama do filme do que no romance, visto que neste há muitos outros personagens ficcionais com destinos tão ou mais trágicos. Além disso, os dois parecem ainda menos conscientes do que os demais sobre o que se passa em seu entorno. A estreiteza de seus horizontes já se insinuara naquela cena do milharal, quando a câmera, em um plano geral sobre a plantação, demorou a encontrar os dois em meio às plantas. Eram quase invisíveis no cenário, a paisagem os engolia, e eles permaneceram completamente absortos na sua atividade repetitiva de colheita, mesmo quando a câmera se aproximou. Seu universo parecia ter as dimensões de sua rotina. Sua compreensão de mundo não ia além dos poucos elementos que os circundavam e dos contos fabulosos que Zeferina sabia de memória. Estavam muito próximos à mudez da natureza.

Quando finalmente partiram em busca do dragão de ferro, este lhes era completamente desconhecido. Tudo o que sabiam era que “comia terra e

soltava fumaça pelos campos” e, assim, passaram a associá-lo com o monstro das historietas que Zeferina transmitia a Nenê (1971c).

Nenê - É só terra mesmo que ele come, madinha?

Zeferina - Dizem que é. Comeu as terra do Seu Juca, as terra dos vizinho, do seu Boca. Por isso que nós temo que acabá com o bicho. Por causo que ele pode querê vir aqui pras banda de Taquaruçú, onde tá todo mundo quietinho...

Essa analogia entre locomotiva e monstro devorador presente no vocabulário dos sertanejos remete, ao mesmo tempo, ao Bestiário medieval e à modernidade enquanto poder maléfico que violenta a natureza e atormenta os moradores locais. Os Bestiários, escritos que emergiram no século XII na Inglaterra e na França, apresentavam finalidade didática e circulavam em contextos monásticos. Com raízes na antiguidade greco-latina (em um conjunto de histórias sobre animais, transmitidos por Heródoto, Aristóteles e Plínio), tais escritos se destinavam a veicular verdades de ordem teológica-cristã por meio de símbolos animais. “Tomando cada animal como *exemplum*, o Bestiário permite a passagem do literal ao alegórico e deste ao místico” (VARANDAS, 2014, p. 43). Ali, todas as criaturas constituem signos pertencentes a uma “rede simbólica de correspondências entre o mundo natural e o divino” (Idem, 44). Além de cordeiros, serpentes e burros, entre outros, os Bestiários incluíam animais fantásticos, tais como o dragão, o grifo e a harpia.

No imaginário dos crentes, em *Geração do Deserto*, o monstro estava associado ao “fim do mundo”. Gravadas nas lembranças dos mais velhos, estavam as profecias do falecido São João Maria, homem santo que percorrera aquele Sertão muitos anos antes da chegada de José Maria, e que profetizara a chegada de um “burro preto na frente, vomitando fogo e fumaça, e uma tropa de mulas pretas seguindo atrás” (SASSI, 2012, p. 17). Outros lembravam: “eu sei que ele falou num dragão de ferro...” (SASSI, 2012, p. 68). No estudo de Vladimir Propp (2001, p. 11) sobre “A morfologia do conto maravilhoso”, a figura do dragão aparece também, inclusive como um dos quinze “tipos de enredo”, aquele “Sobre os que lutam contra dragões”. Enquanto antagonista, o dragão teria o poder se assumir feições alheias, transformando-se em cabra

de ouro, ou em belo jovem, por exemplo (PROPP, 2001, p. 21). Nada impediria, portanto, que ele assumisse a feição de um trem.

No filme de Back, é somente depois dos comentários de Nenê e Zeferina sobre a besta, naquele juízo deformado por sua mente ao mesmo tempo débil e mística, que acontece a primeira aparição visual do dragão personificado em trem.

O som chega antes. O apito, sobreposto ao resfolegar do motor, retine enquanto se vê Nenê e Zeferina caminhando entre as araucárias, ele com sua armadura. Um corte na imagem nos fornece um pormenor da parte frontal da locomotiva, que desliza sobre os trilhos, soltando vapores para os lados. O plano a seguir mostra a plataforma simples da estação, construída de madeira, onde um grupo de pessoas aguarda a chegada do trem que trará o Capitão Matos. Mais alguns planos mostram vistas diferentes da locomotiva, dos vagões, dos trilhos, síntese da “história no sentido moderno”, como “um tempo portador de promessas para aqueles que respeitarão as condições de sua sucessão e as tarefas que elas impõem – e, no sentido inverso, portador de ameaças para aqueles que desconhecem suas condições” (RANCIÈRE, 2017, p. 248).

Algumas cenas depois, pedindo informações, Zeferina e Nenê descobrem “o carreiro” do dragão: a via férrea. Caminham durante um tempo por essa trilha até que decidem esperar o monstro para uma emboscada em um lugar entre duas colinas, de onde o dragão “não pode fugir”. Por fim, na última sequência em que estes dois personagens aparecem no filme, ocorre o confronto entre Nenê e o trem.

A câmera capta um plano geral em que a estrada de ferro é vista em uma curva, entre dois barrancos, com a luz vindo de trás, fazendo reluzir o metal dos trilhos. Nenê e Zeferina aparecem chegando de longe, por trás do barranco. Ele sempre movimentando a espada de pau, e ela pitando. A fumaça do seu cachimbo se mistura com uma espécie de vapor que emana dos trilhos, imprimindo à cena uma atmosfera etérea. Há um corte, e o mesmo local é mostrado em um momento de anoitecer ao som de pássaros. Os dois estão lá pacientemente esperando pelo dragão. O plano seguinte mostra Zeferina com o ouvido encostado ao chão, os olhos para o alto como se buscasse concentração,

seu rosto emoldurado por uma completa escuridão. Repentinamente, ela grita: “É ele... vem vindo!”. Nenê aparece então em primeiro plano diante do fundo de breu, e responde: “...que venha!!...” (1971c). O quadro seguinte mostra o escuro total, há apenas o som da locomotiva ao longe, até que um pequeno círculo de luz aparece na parte superior direita do quadro. Enquanto cresce o som do motor da locomotiva, alternam-se os planos em que se enxerga Nenê de frente vindo ensandecido pelos trilhos, e os planos em que se enxerga somente o farol do trem que se aproxima. Nenê agita quixotesicamente a espada de pau e grita, com seu colete de metal refletindo a luz do farol, e lhe resta ser atropelado pela história, que despeja o tempo acelerado da máquina e da expansão capitalista sobre seu universo fantasioso.

Figura 4 – Nenê finalmente enfrenta o Dragão. Fotograma do filme *A Guerra dos Pelados* (Sylvio Back, 1971 - direção de fotografia: Oswaldo de Oliveira)



Fonte: Sylvio Back (1971).

O clímax, neste trecho do filme, se constitui pela expectativa do embate reforçada pelo som do motor da locomotiva em volume crescente, e pelos gritos desatinados de Zeferina que, ao contrário de alertar Nenê sobre o perigo iminente, incita-o cada vez mais. A cena derradeira de Nenê é o momento em que investe de frente contra o trem, enquanto Zeferina agarra-se à fé (1971c): – “Vaaai, Nenê, coraaagem! A tua espada é benziiida. Assim ocê ganha o coração da nossa virgem Ana... Coraaagem, Nenêêê!!!”

Entre os berros insanos de Zeferina, o apito ensurdecedor, o barulho do motor e os urros de Nenê, a cena se fecha com a luz do trem sobre ele. O tempo fica em breve suspensão.

OS PERSONAGENS NA LINGUAGEM DE SEUS FICTORES

Em contraste com os demais personagens do filme, que parecem todos adequados ao teor histórico dos conflitos no Contestado, Nenê e Zeferina remetem, também, aos já lendários Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro, Sancho Pança, personagens literários criados por Miguel de Cervantes em 1605. Com a imaginação alimentada por romances medievais, o fidalgo Dom Quixote saía paramentado de cavaleiro para enfrentar inimigos inexistentes e, em diversos momentos, colocou sua própria vida em risco sem ter sã consciência dos desatinos que cometia. A clássica imagem do seu enfrentamento aos moinhos alimenta de sentidos a empreitada de Nenê no embate com o trem. O Dom Quixote de Cervantes viveu preso à literatura do passado e foi alimentado por ela, existindo “fora de sua época”. Em um jogo metalinguístico, o próprio personagem procurava nos romances de cavalaria signos com que se identificar e identificar aos que o cercavam, signos que já não eram semelhantes a seres visíveis, pois pertencentes ao passado (FOUCAULT, 2000, p. 63-68). De modo aproximado, Nenê, que ganha carne na prosa de Sassi e nas imagens e sons no filme de Back, também parece deslocado de seu tempo, pois escritor e cineasta obrigam-no a alimentar-se dos contos de reis e princesas que ouve da Zeferina.

Apesar de representarem os pelados, e de assumirem, como o restante da comunidade, o dragão de ferro como seu inimigo, a atuação desses dois personagens na trama não fará a mínima diferença para o confronto efetivo entre pelados e peludos. Todavia, no filme, sua presença se torna central para a compreensão da obra: por meio da ficção, Sylvio Back investe o trem-monstro de um poder de fala, ele vocífera o poder assolador do capital, do mundo moderno, da história lavrada nos contratos e nas certidões de posses de terra que atropelam um mundo pré-industrial. Diferentemente do romance de Sassi, no qual acompanhamos o final trágico de vários personagens embrenhados em seus desejos e emoções turvados pela credence e pelo sofrimento da guerra, em *A Guerra dos Pelados*, Nenê e Zeferina sintetizam o destino impiedoso de toda uma miríade de sertanejos. Não, no entanto, com feições realistas. Back faz questão de elaborá-los enquanto seres quase míticos.

Em uma crítica sobre o filme, Tavares de Barros (1977) destacou essa linha narrativa dos dois seres primitivos e débeis na caminhada em busca do dragão de ferro, “eles se transformam em símbolos da precariedade da causa dos Pelados diante das forças superiores que devem enfrentar”. Essa interpretação de Barros, com a qual concordo, sugere um duplo alcance simbólico. Primeiro, o alcance mais imediato indicado na própria frase do crítico, se pensarmos que o embate de Nenê com o dragão alegoriza a desigualdade de condições – especificamente no caso histórico dos pelados, enquanto coletividade baseada em moldes arcaicos de subsistência – diante dos poderes econômico e político que introduziram a ferrovia na região do Contestado em princípios do século XX. Neste caso, tanto para o autor do romance *Geração do Deserto* quanto para o diretor de *A Guerra dos Pelados*, a derrota sofrida pelos sem-terra naquele episódio era um dado confirmado pela história. Retomando-o, Back nada mais faria do que reafirmar sua convicção na impotência do gesto revolucionário.

Porém, há também outro alcance alegórico, mais abrangente, se admitirmos que a disparidade de forças na fábula atua como um “modelo” da discrepância que existe entre a fragilidade de um tipo de vida pré-moderna e a imponência da modernização capitalista. Neste segundo alcance, a alegoria não se refere apenas ao caso específico da derrota dos sertanejos já confirmada pela história e representada no romance e no filme, mas a todo e qualquer caso – passado ou ainda por acontecer – de massacres em que se confrontam agentes tão desiguais, e onde os mais frágeis geralmente sequer se apercebem das dimensões daquilo que os aguarda. Com tal abrangência, a fábula fica suspensa no tempo daquelas “invenções feitas pelo orador” com intenção de exemplaridade: “a fábula não é uma simples ação alegórica, mas, sim, a narrativa de uma ação alegórica na qual se oculta um ensinamento. A narrativa não será necessariamente escrita em prosa ou em verso.” (PORTELLA, 1983, p. 124).

Nesse sentido, sua abrangência permite, inclusive, remeter à atuação das esquerdas revolucionárias no contexto da ditadura militar brasileira, quando o filme foi realizado¹³. A proeminência alegórica de sua linha narrativa expressa

¹³ Sylvio Back envolveu-se com a Ação Popular no final dos anos 1960, e muitas das suas experiências naquela ocasião contribuíram para a elaboração do filme da forma como é. Para maiores detalhes sobre essa dimensão alegórica referente ao contexto de produção do filme, consultar: Kaminski (2006, p. 95-112).

uma visão desesperançosa do próprio cineasta, seja em relação às esquerdas armadas no seu contexto imediato, seja aos que se contrapõem ao modelo econômico-político capitalista que está na base do processo de modernização ocidental.

Quanto ao encantamento do trem personificado em dragão (ou do dragão que assume a feição de trem), destaca-se, ainda, uma dupla significação, como o olhar bifronte de Jano: um olhar para o passado (o Bestiário medieval e os contos de heróis e princesas), outro olhar para o futuro (o avanço de uma história que palavreia e “tudo devora”). Considerando que a linguagem consiste em “máquina não tanto de ‘representar’ o ‘real’, mas sim de dar uma forma a ele” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372), essa imagem do embate final entre Nenê e o dragão, resultante da artesanania de Back, sintetiza o “instante” da transição entre esses dois mundos. A mesma linguagem (manejada pelo escritor e pelo cineasta) que lhes concede o sopro da vida a ceifa no minuto exato dessa transição. Então, parafraseando Agamben (2005, p. 153), se vê de soslaio “o mundo da fábula no instante em que desperta do encanto para entrar na história”. Quando o trem finalmente chega, seu metal reluz, seu apito agride, a magia da fábula se desfaz e ao Nenê resta a crueza da morte. Zeferina se esvanece.

REFERÊNCIAS

A CIVILIZAÇÃO do Sul: o essencial é ser autêntico. Entrevista com Sílvio Back. *Opinião*, 01 abr. 1977.

AGAMBEN, G. Fábula e história. In: AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

A GUERRA de Sílvio Back. Última Hora, Rio de Janeiro, 29 set. 1971a.

“A GUERRA dos Pelados”: o heroísmo que veio do sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1971b.

A GUERRA dos Pelados. Direção de Sylvio Back. Curitiba: Sylvio Back e Alfredo Palácios, 1971c. 1 filme, 98 min., color. 35 mm.

AZEREDO, E. “A guerra dos pelados” (I). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1971.

BACK, S. Memória I - A estória dos que não estão na história. In: BACK, S. *A Guerra dos Pelados: roteiro do filme*. São Paulo: Annablume, 2008.

BARROS, J. T. de. A Guerra dos Pelados. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte: 25 ago. 1977.

BERNARDET, J. C.; GALVÃO, M. R. *O nacional e o popular na cultura brasileira – cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARDÁPIO eclético. *Visão*, Rio de Janeiro, abr. 1971.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GALLO, I. *O Contestado: o sonho do milênio igualitário*. Campinas: UNICAMP, 1999.

KAMINSKI, R. Da narração literária às telas do cinema: camadas de sentido alegórico em *A guerra dos Pelados*. *História: Questões & Debates*, n. 44. Curitiba: Editora UFPR, 2006. p. 87-114.

KAMINSKI, R. *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*. São Paulo: Intermeios, 2021.

KAMINSKI, R. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

MACHADO, P. P. *Lideranças do Contestado: a formação e a atuação das chefias caboclas (1912-1916)*. Campinas: UNICAMP, 2004.

PORTELLA, O. A Fábula. *Letras*, v. 32, Curitiba, UFPR, 1983.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. [S.l.] CopyMarket. com, 2001. Disponível em: <https://document.onl/documents/>

vladimir-propp-morfologia-do-conto-maravilhoso-pdf.html. Acesso em: 10 set. 2020.

RANCIÈRE, J. A historicidade do cinema. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 245-263, jul.-dez. 2017.

RODRIGUES, R. R. *Veredas de um grande sertão: a Guerra do Contestado e a modernização do Exército brasileiro na Primeira República*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SANT'ANNA, A. R. de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SASSI, G. W. *Geração do Deserto*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.

VARANDAS, A. O Bestiário: um gênero medieval. In: MIRANDA, A.; CHAMBEL, P. (coord.) *Bestiário Medieval*. Perspectivas de Abordagens. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2014. E-book. 110 p. Disponível em: <http://iem.fcsh.unl.pt/ebooks/estudos10/index.html>. Acesso em: 10 set. 2020.

VEJA o nosso primeiro épico. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 13 maio 1971.

WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*, v. 43, Curitiba, UFPR, 1994. p. 49-59.

A AUSÊNCIA, A OFENSA E OS EXERCÍCIOS DA MEMÓRIA

Emerson Pereti

– *¿No me oyes? – pregunté en voz baja.
Y su voz me respondió:
¿Dónde estás? Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?
– No hijo, no te veo.
Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.
– No te veo.
(Juan Rulfo, em Pedro Páramo)*

Dentre os vários sentidos para a palavra *falta*, tanto em português como em espanhol, há dois em especial: o primeiro se refere ao *fato de algo ou alguém não estar num lugar onde se poderia ou deveria estar*, ou seja, a representação de uma sentida *ausência*; outro diz respeito a *um ato condenado pela moral, familiar, social ou religiosa, um delito, uma ofensa*. É a partir desse duplo sentido da palavra *falta* que gostaria de começar este texto. A catástrofe ditatorial que recaiu sobre os países do Cone Sul a partir da segunda metade do século XX se estende a nossos tempos, marcados pela turbulência da contrarreforma do neoliberalismo, como uma falta que se bifurca e segue paralelamente nesses dois sentidos. Em uma direção, como ausência, em outra, como ofensa. Ausência, pelo vazio deixado por milhares de mortos e desaparecidos em meio ao mundo dos vivos; pelo esquecimento comandado; pelos sonhos de uma vida mais justa arrancados a base de choques, afogamentos, estupros e outras tantas formas de tortura; pela marca indelével deixada no corpo dos sobreviventes e esse ponto latente que assola o coração das novas gerações. Ofensa, pela impunidade dos crimes; pela compensação forçada da mercadoria no novo mundo neoliberal-maravilhoso; pelos nomes de generais assassinos com que foram se vestindo nossas ruas, avenidas, escolas, praças; pelas homenagens públicas a déspotas e torturadores; pelas marchas de torcedores coléricos que carregam bandeiras, bíblias e cartazes pela volta do estado autocrático. A

partir desse duplo sentido da *falta* me ponho, aqui, a falar de um país vizinho, de uma história comum, e de outros exercícios de memória. Começo por um episódio recente.

Nos primeiros dias de setembro de 2019, durante uma ocupação de movimentos sem teto em uma das antigas propriedades do ditador Alfredo Stroessner, na cidade fronteiriça de Ciudad del Este, foram encontrados restos humanos que, aparentemente, haviam sido emparedados no banheiro de uma das edificações. Segundo reportagens do jornal ABC Color,¹ essa mansão, construída em um terreno de 30 hectares, perto da estrada que leva para a hidroelétrica binacional de Itaipu, era conhecida como “casa do horror”, por ser, também ela, um dos inúmeros locais de detenção e tortura durante a última ditadura. Hoje envolta em histórias sobre fantasmas, esta casa foi abandonada em 1989, com a queda do regime, e tem sido invadida eventualmente, muitas vezes por pessoas que, como mostra a reportagem, buscam por possíveis tesouros escondidos aí. O tesouro, neste caso, corresponde a três crânios e diversos outros ossos humanos. Ainda não se sabe ao certo a procedência dessas ossadas, se realmente são de desaparecidos políticos. No momento em que escrevo este texto, elas se encontram na Argentina para análise e identificação. O fato é que esse episódio trouxe novamente à tona, na memória coletiva paraguaia, a presença latente de centenas de pessoas desaparecidas durante a ditadura. Apenas em 2009 começaram a aparecer, no país, os restos dessas vidas apagadas, e somente em 2016 a primeira delas foi identificada.

O aparecimento desses restos humanos em Ciudad del Este faz lembrar de outro, também aparentemente accidental, que mudou de forma drástica as políticas da memória e do esquecimento referentes à experiência ditatorial no Paraguai. Após a queda de Stroessner, começava no país um amplo processo de transição à democracia. Eleições livres, a elaboração de uma nova Constituição, a vigência de liberdades públicas, assim como a criação de novas figuras jurídicas indicavam que o país estava em um caminho promissor. Movidas por

¹ Cf. HALLAN restos oseos el expropiación del dictador stroessner. ABC Color, 04 set. 2019. Disponível em: <https://www.abc.com.py/nacionales/2019/09/04/hallan-restos-oseos-en-la-expropiación-del-dictador-stroessner/>. Acesso em: 10 set. 2020. Cf. HALLAN más huesos y sigue búsqueda en inmueble de stroessner. ABC Color, 14. set. 2019. Disponível em: <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/politica/2019/09/14/hallan-mas-huesos-y-sigue-búsqueda-en-inmueble-que-era-de-stroessner/>. Acesso em: 20 set. 2020.

esse impulso, as vítimas da violência stronista e seus familiares iniciaram inúmeros processos judiciais contra os chefes da repressão. No entanto, tais processos não eram levados à frente, principalmente por falta de provas. Era impossível, por exemplo, provar que um desaparecido havia passado pelos espaços de detenção estatais. Assim como aconteceu no Brasil, a ditadura era algo que deveria ser esquecido, assim como a responsabilidade de todos os seus colaboradores. Isso até uma manhã de dezembro de 1992, quase quatro anos depois da queda do regime, quando foram encontrados, em uma sala do Departamento de Produções da Polícia da Capital, em Lambaré, cidade vizinha à Assunção, os documentos que vieram a ser conhecidos como “Los Archivos del Terror” (PAZ; AGUILAR; SALERMO, 2013, p. 20-21). Entulhados nessa sala do departamento de polícia, encontravam-se milhares de documentos que expunham a sórdida máquina repressiva do stronismo em toda sua operatividade técnica. Entre as mais de 700.000 páginas do arquivo, encontravam-se registros de entrada e saída de presos; informes de vigilância domiciliar de opositores; listas de prisioneiros reclusos em quartéis; controle de partidos políticos, centros estudantis, sindicatos, entre outros (p. 49-50).

A descoberta de tais documentos não apenas tem servido para a busca pela justiça, mas também para recompor fragmentos de histórias despedaçadas e desaparecidas pela empresa ditatorial. A considerar apenas o relatório da Comissão da Verdade e Justiça (CVJ) “Anive Haguã Oiko / Para que não volte a suceder”, publicado em 2008, permanecem ainda hoje inconclusos mais de 400 casos de desaparecimento forçado de pessoas durante o regime. O filho de um desses desaparecidos, Rogelio Goiburú, atual presidente da Comissão da Verdade, foi um dos que viajaram a Ciudad del Este para investigar o aparecimento desses restos mortais na antiga propriedade de Strossner, na esperança, talvez, de encontrar, aí, algum sinal de seu pai. É sobre essa ausência, em particular, que trata a narrativa artística na qual pretendo me concentrar a partir de agora. Refiro-me ao ensaio documental *Ejercicios de memoria*, lançado em 2016, pela cineasta paraguaia Paz Encina. A partir de 2008, Encina passou a se concentrar nos materiais dos *Archivos do terror*, procurando elementos para preencher, artisticamente, espaços vazios na memória paraguaia sobre a ditadura stronista. O trabalho resultou em um conjunto de videoinstalações

em Assunção, em dezembro de 2012, denominado *Notas de Memoria*. Entre as exposições figuravam, por exemplo, *La marcha del silencio*, sobre a repressão a um protesto organizado em 1988, diante da catedral da capital; *Los Pyragüés*, que mesclava gravações de denúncias contra dissidentes e projeções de fotos encontradas nos arquivos, ou ainda *El Río*, que expunha imagens de pessoas desaparecidas sobre as águas do rio Paraguai. (RUSSO, 2017, p. 31-33). Dessa investigação, surgiu também a trilogia de curtas-metragens, *Arribo*, *Familiar* e *Tristeza de la lucha*, lançados em 2014, e, finalmente, o longa *Ejercicios de memoria*, de 2016.

Seguindo os passos de quatro crianças em meio aos bosques que cercam o rio Paraná, Paz Encina propõe um ensaio poético sobre as ausências deixadas no corpo social paraguaio pela ditadura stronista. Neste caso, em particular, o desaparecimento do médico Agustín Goiburú Giménez, em 1977, a partir das lembranças de infância de seus três filhos. O título dessa narrativa, *Ejercicios de memoria*, nos coloca, de antemão, diante de um paradoxo da linguagem. Uma contradição discursiva como às quais se refere Paul Ricoeur, em *A história, a memória, o esquecimento*, particularmente na passagem em que discorre sobre o nível ético-político da memória. Para introduzir seu argumento nesta passagem, Ricoeur nos lança uma pergunta: “Qual é a situação do pretense dever da memória?” (RICOEUR, 2007, p. 99). Para o autor, essa pergunta consiste, primeiramente, em uma ambiguidade que reverbera também em dois paradoxos linguísticos: “Como é possível dizer ‘você se lembrará’, ou seja, contará no futuro essa memória que se apresenta, justamente, como guardiã do passado?”. A esse paradoxo verbo-temporal se soma, no argumento do autor, a incongruência entre a espontaneidade do ato de lembrar e a imperiosidade de fazê-lo: “como pode ser permitido dizer ‘você deve lembrar-se’, ou seja, deve contar a memória no modo imperativo, quando cabe à lembrança poder surgir à maneira de uma invocação espontânea?” (p. 100). Levando essas questões em consideração, poderíamos também nos perguntar, a partir do título da narrativa de Encina: como é possível fazer exercícios de memória, quando a recordação consiste justamente em um ato espontâneo e involuntário, sem artificialismos ou elementos ensaiados ou estudados, que caracterizam a ideia de exercício? A resposta para tal situação parece se encontrar, para Ricoeur,

justamente no ponto de convergência entre a retrospecção do trabalho de memória e a prospecção do trabalho de luto. Neste ponto de intersecção está, justamente, para o autor, a ideia de justiça. “É a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes seu valor exemplar, transforma a memória em projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá ao dever da memória a forma do futuro e do imperativo” (p. 101).

“Nem os mortos estarão a salvo se o inimigo vencer”, nos adverte Walter Benjamin. No ponto de intersecção entre o trabalho da memória e o trabalho de luto em relação a esses mortos é onde também se cruzam e entram em curto-circuito esses dois sentidos da palavra *falta*. É preciso então falar desses fantasmas, a eles e com eles, como nos propõe Jacques Derrida, em *Espectros de Marx*. Isso porque, como lembra o autor, “nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer estejam mortos, quer ainda não tenham nascido” (DERRIDA, 1994, p. 11). Ou ainda àqueles, acrescento, que já nasceram, quiseram construir um mundo melhor antes de nós, e, dado seu forçado desaparecimento, não estão mais presentes, nem presentemente vivos, nem presentemente mortos. Os mortos, os vivos e os que se encontram em estado de latência entre eles estão novamente em perigo. O esquecimento passivo sobre a experiência ditatorial em nações como o Brasil ou o Paraguai tornou possível a ascensão de movimentos neofascistas que incendiaram democracias com sua intolerância, seu fetiche por armas de fogo, seu fundamentalismo religioso, suas oficinas de *fake news* e suas contas de Whatsapp. Para os membros desse movimento, um assassino, déspota, pedófilo e corrupto como Strossner é, antes, um exemplo de “homem de visão e estadista”.² Diante desse pavoroso quadro, diríamos também que é a ideia de justiça, orientada à vítima outra, como nos lembram

² “Isso tudo não seria suficiente se não tivesse, do lado de cá [paraguaio], um homem de visão, um estadista, que sabia perfeitamente que seu país, o Paraguai, só poderia prosseguir, progredir, se tivesse energia. Aqui também a minha homenagem ao nosso general Alfredo Stroessner”. Cf. BOLSONARO chama ditador de estadista e se irrita com pergunta sobre laranjas. *Folha de S.Paulo*. 26 fev. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/02/em-itaipu-bolsonaro-elogia-presidentes-militares-e-chama-ditador-paraguaio-de-estadista.shtml>. Acesso em: 8 out. 2020.

esses autores, que dá, ao dever urgente da memória, também a condição de exercício e a forma verbo-temporal do *presente contínuo*.

Exercitar a memória em relação às vítimas, conjurar essas existências latentes ao mundo dos vivos envolve, neste caso, como propõe Paz Encina, mergulhar, como crianças, nas águas do rio Paraná, turvar o poço estanque do esquecimento, sondar essas águas que dividem países e que ligam planos transnacionais de perseguição e extermínio. Águas nas quais brincam as crianças e se escondem corpos desaparecidos. Exercitar a memória é também exercitar a capacidade de fôlego sob a superfície, daí que o primeiro mergulho da criança, no filme, nos deixe apreensivos, sem ar. É então que ouvimos as primeiras palavras, entoadas pelo menino, que contam de uma tradição familiar: o bisavô que acordava cedo, ia até um monte, se detinha em um campo aberto, perto do rio, e recitava uma “solene, antiga e secreta oração em guarani”. O avô, segue a narração, também se levantava cedo e seguia o mesmo caminho que o pai, porém, se detinha antes, e recitava passagens da canção que havia aprendido de memória com o pai. Seguindo a tradição, uma de suas filhas, a mãe do menino, embora houvesse conhecido o monte, já não recordava do caminho, e se detinha no jardim, em frente a uma árvore plantada pelo pai, para recitar agora apenas fragmentos esparsos da antiga prece. O menino, por sua vez, nunca foi ao monte e já não conhece a oração, mas preserva o mesmo hábito de levantar-se cedo e ir até o rio, agora é ele sua forma de adoração. Desolados em meio às ruínas do passado-presente ditatorial, como a criança, já não sabemos o caminho ao monte, esquecemos da antiga oração, mas o rio nos lembra justamente desses esquecimentos, por isso vamos até ele e nos atiramos em suas águas, em memória, e como dívida àqueles que desapareceram.

Quando voltamos à superfície, deparamo-nos com o amanhecer em uma casa que exhibe os sinais de sua decrepitude. A porta não está trancada. O barulho de animais domésticos, uma goiaba mordida que agora serve às formigas, os sapatos que esperam ajustados frente à porta dão indícios de que o local é habitado. Ao longe, ouve-se a voz de uma mulher, ela chama por nomes, ninguém responde. Esse lugar ruinoso reluz ainda resquícios do conforto de

um lar. A mesa posta, as frutas ainda frescas, restos de comida nos pratos, as camas desarrumadas parecem marcar um abandono recente. Logo, em meio aos sons que reiteram a ausência neste espaço, somos interpelados por outra voz, adulta, feminina. Ela conta de uma primeva lembrança: uma mulher em um trem, fugindo com seus filhos; de palavras como controle e exílio. “Me hablaron de dejar la casa, de dejar la patria, de mirar de lejos. Me contaron de un hombre mirando su país, desde el otro lado del río. Me contaron de dejar las cosas, de perder las cosas”. O tempo de cada frase é seguido por outro, análogo, de silêncios, como se algo, resistente à palavra, intercalasse o discurso em estado de latência. Essa casa, em que imperam objetos de décadas passadas, ainda sabe falar muito de seus habitantes, agora desaparecidos: “Me hablaron de las risas, de los abrazos, de la familia”. Guiados por essa voz, somos então levados a causa dessa desolação recente: “Me hablaron de operativos, de armas, rifles, bombas, granadas... sequestros... Me hablaron de la cárcel y de huir de la cárcel... de pasar la frontera siendo otro... de cambiarse de nombre... y en el medio de la infancia, siempre la infancia, el germen de todo.” Agora, uma música antiga nos conduz aos outros aposentos. É dia feito e parece que não há mesmo ninguém na casa. No entanto, ao cruzarmos o umbral de outra porta nos deparamos com uma mulher sentada em frente a uma velha máquina de costura, ela borda uma flor colorida em um pano branco, a música parece remeter-se à ideia dessa flor, “como aquellas cosas que siempre vuelven a florecer”. A mulher não nos volta o rosto.

Seguimos o narrador, essa câmera que caminha lentamente pela casa mostrando todas essas ausências. Uma porta se abre com o vento, ela dá ao bosque e ao sol, queremos ir até ele. As camas ficarão por fazer; as frutas apodrecerão, lentamente, sobre a mesa; as coisas se vestirão de pó; os sapatos seguirão esperando, diligentes, frente a porta; o bordado, incompleto, seguirá, por muito tempo, lembrando uma flor. Mas antes de sair somos novamente interpelados. São fotografias antigas, homens e mulheres de diferentes idades, crianças, elas contrastam com o fundo escuro. São fotos de frente e de perfil, muitas delas levam o carimbo do Departamento de Investigação da Polícia da Capital, as acompanham cópias de digitais, datas.... Um diálogo gravado, em yopará, segue a projeção, alguém fala ao comissário sobre informações, datas,

reuniões, grupo de pessoas, viagens, liga camponesa, nomes... Assustados, queremos agora, desesperadamente, sair da casa; o conforto do lar tornou-se um espaço de perigo iminente. Em vão procuramos por portas e janelas; apenas paredes escuras nos cercam. Os documentos dos *Arquivos do terror*, encontrados naquela sala do Departamento de Produções da Polícia da Capital, em Lambaré, em uma manhã de dezembro de 1992, passam novamente por nossos olhos. Reconhecemos neles, fotos que figuram também em outras listas, como no tomo 8, parte 4, entre as páginas 423 e 650 do Informe da CVJ paraguaia, de 2008,³ que traz os dados de vítimas de desaparecimento forçada. O diálogo entre o comissário e o *pyragüé*, (do guarani *py* = pé + *raque* = pelo, *pé peludo* em tradução literal), registrado em um gravador antigo, conta parte dessas histórias.

A última foto é a do médico Agustín Goiburú Giménez, detido pelo Operativo do Plano Condor na cidade de Paraná, Argentina, e desaparecido pela ditadura paraguaia em 06 de fevereiro de 1977. Depois de alguns segundos, a imagem muda, na sequência há apenas o retângulo vazio destinado à foto 3x4 em algum documento. Como lembra Perla Sneh em *Lenguaje y exterminio* (2006), as ditaduras do condor transformaram até as estruturas mais duras da língua. O verbo “desaparecer”, intransitivo por natureza, tornou-se, a partir dessa catástrofe, também transitivo direto. Walter Benjamin propôs, ao longo de sua obra, a ideia de *imagem dialética*. Tal imagem, possível apenas no preciso instante marcado por um perigo iminente, seria capaz de suspender, de confundir, de problematizar e, finalmente, de ressignificar o presente histórico, trazendo consigo uma constelação de possíveis interpretações. “Uma imagem da imobilidade que exprime entre o já ocorrido e o agora uma correspondência histórica única” (BENJAMIN, 2006, [N 2a, 3], p. 505). Nessa passagem da obra de Encina, as fotografias antigas conectam duas temporalidades separadas pelos longos anos de esquecimento passivo no mundo do *Neoliberalismo Maravilhoso* sul-americano. Nelas reconhecemos, como Benjamin, essa correspondência especial entre o passado ditatorial e nosso presente fundamentalmente delimitado por ele. Elas são o vazio que nos olha, como afirma Georges Didi-Huberman ao refletir sobre as imagens-pensamento de Stephen Dedalus, no

³ Cf. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/paraguai/cv_paraguai_tomo_08_parte_4.pdf. Acesso em: 8 out. 2020.

romance de James Joyce. Um vazio no qual reconhecemos o olhar de uma mãe moribunda, de um irmão, de um companheiro, um olhar cujo âmago se encontra cingido entre a óbvia semelhança e a inelutável perda, “de parto e perda misturados”, para usar as palavras do autor (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32). Tais imagens, em preto e branco sobre o fundo ocre de uma ficha policial, também nos falam em seu silêncio, e sua linguagem parece tão carregada de interrogações e conjeturas a ponto de nos deixar atordoados. Por quais caminhos seguiram esses corpos rumo a seu desaparecimento? Quantas dúvidas, medos, dores, saudades, esperanças levavam quando foram desaparecidos? A parede cinza ao fundo completa o quadro, ela é a imagem de um túmulo vazio que durante séculos marcou o imaginário cristão-ocidental, carregado pela ideia da remissão final do espírito ante o mundo terreno de pecados e injustiças. Mas nunca houve um corpo depositado aí. Para continuar a falar com Didi-Huberman, é como uma caixa de ressonância que, diferente do esperado, não produz eco algum, por mais que gritemos diante dela. A tumba sobre a qual, reconhecidos na possível morte do outro, também nós tombamos (p. 38-43).

A marca retangular que espera ser preenchida com mais uma foto é também a janela pela qual escapamos, finalmente, para o bosque, para onde queríamos ir antes de entrar no espaço escuro da memória no qual tremulam, dialeticamente, as imagens dos *Arquivos do terror*. A luminosidade, as cores vegetais ofuscam nossos olhos. Ouvimos aos poucos o som da mata, os pássaros, as cigarras. Agora somos guiados por quatro crianças, três meninos e uma menina. O que segue à frente aparenta ser o mais velho, traz uma faca na bainha presa às costas, ele parece guiar os demais em meio ao lusco-fusco da tarde vegetal, o barulho de seus passos se junta ao canto da mata. Ouvimos novas vozes, um homem conta também de suas primeiras lembranças: “Mis primeros recuerdos son de sacrificio, de dolor, de incertidumbre, de miedo”. Uma mulher fala de palavras proibidas. Saberemos agora de uma vida familiar atravessada pela experiência ditatorial. Ouviremos de constantes mudanças, do exílio no outro lado do rio, do medo cotidiano, da sensação de estar sob monitoramento constante, de crianças que trocam brinquedos por armas, que trocam a infância por um incessante estado de vigilância. É assim que

os testemunhos dos filhos do médico Agustín: Rogelio, Rolando e Jazmin Goibirú vão se intercalando em meio às imagens moventes que acompanham os passos das crianças. O relato claustrofóbico das testemunhas reverbera na mata aberta, as crianças permanecem silenciosas em seu caminho, murmuram às vezes pequenas frases em guarani. Elas nos guiam pela mata da memória ditatorial paraguaia, uma *Comala* úmida e verdejante na qual alguém busca pelo pai, já cansado, entre a luz e a sombra, seguindo as vozes sussurrantes dos mortos em meio aos sons da mata. Sabemos da denúncia sobre corpos atirados ao rio; sabemos de planos para enfrentar a tirania; sabemos da solidão dos dissidentes, de uma prisão, de soldados que atiram ossos a uma criança com fome. Ao som dessas vozes que constroem a história de infâncias assoladas pela perseguição e pelo medo, as quatro crianças caminham, atiram galhos ao rio, riem de alguma piada enquanto comem goiabas à sombra das árvores.

A imagem alegórica do transcurso temporal da ausência se expressa então em adolescentes que também cruzam o bosque, agora a cavalo. São apenas três, eles seguem silenciosos, como as crianças; vão ao rio, brincam na água com as montarias, parecem ter aprendido a manejar muito bem as rédeas; seguir, de algum modo, com o que sobrou de sua antiga existência. São duas temporalidades interpostas, ambas na mesma luminosidade do dia, em meio ao jogo de sombra e luz da mata; a representação do impulso da vida que veste, aos poucos, de verde, as ruínas deixadas pelas políticas da morte. Ouvimos novamente os testemunhos; sabemos também de memórias felizes, é certo, mas parece que tudo já ruma ao desfecho fatídico. Logo ouvimos de últimos conselhos, de palavras derradeiras, da imagem do pai vista pela última vez, da separação sem despedida, de pessoas que permanecem ao mesmo tempo mortas e vivas, da busca de mais de trinta anos por uma resposta. Ouvimos da angústia de seguir por cada pista, da desolação que só cresce com o tempo, da morte que se refaz a cada dia, da impossibilidade de cessar o luto pela falta de uma sepultura. Por fim, essas reminiscências, que marcam a falta que circunda a existência do médico Agustín Goiburú, se completam pelas fotos de família. Como expressões da ausência e da ofensa, elas se intercalam às imagens dos inquéritos de espionagem que acompanhavam cada um dos passos do médico, assim como a ficha número 333 “G” dos órgãos de repressão. O zoom da

câmera nas fotos da família aproxima também a imagem da memória, ela é informe, borrada, estirada até o ponto vazio entre os pixels. É final de tarde, embaladas por uma canção, as quatro crianças agora dormem na casa antiga. Lá fora, no jardim, a mesma mulher que bordava espera, sentada em uma cadeira de balanço. Como expressão da memória e da justiça, ela ainda não nos volta a face. Na sala vazia reverbera a voz radiofônica que fala de novos restos mortais encontrados pela equipe nacional de busca de desaparecidos.

Essa imagem, que passa pelo coração como uma lembrança do desenho das coisas no interior de uma casa de campo, antes que se acendam as luzes para a noite, também me fez lembrar de uma notícia que li em algum jornal *online* no distante ano de 2009, em um tempo no qual nem éramos capazes de imaginar o que estaria por vir. Na época, alguém estava entrando com um processo junto à Mesa Diretora da Câmara dos Deputados por quebra de decoro parlamentar contra um deputado chamado Jair Bolsonaro – foi a primeira vez que li sobre este nome. O Parlamentar, uma figura até então meramente caricata da política brasileira, ostentava, em seu escritório em Brasília, um cartaz no qual aparecia a frase: “Desaparecidos do Araguaia, quem procura...” seguida da imagem de um cão que segurava, feliz, um osso na boca. Uma rápida pesquisa na web e, lá está, era na *Folha de São Paulo*, ainda guardada na nuvem digital. A matéria apontava também a resposta do deputado frente à ação: “Querem se posar de vítimas, não têm história para contar. Esse pessoal tem que ficar no lixo da história, tem que dar graças a Deus que os militares naquela época impediram a esquerda de tomar o poder”.⁴ À passada indignação com tal ofensa à memória dos mortos pela ditadura se somaram, nesses últimos tempos, outras tantas, já quase nem mais é possível contá-las nos dedos da memória. Mas hoje, nos difíceis meses de 2020 nos quais se encerra – nos dois sentidos – este texto, essa imagem parece dizer muito mais sobre nosso presente imediato do que de seu próprio tempo. Uma imagem dialética que arrasta seu próprio devir; a imagem refletida que vemos quando agora nos miramos no espelho. “Nem os mortos estarão a salvo se o

⁴ Cf. PC DO B quer cassar Bolsonaro por cartaz contra desaparecidos; deputado diz que “se lixa” *Folha de S.Paulo*, 10 maio 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u573209.shtml>. Acesso em: 8 out. 2020.

inimigo vencer”, aprendemos a repetir esta frase, a cada derrota, como um mantra; em 64, em 73, em 76, em 2016. O golpe contra o presidente Fernando Lugo no Paraguai, em 2012, parece ter sido o precursor de um novo movimento na política sul-americana, uma espécie de contrarreforma do neoliberalismo; a revisão forçada, mediante conluio parlamentar, econômico e midiático, dos projetos reformistas do início dos anos 2000. Esse movimento obviamente também marca nossas políticas da memória e do esquecimento em relação à experiência ditatorial, responsável esta que foi pela instauração da fase neoliberal do capitalismo nesta parte de mundo. Recordo novamente de Walter Benjamin quando este aproximava a ideia entre *lembrar* e *escavar*, dizendo que as verdadeiras lembranças não deviam tanto explicar o passado (que se busca) quanto descrever o exato local no qual, ao escavar, nos deparamos com ele. (BENJAMIN, 2012, p. 246). Nesse novo contexto, as vidas destruídas por força iníqua durante a última ditadura voltam a estar em perigo, por isso cavamos ainda à procura de seus restos, como gesto de justiça, por mais que os novos vencedores, herdeiros diretos da atrocidade, venham a nos comparar a cachorros.

No senso comum, sempre subestimamos as mortes causadas pelos regimes civis-militares que assolaram os países do Cone Sul americano entre os anos 50 e 80. O relatório da Comissão da Verdade no Brasil, de 2014, identifica 210 nomes de pessoas desaparecidas. No relatório da Comissão paraguaia há 458 identificados. É claro que o trabalho dessas comissões é de um valor inestimável, e, dadas as condições nas quais foram instauradas, a ter de lidar, por exemplo, com caducas leis de anistia, como no Brasil, seu resultado está muito além do satisfatório. No entanto, estas listas nos fazem lembrar também daqueles “sem nome”, os N.N, as vidas nuas de populações historicamente marginalizadas no processo de conformação nacional, como indígenas, quilombolas, camponeses e proletários sem proteção ou representação política. As inúmeras violações dos direitos humanos e as milhares de mortes estimadas entre essas populações, tanto no Brasil como no Paraguai, carentes de provas documentais, vozes denunciantes ou vontade e força política de investigação no campo do Direito, figuram ainda apenas no campo das suposições, ou, poderíamos dizer, em permanente estado de

latência. Nas conclusões e recomendações do Informe Final de la Comisión de Verdad y Justicia de Paraguay, há diversas referências a violações dos direitos humanos sobre as comunidades indígenas; entre elas: expropriações de terra; execuções extrajudiciais; apropriação de crianças; esterilização de mulheres; sujeição a trabalho escravo; exploração sexual de crianças e adolescentes. Contudo, não oferece estimativas do número de vidas ceifadas pela ditadura entre essas comunidades.⁵ No Brasil, o Relatório da Comissão da Verdade chega a fazer uma estimativa de 8.350 vidas tiradas pela ditadura entre as populações indígenas, destacando que se tratava de um levantamento parcial, que não conseguiu levar em consideração todos os povos afetados.⁶ Essas outras existências latentes conservam-se por muito tempo como o testemunho silencioso dos reincidentes atropelos autoritários que marcam nossa história colonial. Afastadas a uma distância imensurável do mundo dos vivos, elas são como aquelas luzes siderais que rumam em nossa direção, mas que nunca nos alcançarão dado o espaço expansivo que nos separa, como lembra Giorgio Agamben em sua quarta condição contemporânea (2009, p. 64-66). Em direção a essas luzes, a essas vozes que nunca chegarão até nós, também lançamos nossa ideia de justiça, nosso esforço por compeli-las ao futuro.

É difícil saber quem ficará no lixo da história. Somos sempre levados a crer que ele está reservado a déspotas, torturadores, genocidas... ao menos pelo que aprendemos com o século XX, inesgotável em atrocidades. Talvez a maioria de nós pense desta forma porque, de uma maneira ou outra, seja pela educação familiar ou coletiva, seja pela religião, pela filosofia ou mesmo pela literatura, aprendemos a nos fiar em uma ideia de justiça; e esta justiça, como nos lembram Benjamin, Derrida, Ricoeur, entre tantos outros que vislumbaram a história humana com olhos atentos, transcende o ser individual

⁵ Transcrevo aqui uma parte do artigo 105, no qual se faz alusão à identidade dos mortos e desaparecidos, apenas a nível de elucidação: “Otras personas pertenecientes a comunidades indígenas son víctimas de desapariciones y ejecuciones, de las que se hace referencia en el apartado relativo a las violaciones de los pueblos indígenas, por lo que dicho número no corresponde a un listado definitivo de desaparecidos y ejecutados”. Anive haguã oiko. Informe Final, Capítulo Conclusiones y Recomendaciones, 2008. Disponível em: http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/paraguay/Informe_Comision_Verdad_y_Justicia_Paraguay_Conclusiones_y_Recomendaciones.pdf. Acesso em: 8 out. 2020.

⁶ Disponível em: http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/1_Tomo_Parte_2_Violacoes-aos-direitos-dos-povos-indigenas.pdf. Acesso em: 8 out. 2020.

e seu tempo particular. “Sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que não estão presentes [...] que sentido teria formular-se a pergunta “onde”, “onde amanhã”?, como volta a indagar Jacques Derrida (1994, p. 12).⁷ Daí que a ideia de justiça esteja sempre vinculada também à ideia do porvir, à ideia de que a memória dos injustiçados sobreviva no tempo, transpasse inclusive nossa própria vida. Talvez nisso esteja a maior força de *Ejercicios de memoria*, a ideia de ligar essas ausências ao impulso da vida futura por meio das imagens das crianças. Elas são o exemplo da pulsão de justiça em sua condição mais elementar: a preservação da vida digna e plena. Ricoeur (2007) nos adverte que o esquecimento, de alguma forma, é como um guardião de nossas lembranças. Se algo, aparentemente apagado, perdido no escuro do tempo passado, volta, em um momento inusitado, a passar novamente por nosso coração, é porque se mantinha aí, protegido, inscrito em algum lugar de nosso corpo, esperando apenas pelo instante de despertar. Neste sentido, o rio Paraná, que segue caudaloso durante toda a narrativa artística de Paz Encina, é também um paradoxal guardião de memórias; uma refiguração de *Lete*, esse famoso rio do esquecimento, cujo nome, como lembra Harald Weinrich (2001 p. 20), encerra o conceito grego de verdade (*aletheia*), ou adjetivos como *latente*, em nossa língua. Em *Ejercicios de memoria* o rio carrega, submersas, nossas lembranças. Tantas se perderam em seu curso que, ao contemplá-lo, lembramos ao menos de nossos próprios esquecimentos. E, novamente, como não sabemos mais o caminho até o monte e nem lembramos da canção antiga, voltamos a mergulhar em suas águas, a prender novamente o fôlego. Ao emergir, percebemos que é novamente dia claro, e que ainda mais crianças vêm se juntar a nós.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

⁷ Derrida referia-se aqui ao título do simpósio promovido na Universidade da Califórnia (Riverside) “Whither marxismo?”: “Para onde vai o marxismo?”, em abril de 1993, no qual proferiu sua conferência que seria mais tarde convertida em livro.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Trad. do alemão de Irene Aron. Trad. do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*: volume I. Brasília, DF, CNV, 2014. Disponível em: http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Volume_I_Tomo_I.pdf. Acesso em: 8 out. 2019.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*: volume II. Brasília, DF, CNV, 2014. Disponível em: http://www.cnv.gov.br/images/relatorio_final/Relatorio_Final_CNV_Volume_I_Tomo_II.pdf. Acesso em: 8 out. 2019.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

EJERCICIOS de memoria. Direção: Paz Encina. Paraguay-Francia-Argentina-Alemania-Qatar: Silencio Cine, 2016. 1 DVD (color).

INFORME Final Anive haguã oiko. Conclusiones y recomendaciones. Assunção, 28 ago. 2008. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/paraguai/informe_cv_paraguay_conclusiones_y_recomendaciones.pdf. Acesso em: 8 out. 2020.

INFORME Comisión Verdad y Justicia Paraguay (Tomo VIII, Parte IV).

Documentos Suplementarios [s.l.] Disponível em: http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/paraguai/cv_paraguai_tomo_08_parte_4.pdf. Acesso em: 8 out. 2020.

PAZ, Alfredo Boccia; AGUILAR, Rosa Palau; SALERNO, Osvaldo. *Paraguay: los archivos del terror – los papeles que resignificaron la memoria del stronismo*. Assunção: Servilibro, 2008.

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 em: 8 out. 2020.

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

RUSSO, Eduardo A. Paz Encina: el gesto de recordar. *Arkadin*, Universidade Nacional de La Plata, n. 6, ago. 2017, p. 26-41. Disponível em: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/63042/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1. Acesso em: 8 out. 2020.

SNEH, Perla. *Palabras para decirlo: lenguaje y exterminio*. 1. ed. Buenos Aires: Paradiso, 2012.

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

MUSEU NACIONAL: ESPAÇO, ARQUIVO, MEMÓRIA

Stanis David Lacowicz

Dois de setembro de 2018, Rio de Janeiro, Quinta da Boa Vista: “O fogo estava na boca do meu laboratório”, relatou Rita Scheel-Ybert, em matéria à revista *piauí* (ESTEVEZ; KAS, 2018). Bióloga, professora e pesquisadora do Setor de Arqueologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ela observou, junto a tantos outros, a destruição do local em que se uniam seu trabalho, sua trajetória acadêmica, um ambiente de encontros e afetos. O fogo consumiu, naquela noite, quase noventa por cento do acervo e da construção do Museu Nacional, situado em grande parte no Palácio de São Cristóvão. Milhares de itens e relações participantes de um conjunto heterogêneo de histórias e mundos, entrelaçando temporalidades, tornados cinza, estilhaços. A quinta da Boa Vista se iluminava como um vulcão na noite dos tempos, as mãos na cabeça não podiam crer, alguns se aventuravam pelos poucos caminhos ainda não interditados, o desespero e a dor de uma busca por suturar o vazio que só aumentava. Em mensagem aos alunos, Scheel-Ybert sentenciava: “Queimou tudo, gente. Acabou” (ESTEVEZ; KAS, 2018).

Estando às voltas com uma pesquisa sobre a personagem d. Pedro I na ficção, foi inevitável ser sugado pelo turbilhão de imagens produzido pelo acontecimento. Aquele prédio havia sido a residência da família real portuguesa, desde a sua vinda de Portugal em 1808, e brasileira, durante o Primeiro e Segundo Reinados, período findo em 1889. Entre a culpa por não ter conseguido visitar o lugar, a tristeza pelo que o edifício guardava em si e por meio de si, a raiva pelo descaso do poder público e por aqueles que se valiam do acontecimento para alimentar suas convicções autoritárias, o indizível da perda mobilizava um dever de memória, um dever de falar. Ali, um corte sinaliza o choque entre os tempos, entre a inserção numa forma de conceber, contabilizar e viver o tempo em tensão com outras temporalidades. Pensando

nas memórias que se debatem entre as chamas, na catástrofe em que se faz a história, percebo que “escrevo num cenário de fraturas e recolho de destroços, estilhaços, fragmentos e vestígios” (ROBIN, 2016, p.19).

O objetivo deste texto, diante disso, é analisar a constituição do Palácio de São Cristóvão/Museu Nacional/Quinta da Boa Vista como “monumento”, lugar que, pela simbolização, inscreve-se no arquivo urbano como um “ponto de referência” (FEDATTO, 2011). Dessa forma, ele participa do imaginário urbano, conjugando vozes em disputa, silenciamentos, sombras e filiações que configuram uma memória lacunar, a qual é com frequência rearticulada para fins de manutenção de uma visão homogênea e fechada do passado histórico, sobretudo em discursos de fundação. Pretendo, a partir disso, pensar no movimento e circulação dos sentidos da História, a forma como discursos, construções imaginárias, permeiam nossa vivência urbana, definindo ritmos, caminhos, interdições, bem como aquilo que, pela ótica oficial, deve ser lembrado ou esquecido. O histórico, dessa forma, deixa de ser apanágio de um campo de estudos e se manifesta como experiência espacial, rompendo limites epistemológicos para se apresentar como rede, na qual as ficcionalizações de d. Pedro I se projetam e se entrelaçam com nosso movimento, enquanto leitores e cidadãos, pela cidade e seus discursos.

O espaço é compreendido, destarte, como discurso, linguagem que é atravessada pela história e se esparge pelo tecido social. Essa noção de espaço dialoga com a noção do presente como heterogêneo, em que colidem tempos diversos: “O presente não é um tempo homogêneo, mas uma estridente articulação de temporalidades diferentes, heterogêneas, polirrítmicas” (ROBIN, 2016, p. 40). O espaço, desse modo, sintomatiza a distensão do presente, os tempos em irrupção, o movimento do passado a nos revisitar, sem que o percebamos, fantasmas a assombrar e a definir nossos caminhos, pessoais, profissionais, de pesquisa (ROBIN, 2016). A disposição espacial, enquanto linguagem, se mostra como estruturas de efeito pelas quais circulam sentidos e discursos são evocados, significando trajetos de sujeitos, dando forma e sendo moldada pelas tensões sociais. Além disso, o espaço atua na constituição de um saber sobre a história que atravessa e se constitui no cotidiano. As construções,

nesse sentido, são “[...] artefatos simbólicos e políticos que, pela *sobreposição* de determinados saberes no espaço, intervêm no modo como uma cidade, remetida a um país, significa o *imaginário nacional*, inaugurando e projetando posições para seus habitantes” (FEDATTO, 2011, p. 26). Pode-se compreender, com isso, que o espaço urbano é moldado num alinhamento com propostas de união em torno do nacional, remetendo a discursos fundacionais, imagens que tentam consolidar uma tradição e um “nós nacional” sob a aparência de homogeneidade, de unidade e de evidência (FEDATTO, 2011).

A estruturação do “arquivo espacial” e urbano é proporcionada pelas condições materiais e forças em tensão em cada época, as quais, além de definir uma sintaxe e cadência para a cidade, recortam, editam, refundem esse arquivo, submetido a cada momento a uma nova ordenação que busca soterrar arranjos anteriores. No entanto, ficam vestígios, marcas, feridas e cicatrizes, atuando de maneira sub-reptícia em nosso olhar e nossa ação. Esses rastros, que não emergem com a mesma intensidade, evidenciam disputas de sentidos, sobre o que deve permanecer na memória e o que se deve esquecer. O discurso histórico se entrelaça a “lugares de interpretação” que o espaço, enquanto materialidade simbólica, disponibiliza, buscando reforçar determinados caminhos de sentido (FEDATTO, 2011). Dessa forma, os monumentos são marcados por uma “vontade de memória” (NORA, 1993), a qual diz respeito ao interesse oficial de afirmar uma memória única e “salvá-la” do esquecimento. Essa vontade, por outro lado, não é autônoma ou perene, mas é constantemente afetada pelos processos históricos (ZOPPI-FONTANA, 2014), sentidos refundados pelos sujeitos a partir de seu viver e olhar. Arquivo, aqui, é compreendido como materialidade discursiva, e não conjunto de dados objetivos, trazendo as marcas da constituição de sentidos (NUNES, 2005). Sua leitura, desse modo, exige que se atente à historicidade, à construção de efeitos de sentido que considera a espessura da linguagem, percursos inusitados pelos quais se percebam repetições, deslocamentos e rupturas. Constituído enquanto “gestos simbólicos que se inscrevem na história” (NUNES, 2005, p.2), o arquivo se torna espaço de polêmica, de confronto de diferentes posições interpretativas; os gestos de interpretação o constituem, abertura que implica sua incompletude e, inclusive, sua relação com o silêncio.

Sendo que os sentidos não estão fixos, que o espaço não é compreensível desconectado de sua simbolização, pode-se pensar, igualmente, na presença tanto de posições de autoria do espaço quanto de leitura, a partir de estruturas de realização e de efeito que antecipam, na sua materialidade, presenças e posições (ISER, 1996). Lugares de interpretação são construídos pelo e no arquivo urbano, de forma mais ou menos rígida, com os quais o discurso histórico se vincula para produzir sentidos (FEDATTO, 2011), mas que podem ser ocupados, demolidos, refundados. A cidade se abre, logo, a um olhar interpretativo sobre como esse arquivo organiza e manifesta um imaginário, sobre como forças oficiais conduzem a construção de sentidos e sobre como o próprio olhar participa da construção contínua desse arquivo.

Nesse sentido, percebe-se que há uma relação íntima entre a língua nacional e a urbanidade, ecoando o processo colonizador, a transposição de instituições, tecnologias, modos de vida europeus para a América (FEDATTO, 2011). Os significados da fundação, da união territorial e linguística comparecem na formação da cidade, construindo as balizas identitárias que definirão pertencimentos e exclusões. Segundo Brandão (2013), a partir das postulações de Iser, além da realidade espacial e suas várias configurações históricas, é possível pensar na existência de um imaginário espacial, referências simbólicas e conjuntos de valores culturais que se concretizariam em um “discurso espacial”, produtos de linguagem e formas de apreensão da realidade tanto pela arte quanto pela ciência. Relacional, o espaço se constitui no jogo entre real, fictício e imaginário, manifestando-se a partir de suas ficções, projeções imaginárias que, desnudando-se ou não, manterão sempre esse estatuto de realidades imaginadas (BRANDÃO, 2013). Em alguma medida, isso remete a Angel Rama quando, ao abordar a colonização latino-americana, afirma que, além da cidade física, com ruas, tijolos, muros, há uma “cidade letrada”, formada por signos, portadora de uma “implícita calidad sacerdotal” e operando “funciones culturales de las estructuras de poder”, tão violenta e guardada como a outra (RAMA, 1998, p. 32).

A reflexão sobre o espaço como discurso é produtiva para a forma como se aborda a ficção histórica, pelo modo como ambos se constituem na tensão

entre um presente (da vivência, da escritura, da narração, da leitura) e as temporalidades que nele irrompem, evidenciado seu caráter distendido, fragmentado, incompleto e em convulsão. Se a ficção histórica se caracteriza, por um lado, pelo movimento em direção ao passado, significando um ponto na história e o encontro entre tempos, a linguagem em si já encena a coexistência da multiplicidade, retalhos que remetem a textos e temporalidades distintas, sinalizando seu caráter inerentemente intertextual e incompleto. Passados emergem no presente da narração, da leitura e da cidade, engendram o presente, guiam o cotidiano, determinam caminhos de sentidos e de memórias, em polirritmo. Dessa forma, convivemos com o passado: “[ele] vem nos visitar sem que o saibamos. Ele faz assim fremir os tempos e aciona as discrepâncias entre as diferentes idades de que somos feitos” (ROBIN, 2016, p. 21). Diferentes épocas chocam-se na sintaxe urbana, locais dispersos no tempo e no espaço se confundem e se entrelaçam, indicando o funcionamento intertextual e palimpséstico da cidade. O espaço urbano, como pontua Pesavento (2004), constrói-se por processos de estratificação e sobreposição de camadas, épocas distintas que emergem no presente, prenhe de passado e futuro. Aos leitores da história, da ficção e da cidade “É preciso ousar combinações e correspondências, fazendo viajar, no tempo e no espaço, imagens e textos que possam revelar as cidades ocultas sob a cidade do presente” (PESAVENTO, 2004, p. 29).

Em um primeiro momento, é possível apontar que a vivência espacial e cotidiana incidem na obra literária a partir da refiguração do espaço na ficção, pela reconstrução ficcional do Rio de Janeiro do período joanino e do Primeiro Reinado, espaços que ressoam continuamente em outras épocas e no tempo presente. A ficção histórica demanda, por sua vez, que o leitor ative o que Célia Fernández Prieto (1998) aponta como sua enciclopédia cultural, seu conhecimento historiográfico que inclui não apenas dados pontuais sobre a história mas também as formas de relação com a historicidade, as maneiras de pensar a relação entre passado e presente. Muito mais do que um arsenal de informações, a despeito dos sentidos que a expressão enciclopédia pode evocar, esse saber historiográfico, como venho pontuando, atravessa o ritmo de nossa vida e os caminhos na cidade, surgindo mais concentradamente em

objetos e festas comemorativas. Enquanto arquivo, o espaço é constituído no jogo dos tempos, cujas ruínas e marcas são indicativos de movimentos possíveis do olhar, pelos quais se criam encontros com os passados. O termo “enciclopédia”, no entanto, pode remeter a uma perspectiva iluminista de conhecimento, devendo ser expandido ou repensado como parte suplementar do conhecimento histórico a ser evocado na leitura da ficção histórica. Esse saber histórico, mais amplo, portanto, nos constitui diariamente, configurando-se como um conhecimento experiencial, relacionado ao engajamento cotidiano de sujeitos sobre os quais a história se implica, em sua linguagem e em seus corpos. Dentre as obras que refiguram d. Pedro I e que, dessa forma, se entrelaçam com o Palácio de São Cristóvão enquanto “lugar de memória” e “ponto de referência”, retomo na sequência as ficções históricas de Paulo Setúbal *A marquesa de Santos* (2009 [1925]) e *As maluquices do Imperador* (2008 [1927]), *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994 – doravante apenas *O Chalaça*), de José Roberto Torero, e *Era no tempo do rei* (2007), de Ruy Castro.

O PALÁCIO DE SÃO CRISTÓVÃO: UM PONTO DE REFERÊNCIA HISTÓRICO-FICCIONAL

Com um pendor oficialista no que diz respeito à construção de uma identidade nacional (e regional paulista, principalmente) e de respeito aos documentos que embasaram a escritura (cartas, estudos históricos, cujos conteúdos são tomados em transparência com a realidade), as obras de Setúbal, no entanto, tiveram grande sucesso de público pela vulgarização das personagens históricas, reconstruindo-as nos espaços privados, nas situações prosaicas e não heroicas. No primeiro romance, a Quinta da Boa Vista ou Palácio de São Cristóvão aparece em diversas ocasiões, representando tanto a morada imperial quanto o ambiente de deliberações políticas. Nesse sentido, para celebrar a aclamação de d. Pedro como Imperador, em 12 de outubro de 1822, um cortejo parte do Palácio e segue até o Campo de Sant’Ana, onde se situava o prédio em que ocorreria a cerimônia. Naquele amplo espaço aglomerava-se a população, junto às tropas, para a festa do imperador. O

Palácio na Quinta da Boa Vista, dessa maneira, surge como local de onde emana o poder imperial, de onde são despachados documentos, onde são realizadas reuniões ministeriais, mas também local em que mora d. Pedro e sua família. Mescla-se, assim, o público e o privado, fenômeno comum em personagens públicas e constituinte da noção de *persona*, que envolve tanto a construção da imagem da intimidade quanto da figura externa, com suas implicações sociais e políticas (SOUZA, 1999). Pontualmente, outros lugares surgem no romance e podem, de alguma maneira, serem situados no Rio de Janeiro contemporâneo, como o Passeio Público e o Paço Imperial, ao lado do qual se encontrava o edifício da Câmara, em que se reuniu a Assembleia Constituinte. O prédio e seus arredores foram o cenário da “Noite da Agonia” (12 de novembro de 1823), em que d. Pedro, no intuito de fechar a Assembleia, ameaçou com soldados e canhões os deputados que, na visão do narrador, lá dentro resistiam ao ato despótico do imperador. Além desses locais, o Palacete da Marquesa de Santos, hoje o Museu do Primeiro Reinado, tem relevância na obra, por simbolizar a ascensão de Domitila de Castro, amante de d. Pedro, que foi agraciada com o título de marquesa e conseguiu que o imperador reconhecesse a filha que tiveram. Palco de festas com a presença da elite carioca, celebrando o poder da personagem, contrapunha-se, com isso, ao Palácio de São Cristóvão.

N’As *maluquices*, o Rio de Janeiro é inicialmente apresentado pela exuberância de sua natureza, a partir do olhar deslumbrado da Corte portuguesa que ali chegava em 1808: “lá está o Gigante de Pedra, estendido no chão, tatuado, brônzeo, com a sua empolgante monstruosidade rústica” (SETÚBAL, 2008, p. 14). Com a chegada da família real, o narrador enfatiza as festas de recepção e as modificações implantadas pelo monarca, a construção do Jardim Botânico, a fundação da Escola de Medicina, do Banco do Brasil, dentre outras instituições. Essas modificações também comparecem no romance de Ruy Castro, o qual retoma a reestruturação urbana realizada no Rio de Janeiro pelo intendente Paulo Fernandes Viana, cujo projeto era “demolir casebres, alargar ruas, alinhar calçadas, levantar pontes de madeira, construir chafarizes. E aterrar os mangues, para acabar com os gases pestíferos que emanavam deles [...]” (CASTRO, 2007, p. 45).

Como no primeiro romance, n' *As maluquices* o Palácio de São Cristóvão também se apresenta nessa mescla entre lugar do Estado e ambiente privado, seja com relação à família real seja pelos encontros de d. Pedro com seus amigos, ressaltados pelo narrador como personagens pouco edificantes. Ali também é o local de nascimento dos herdeiros do trono, tanto d. Maria (que será rainha de Portugal) quanto d. Pedro (o segundo imperador do Brasil), eventos que mobilizavam o povo em torno do Palácio em rezas e expectativa por notícias sobre o recém-nascido. Em São Cristóvão terá lugar também o baile em homenagem à segunda esposa de d. Pedro, d. Amélia de Leuchtemberg, consagrando-o como símbolo de imagens ligadas à família imperial. O Campo de Sant'Ana, por outro lado, também comparece nesse romance, embora se constitua, em certo momento, como oposição ao Palácio de São Cristóvão: lá se reuniram as tropas cuja revolta e reivindicações levaram à abdicação de d. Pedro, surgindo, portanto, como espaço da movimentação e poder do povo.

O romance de José Roberto Torero, *O Chalaça* (1994)¹, assumidamente paródico e disruptivo para com o discurso histórico oficial, apropria-se de perspectivas e leituras históricas marginais para recriar a história de d. Pedro. A narrativa fica por conta de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, um dos amigos mais próximos de d. Pedro, seu secretário pessoal e que alcançou altos postos no Primeiro Reinado. A estrutura do romance, com um narrador homodiegético, toma as formas de um diário e de um livro de memórias, intercalados e remetendo a períodos distintos; a isso se soma o motivo do documento encontrado, organizado e publicado por um suposto historiador, espécie de projeção ficcional do autor, manifestado no prefácio ficcional e em notas de rodapé ao longo da obra. Servindo a d. Pedro, o Chalaça faz do Palácio sua base de operações, marca de sua ascensão social e de onde parte para os serviços em nome de seu amo, sobretudo aqueles relacionados à alcova. O feitiço carnalizante e dialógico do romance, em que as identidades se dispersam e os monumentos históricos são demolidos, faz com que o espaço

¹ Uma análise mais aprofundada dessa obra pode ser conferida no livro *Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro: uma leitura de O Chalaça (1994) e O feitiço da ilha do Pavão (1997)* (LACOWICZ, 2013). Também abordei a obra no capítulo “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”, no livro *Ressignificações da História pela ficção* (2019)

compareça de maneira menos explícita, surgindo muito mais de maneira indireta, pela sugestão de uma ambiência e pela forma como as personagens participam de jogos de poder. O palácio de São Cristóvão é a sede do poder imperial, mas também o local de festas, encontros amorosos, base do sucesso e poder alcançado pelo malandro Francisco Gomes da Silva. Como ocorre na obra de Setúbal, também o episódio da “noite da agonia” é apresentado de modo a opor o Palácio de São Cristóvão ao Paço da Câmara, sendo que aqui o narrador Chalaça elimina o aspecto heroizante que Setúbal dá aos deputados resistentes e aos irmãos Andrada (nos quais se inclui Bonifácio), seus desafetos.

Por fim, retomo *Era no tempo do rei* (2007), que se volta ao ano de 1810 e à pré-adolescência do infante d. Pedro, aventurando-se pelas ruas do Rio de Janeiro, ajudando a combater um complô feito por sua mãe, D. Carlota Joaquina, para derrubar d. João, tudo ao lado de seu recém-conhecido amigo Leonardo, intertexto explícito com *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Por conta disso, há ênfase no texto a ambientes marginais, ao espaço da rua em contextos de indefinição da noção de espaço privado; ao que se soma o tom carnalizante da obra, acentuado pelas festas do entrudo. Trabalhando em torno de um imaginário espacial, o romance retoma uma série de histórias populares que contribuem para reconstruir o Rio de Janeiro da época, das quais se destaca a lenda de Bárbara dos Prazeres, prostituta que, segundo contam, matava crianças para se banhar em seu sangue e, dessa maneira, curar-se de suas doenças. A sua morada era no Beco do arco do Telles, nas cercanias do Largo do Paço (hoje a Praça XV de Novembro), comparecendo na memória dos espaços cariocas. Segundo Magali G. Engel (2001), o local era considerado bastante perigoso, recanto de bandidos e figuras “ex-cêntricas”, aqueles que não se adequavam às regras de normalidade. Os espaços no romance podem ser compreendidos, desse modo, como “lugares de memória”, reconstruídos pelo romance na condição de “discurso espacial”, que joga com a relação entre um “real espacial” e um “imaginário espacial” (BRANDÃO, 2013).

O Palácio de São Cristóvão, no romance de Ruy Castro, é o ambiente de brincadeira e pilhérias do menino d. Pedro, onde todos se tornavam alvos

potenciais de suas armadilhas. É o espaço caseiro, de proteção, de aventuras sem perigo; bem por isso, em alguma medida, também se torna local de cerceamento da liberdade, de impedimento de conhecer o mundo exterior. O edifício e as terras, como relata o narrador, haviam sido oferecidos a d. João por um comerciante, cuja história é apagada, tanto da origem de sua fortuna quanto das regalias que conseguiu junto ao príncipe (ao que retornarei). O detalhe documental, apenas assinalado, é deixado de lado para que se enfatize aquele espaço como lugar de segurança, no qual o príncipe pode burlar os nobres, suas irmãs e seu irmão, manejar seus instrumentos de marcenaria, divertir-se sem ser afetado pelas responsabilidades do mundo político.

A constituição e a percepção da cidade na ficção não deixam de se valer de um expediente intertextual: as cidades dialogam, projetam relações de espelhamento e cópia, apropriações e reelaborações que não dizem respeito apenas ao aspecto superficial, mas se relacionam com as dinâmicas sociais e de poder que hierarquizam o espaço citadino. Com isso, tal como é possível compreender diálogos entre obras, imbricações que as conectam numa rede, ao se olhar e tráfegar por uma cidade também é possível perceber ecos de outros espaços, vendo-a como um enunciado que, ainda que próprio e atravessado por sua própria história, está cindido e entrelaçado com outros textos. Como afirma Pesavento (2004), a partir de Ítalo Calvino, uma cidade abriga outras cidades. Isso permite, por exemplo, que mesmo aqueles que não conhecem a cidade do Rio de Janeiro mais a fundo consigam compreender as dinâmicas de sua geografia ficcional e real, seu atravessamento pela história, tanto pela consonância com outros espaços urbanos no Brasil, quanto pelo imaginário que se constrói sobre essa cidade tanto a partir de obras de ficção quanto por textualidades tidas por referenciais (livros de história, jornais, documentários etc.).

Há um saber sobre a história que se calca e se amarra no cotidiano, inscrito em textos edificadas, em monumentos, marcas que possibilitam sondar um imaginário, uma memória que constitui o corpo social, recortes sobre a história e o espaço que se estabelecem no cruzamento entre nacionalidade e urbanidade. Por conseguinte, não há conhecimento (inclusive em relação à

história) sem que ele, atravessando o cotidiano, faça-se sensível, por meio de passagens, relações e interdições. Inicialmente, isso remete aos gestos oficiais de manutenção da memória, espaços, objetos e acontecimentos memoriais, como praças, nomes de ruas, de escolas, estátuas, prédios públicos e prédios históricos, bem como as comemorações, os feriados nacionais, desfiles. No entanto, há também desvios, nomes populares que substituem os oficiais, renomeações, histórias e lendas populares que não comparecem nas descrições e placas dos monumentos, pichações, invasões, demolições, sem esquecer das derrubadas de estátuas, que evidenciam as tensões e conflitos da história e da cidade. Histórico e espacial, o saber sobre a nação e sobre a língua se redefine de acordo com as diferentes forças em tensão em cada período, manifestando uma disputa pela narrativa do espaço, pela história e pela identidade. Gestos interpretativos se debatem na construção e reconstrução do arquivo espacial, entre a permanência, o esquecimento e novas camadas de sentidos.

ENTRE LOCALIZAÇÃO E RETROSPECÇÃO: FERIDAS NO ESPAÇO

A noção de “ponto de referência” permite compreender o Museu-Palácio enquanto monumento que significa no espaço urbano, em relação ao seu imaginário, e é duplamente afetado pela temporalidade: sincronicamente, por um “imaginário de localização”, que define a suposta estabilidade da crença no estar aqui, em oposição ao “lá”, o espaço que se projeta sobre o sujeito como evidência; diacronicamente, o “imaginário de retrospecção” marca a lembrança de outro tempo como alteridade, mesmo não percebida (FEDATTO, 2011, p. 69). Na ficção, o “ponto de referência” parece funcionar como balizas que direcionam sentidos e o trânsito entre realidades, como um corte que rompe fronteiras e sinaliza caminhos de inscrição do histórico na ficção. Esse jogo, por sua vez, não deixa de reforçar a figura de d. Pedro em seus vínculos com imagens do Brasil, as quais se enlaçam com a problemática espacial e citadina.

O Palácio de São Cristóvão, nesse sentido, se apresenta como uma concentração de memórias, rastros que sinalizam a violência, física e simbólica, de nossa história. O edifício foi construído no início do século XIX, propriedade

de Elien Antun Lubbus, aporuguesado para Elias Antonio Lopes (DANTAS, 2007), comerciante e traficante de escravos luso-libanês que ofereceu o casarão a d. João, quando o príncipe chegou ao Brasil, inclusive reformando o edifício para os fins reais. Como era esperado, a cessão se converteu em regalias para além do pagamento pelas reformas: o homem recebeu títulos, nomeações a postos na estrutura administrativa do Reino, tornando-se responsável também pela arrecadação de impostos de um conjunto de localidades (GOMES, 2007). Trata-se de uma camada de memória que, para se fazer emersa, demanda um olhar interpretativo sobre o espaço, buscando relações subterrâneas que o vinculam histórica e espacialmente ao Rio de Janeiro, em íntima relação com a constituição da sociedade brasileira, trespassada pela questão da escravidão. Esse movimento diz respeito, portanto, ao imaginário de retrospectção. O casarão de um senhor e traficante de escravos, que fez fortuna com esse comércio, tornou-se a morada da família real, durante quase um século de reformas e ampliações em que ele se vincou no imaginário urbano como marco do poder político. Como aponta Regina M. M. Costa Dantas (2007), com a Proclamação da República, em 1889, e o banimento da família real, o palácio foi utilizado para reuniões em torno da Constituição republicana e muitos dos objetos ligados ao Império foram leiloados. Fundado em 1818, o Museu Nacional se situava no Campo de Santana, sendo transferido em 1892 para o Palácio de São Cristóvão, movimento que fez com que o Palácio como que fosse sobreposto pelo Museu, em decorrência do empenho de refundação da memória nacional e da identidade do país que veio com o novo regime.

Os rastros do Império permanecem, entretanto; memórias que se confundem com as da República, inscrições no palimpsesto espacial pelas quais diferentes tempos irrompem. A noção de palimpsesto pode ser mobilizada para pensar o espaço, conforme pontua André Corboz (2004), visto enquanto arquivo cujos elementos e caminhos não são dados e prontos, mas como construção que exige a semantização, existindo como representação imaginada e se constituindo como projeção convencionalizada. Nesse processo, em que a história toma sua parte na linguagem, está implicada a hierarquização espacial, sua divisão e distribuição, envolvendo relações de poder desiguais, bem como os projetos oficiais de intervenção espacial. Distintas vozes se entrecruzam

nesse arquivo, formas de participação e pertencimento em um jogo de colisão de temporalidades, camadas sobrepostas que formam o espaço urbano.

Situado no bairro São Cristóvão, ao lado do estádio do Maracanã, o Palácio está circundado pela Mangueira e pelo Morro do Tuiuti, favelas em que disputam o poder o Comando Vermelho e as Unidades de Polícia Pacificadora, favelas cuja história está entrelaçada com o carnaval e o samba, construídos e assumidos, sobretudo pelo discurso oficial e das elites, como símbolos de brasilidade. A ocupação desses dois espaços, em específico, se deu de forma massiva a partir do começo do século XX, por conta de reformas urbanas nas regiões centrais, demolindo cortiços e expulsando a população pobre para áreas afastadas. Dava-se seguimento, assim, no arranjo urbano carioca, ao processo iniciado em 1897, quando os soldados retornados da Guerra de Canudos, ocuparam o morro da Providência para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar o soldo devido (VALLADARES, 2000), dando origem ao que foi considerada a primeira favela. Em relação à Mangueira, a ocupação foi motivada por uma reforma na Quinta da Boa Vista, em 1908, em que se demoliu o quartel do 9º Regimento da Cavalaria, desalojando os soldados, que utilizaram o material da demolição para construir suas novas moradias (MACEDO; ANDRADE, 2015, p. 262).

Uma vez que a história atravessa e constitui o urbano, à revelia de intenções que levaram seja à construção do Palácio ou à ocupação dos morros, a posição do Palácio, de costas para as duas favelas, parece remeter a um arranjo espacial que ecoa o da casa grande e senzala. Trata-se de uma leitura das implicações simbólicas da distribuição urbana, que pode ser contestada pelo papel do acaso ou de benefícios geográficos nessas escolhas. Esse acaso, no entanto, não impede a produção e a circulação de sentidos, o gesto de leitura que busca observar as memórias que insistem em aparecer, apesar dos encobrimentos (estimulados inclusive por pretensões de objetividade e cientificismo). É uma repetição em ato que, insisto, não deixa de ser significativa, sobretudo por conta das marcas que a escravidão deixou na nossa sociedade, na forma como encaramos a nós mesmos, aos outros, no racismo estrutural que promove com ares de naturalidade a segregação espacial, física

e simbólica, a desvalorização e a morte de uma camada extensa da população, de um componente étnico e cultural decisivo na formação do país. Desse modo, pelo “imaginário de localização”, entrelaçado com o “imaginário de retrospecto”, a própria história do prédio reaparece, ainda que encoberta, dizendo respeito ao cerceamento institucional de uma camada ampla da população pobre, principalmente a negra, historicamente impedida do acesso ao ensino universitário público. Lugares interditados que muitas vezes nem chegam a fazer parte do horizonte de expectativas desses grupos.

O imaginário de retrospecto, como lembrança de outro espaço e tempo, só nos é acessível por um estranhamento (FEDATTO, 2011) que promova um deslocamento da evidência do espaço. Inseridos na linguagem, vivemos na ilusão da homogeneidade do presente e do espaço, na ilusão desse como uma “referência sincrônica”, um “agora” encapsulado para o qual a história seria um conjunto estático de informações, visão da história que é alimentada pelos discursos de poder, a despeito de todas as variações de leituras alcançadas pelo mundo acadêmico. O gesto de interpretação busca, assim, o estranhamento como um salto da história no presente, o vínculo inesperado entre pontos distintos, pelo qual se busca ver o tempo no objeto, rompendo com o *continuum*, conforme a proposta de Walter Benjamin acerca da história (GAGNEBIN, 2013).

Funcionando como marco espaço-temporal, o Palácio-Museu vincula-se ao discurso fundacional, estabelecendo um antes e um depois relacionados ao imaginário da fundação do país, impulsionando o liame entre os cidadãos e deles com a nação: “em relação à história de um país, os discursos fundadores são discursos que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo desse país” (ORLANDI, 2001, p. 7). O ponto de referência, por sua vez, se conjuga com a noção de “ponto de silêncio”, a interdição de histórias outras a partir da eleição de uma narrativa única. O monumento constitui-se no “duplo cruzamento das noções de *ponto de referência* e de *ponto de silêncio*. [...] fala por sua presença mesma no espaço histórico, seja pela imposição de uma forma que silencia outras, seja como condição para que o sentido se espacialize” (FEDATTO, 2011, p. 70. Grifos da autora). A eleição de uma história única, interditando outras possibilidades de histórias e compreensões cronotópicas,

constitui esse “ponto de silêncio”. Os esquecimentos e não-ditos, intencionais ou não, em alguns casos, disfarçados de cientificismo ou metodologia, significam no espaço e se rearranjam de acordo com cada momento histórico.

No imaginário nacional e fundacional, colado a imagens que se construíram sobre o que é ser brasileiro, encontra-se a personagem histórica d. Pedro I: nome de ruas, escolas, edifícios, refigurado em monumentos que a ele remetem. O 7 de setembro, data da Proclamação da Independência (1822), é o exemplo mais expoente, feriado que marca um ponto de referência no ritmo da cidade. O comércio fecha, as aulas e os serviços públicos param, não é dia de trabalho, todas as atenções devem se voltar para a celebração, completada com os desfiles cívico-militares. Mesmo aqueles que de modo consciente não ligam para o tema da data e sua simbologia são afetados por sua presença, atravessando o cotidiano, bloqueando avenidas em determinado período do dia, engendrando uma suspensão na cadência urbana. A personagem histórica, dessa forma, tem uma relação múltipla com o tempo e com o espaço, dispersa por um conjunto amplo e heterogêneo de reconstruções, disseminadas por materialidades diversas, constituídas no encontro entre distintas temporalidades. O arquivo literário participa da construção desse imaginário, processo pelo qual se abrem para o discurso espacial e para o viver cotidiano linhas de força simbólicas que buscam definir os trajetos urbanos e a identidade nacional. A integração das imagens de d. Pedro ao discurso fundacional opera no apagamento de outras possibilidades, seja por uma assimilação que procura apagar as diferenças e apresentar uma visão homogeneizante do país, seja por impedir que outras interpretações e personagens venham a emergir como possibilidades de filiação e projeção de afetos.

O jornalista e escritor com empenhos de historiador, Laurentino Gomes, na obra *1808*, mostra-se incomodado pelo fato de o Palácio de São Cristóvão não lembrar nada sobre a corte de Portugal no Rio de Janeiro. Segundo ele, o Palácio “é hoje um prédio descuidado e sem memória. Nenhuma placa indica onde eram os dormitórios, a cozinha, as cavalariças e as demais dependências usadas pela família real. É como se nesse local a História tivesse sido apagada de propósito” (GOMES, 2007, p. 17). Tendo em vista que a nação foi refundada com

a mudança de regime, em 1889 (DANTAS, 2007), a última afirmação de Gomes parece acertada, pois de fato houve um apagamento intencional, intensificado pela conversão do espaço em Museu de História Natural, negligenciando em certa medida o aspecto histórico. Gomes, no entanto, parte de uma concepção de História que, se leva ao acerto por um lado, acaba conduzindo ao problema de se considerar o prédio como “sem memória”, uma vez que se restringe ao campo do discurso histórico oficial, à história das grandes personagens. Por sua fala, entende-se que, em tal perspectiva, a memória é vista como um conjunto de informações que nos são legadas por placas, o passado reificado, isolado por cordões de proteção e avisos de “não toque” e “não sente”. Conforme Robin (2016, p. 36. Grifo meu): “não é possível compreender o trabalho memorial sem considerar **as camadas do tempo**, esses ‘esquecimentos’ eficazes que permanecem como bases, essas heterogeneidades, esses recuos e disjunções”. A memória, nesse sentido, é compreendida como um acúmulo que subverte a linearidade temporal, que está impregnado nas paredes, nos móveis, na geografia, no imaginário urbano que ultrapassa sinalizações superficiais voltadas a um recorte pontual da história.

Tendo em vista o recalque das memórias do Império efetuado pela República, soterramento que ao longo do século XX parece se manter, questiono-me sobre o que se oculta nesse apagamento para além da história dos d. Pedros e suas famílias? O que se apaga com o esforço de refundação, seja na Independência, seja na República? Há toda uma ambientação, movimentos e tensões sociais que moldaram o país e que são apagados com o esquecimento da história do Palácio de São Cristóvão, período histórico que ultrapassa a vida de imperadores. O discurso de fundação, ao criar uma ruptura em que se redesenha o passado e se projeta um futuro, age no sentido de desvincular o que seria o país no presente daquilo que veio antes. No caso, com o esquecimento do império, apaga-se também a colonização e a questão escravagista, elidindo o quanto esses moldaram o país, o quanto essas feridas definem o cotidiano das cidades e a forma como olhamos para nós mesmos enquanto povo. Como fantasma que retorna continuamente, essa marginalização da história envolve as utopias perdidas, as derrotas e descontinuidades, a possibilidade de histórias outras pelas quais podemos alimentar alguma esperança de que, sim, é possível

que presente e futuro sejam diferentes. Esse espectro, se conseguimos encará-lo, olhando para a maneira como os tempos se entrecruzam e irrompem no presente, pode permitir a abertura do passado “naquilo que ele tem ainda a nos dizer e no que temos ainda a lhe dizer. O trabalho da ausência contra a presença plena, a inscrição da perda e da ruína, o traço da perda contra a memória saturada” (ROBIN, 2016, p. 58).

O relato do historiador Daniel Tutushamum Puri, mestre em educação pela USP, um dos membros da resistência da Aldeia Maracanã², ajuda a compreender a fenda que a destruição do Museu Nacional estabeleceu no espaço do Rio de Janeiro, implosão de memórias e mundos, uma falta irreparável que não se resolve na representação discursiva: “O material que estava ali servia de base para pesquisas do nosso povo e de muitos outros povos nativos do Brasil. Era uma forma de ter reconhecida nossa cultura e afirmar nossa existência. Sem eles, é como se fôssemos extintos novamente” (ZARUR, 2018). Ali, Daniel viu serem destruídos objetos, registros orais e fotográficos dos Puri, considerados instintos pela FUNAI; feridas sobre feridas, um luto duplo. O genocídio dos povos originários atravessa e compõe a nossa história, seja em tempos de colonização, dos bandeirantes, durante a ditadura militar, repetindo-se durante o tempo presente, mortes continuamente instigadas pelos poderes oficiais e pela lógica da economia, sempre repetida nos confins do país onde o olhar não chega e não quer chegar. Ironicamente, é uma parte altamente celebrada na constituição do povo brasileiro, quando se almeja buscar elementos tipicamente americanos para constituir o nacional, contanto que esse elemento esteja domesticado, isolado, reificado. Essa postura é característica do *nativismo* que se manifesta nos períodos literários do Arcadismo e do Romantismo, ressoando até a contemporaneidade por aquilo que tais atitudes culturais projetam na constituição das imagens da nação.

O Museu Nacional, por sua vez, aparecia como um lugar de certo abrigo, em que o saber, a cultura e as histórias mantinham um vínculo estreito com os sujeitos que buscavam a manutenção de uma história viva, seja pela aliança

² Trata-se de uma aldeia urbana situada ao lado do Estádio do Maracanã, nas proximidades da Quinta da Boa Vista. Lugar de disputa, histórica e espacial, entre seus moradores, de diversas etnias indígenas, e os governos estadual e municipal, foi palco de tentativas violentas de reintegração de posse.

com as entranhas de suas memórias, seja pela pesquisa acadêmica que via nesse acervo muito mais do que meros objetos de estudo. Como relatou Rita Scheel Ybert para a *piauí*: “Equipamento é material, a gente batalha para comprar mais [...] As coleções são uma perda muito mais dolorosa e prejudicial para nossa capacidade de produzir conhecimento. Não se tratava de memória, mas de um acervo vivo” (ESTEVES; KAZ, 2018). A relação do Museu com essas culturas não deixa de ser complexa, pois a museificação ainda compreende, em alguma medida, a violência do ímpeto iluminista do conhecimento, seu feitiço colonizador e, por vezes, inculcado de salvacionismo. A respeito disso, Benjamin (1987) já pontuava: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (p. 225). Nesse sentido, o Museu nacional, mesmo pela atitude de seus pesquisadores, tornava-se espécie de testemunho de vozes esquecidas na história, medida talvez paliativa frente ao trágico da colonização, mas essencial para a manutenção da memória, para rearranjar os restos e fragmentos do que é a história.

A partir do exposto, resta-nos o desafio de como superar o historicismo, a história positivista que em alguma medida atravessa ainda os nossos discursos, a irresolução sobre como lidar com a saturação da memória de que fala Robin (2016), a qual impede a produtividade e mobilidade do memorar, mostrando-se como a outra faceta do esquecimento e da perda de sentido do passado. A saturação da memória diz respeito também à proliferação de informação e imagens, ao negacionismo histórico, à inabilidade de contar histórias, a obsessão pelo arquivamento, inundando nossos dias, luzes que se confundem com as do incêndio do Museu Nacional, holofotes que soterram os sentidos, imagens bruxuleantes e em avanço rápido. É o curto-circuito que vem de longe, é a água que falta nos hidrantes e nas torneiras das casas, ausência que se alimenta no discurso dos homens de bem, burocratas com seus discursos de austeridade, histórias de descasos que culminam na disputa pela narrativa das culpas. É preciso, então, buscar um gesto crítico de desvio que promova um despertar, revelando o elemento utópico da imagem do passado que relampeja no momento do perigo (SELIGMANN-SILVA, 2012) (BENJAMIN,

1987). E, com isso, reafirmar a esperança que nos liberte do encadeamento linear para tratar da história, percebendo o atrito de temporalidades que é inerente ao trabalho sobre historicidade, conforme aponta Robin a partir de Rancière (ROBIN, 2016, p. 55). Como o trapeiro, recombina os fragmentos, vasculhar as ruínas, efetuando uma montagem que, escapando da ilusão de completude, possa evidenciar as vozes esquecidas, criando arranjos inesperados (ROBIN, 2016, p. 57).

A rememoração do passado, desse modo, não diz respeito apenas à sua restauração, mas também à transformação do presente “tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 2013, p. 16). Ressalto, portanto, a importância do olhar como constituinte do movimento entre os tempos, tanto no que diz respeito à percepção corriqueira das camadas narrativas e de sentido que se interpenetram pelo transitar e viver na cidade, quanto numa atitude fortemente engajada que se produz pela análise crítica e pela produção artística. Sobre nossas cabeças, a neve das cinzas do museu nacional, destroços e poeiras de nossa história, como uma grande catástrofe (BENJAMIN, 1987) para a qual devemos voltar nosso olhar e nosso gesto, encarando as vozes emudecidas, o sangue, as lágrimas, o fim, os recomeços: “a neve das memórias feridas, precárias, de passados impensados, insensatos, que nos habitam sem que saibamos e que retornam. É como se o passado nevasse sobre nós” (ROBIN, 2016, p. 26).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1987. (Obras escolhidas)
- BRANDÃO, Luiz Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

CORBOZ, André. El territorio como palimpsesto. In: MARTÍN RAMOS, Ángel (ed.). *Lo urbano en veinte autores contemporáneos*. Trad. Luis Manterola. Barcelona: Edicions UPC, 2004.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. *A casa do imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional*. 276 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Rio Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios* (Rio de Janeiro, 1830-1930). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/7htrv/pdf/engel-9788575412534.pdf>. Acesso em: 8 out. 2020.

ESTEVES, Bernardo; KAZ, Roberto. Do carvão às cinzas: causas e efeitos do incêndio no Museu Nacional. *Folha de S.Paulo, piauí*, ed. 145, out. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/do-carvao-as-cinzas/>. Acesso em: 8 out. 2020.

FEDATTO, Carolina Padilha. *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira*. 183 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

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

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: 8 out. 2020.

LACOWICZ, Stanis D. 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. In: WEINHARDT, Marilene (org.). *Ressignificações da História pela ficção*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2019. E-book. Disponível em: <https://portal-archipelagus.azurewebsites.net/farol/eduepg/ebook/ressignificacoes-da-historia-pela-ficcao/1197399/>. Acesso em: 8 out. 2020.

MACEDO, Cibele Mariano Vaz de; ANDRADE, Regina Gloria Nunes. Mangueira: a cultura comunitária e o centro cultural cartola. *Pesqui. prá. psicossociais*, São João del-Rei, v. 10, n. 2, p. 260-271, dez. 2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082015000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 8 out. 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, v. 10, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 8 out. 2020.

NUNES, José Horta. Leitura de arquivo: historicidade e compreensão. In: II SEAD – SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO. *Anais [...]*. Porto Alegre, UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>. Acesso em: 8 out. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Prefácio. In: ORLANDI, Eni Puccinelli. (org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. *Esboços*, Revista do programa de pós-graduação em História da UFSC, v. 11, n. 11, 2004, p. 25-30. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334/9893>. Acesso em: 8 out. 2020.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.

ROBIN, Régine. *A memória saturada*. Trad. Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

SELIGMANN-SILVA, M. Walter Benajmin e os sistemas de escritura. *Remate de Males*, v. 22, n. 2, p. 181-211, 8 nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636165/3874>. Acesso em: 8 out. 2020.

SETÚBAL, Paulo. *As maluquices do Imperador*. São Paulo: Geração Editorial, 2008 [1927].

SETÚBAL, Paulo. *A marquesa de Santos*. [1925]. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

SOUZA, Iara L. F. S. C. *A pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15. n. 44. p. 5-34. out. 2000.

ZARUR, Camila. “É como se fôssemos extintos novamente”. *Folha de S.Paulo; piauí*, 3 set. 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/e-como-se-fossemos-extintos-novamente/>. Acesso em: 8 out. 2020.

ZOPPI-FONTANA, Mónica. *Cidadãos modernos: discurso e representação política*. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014.

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

OS AUTORES

Cleia da Rocha – Doutora em Letras (UFPR). Professora da Educação Básica no Paraná. Publicou “Discursos sobre o espaço na tetralogia *Visitantes ao Sul*, de Luiz Antônio de Assis Brasil” (2019, cap. de livro/e-book), os artigos “O romance histórico no Brasil” (2016, Letrônica); Metaficção em *Dias e dias* e em *A última quimera*, de Ana Miranda (Scripta, 2018) e Ditadura militar: memória e história (ABRALIC, 2019).

Edna da Silva Polese – Doutora em Estudos Literários (UFPR). Professora Adjunta da UTFPR. Últimas publicações: “Do Zumbi dos Palmares ao reino de Ginga: história e lugares de afeto na escrita de Agualusa” (*Revista Criação & Crítica*, da USP); “O Brasil sob o olhar do estrangeiro: identidade, alteridade e história em O castelo de âmbar, de Mino Carta” (*Revista Odisseia*, da UFRN).

Emerson Pereti – Doutor em Letras (UFPR). Professor adjunto na UNILA (ILAACH – PPGLC). Integra os Grupos de Pesquisa (CNPq) “Estudos sobre Ficção Histórica no Brasil” e “Imaginários Latino-Americanos”. Publicou, entre outros trabalhos recentes: “A memória e o vazio agressivo”, em *Ficções Contemporâneas: história e memória* (2015); “Para voltar ao meu corpo e poder dizer, enfim, o que sentimos”, em *Ressignificações da história pela ficção* (2019).

Eunice de Moraes – Doutora em Letras (UFPR). Professora adjunta na UEPG, atua na área de Literaturas de língua portuguesa, com pesquisa em estudos da ficção histórica. Publicou recentemente “Discursos de nação em novos moinhos” (2019, cap./e-book); *Linguagem, identidade e subjetividade: vertigem das ciências humanas* (2018, org.); “Vitorino Nemésio: o Rio de Janeiro como *Médium-de-reflexão*” (2017, cap.).

Geisa Mueller – Doutora em Letras (UFPR). Professora (externa) em cursos de pós-graduação (FAE; PUCPR); autora de material didático; empreendedora de projetos culturais. Publicações: “A autorreferencialidade em *O garatuja*, de José de Alencar” (2019, cap. de livro/e-book), “A arqueologia ficcional de *As minas de prata*: um romance de capa e espada brasileiro” (2016).

Gisele Thiel Della Cruz – Mestre em História e Doutora em Estudos Literários (UFPR). Professora na educação básica (SION) e no Ensino Superior (UNIDOMBOSCO). Entre as principais publicações, além de artigos em periódicos, destacam-se capítulos em coletâneas de ficção histórica e os livros EJA: *História* (Coleção cidadania competente, 2019) *A prosa ficcional* (2019, em parceria) e *Literatura infantojuvenil* (2020).

Helder Santos Rocha – Doutor em Letras (UFPR). Professor na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), coordena o projeto de pesquisa “Literaturas insurgentes e políticas da memória”. Entre as principais publicações estão os ensaios: “Ficção-crítica e vida literária nos romances *Em liberdade* e *Machado*, de Silviano Santiago” (2021); “Leituras, tempos, convulsões: o romance *Machado*, de Silviano Santiago” (2021); e “Autores outrora, personagens agora: a história literária como herança” (2020).

Márcia Mucha - Doutoranda em Letras (UFPR), mestre em Estudos de Linguagens pela UTFPR e professora da educação básica. Dentre as últimas publicações estão os artigos “Representação do hibridismo cultural em *O Selvagem da Ópera*” (Antares) e “*A máquina de madeira*: modernidade e modernização sob a perspectiva de um romance histórico” (Landa), e um capítulo de livro “*A segunda pátria*: reflexões sobre eugenia e identidade” (Texto e Contexto).

Maria Eunice Moreira – Doutora em Letras (PUCRS). Ex-Professora Titular da Escola de Humanidades (Letras) da PUCRS. Bolsista PQ 1D (CNPq). Publicou: *Nacionalismo literário e crítica romântica* (1991), *O berço do cânone* (1998), em parceria. Organizou: *Histórias da literatura: teorias, temas e autores* (2003), *Histórias da Literatura: teorias e perspectivas* (2010) e *Histórias da literatura: leituras contemporâneas*, entre outras.

Marilene Weinhardt – Doutora em Letras (USP). Docente do PPG Letras – UFPR, bolsista PQ 1C (CNPq). Líder de Grupo de Pesquisa. (CNPq). Publicou artigos, capítulos e *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo – 1956-67*. (1987); *Mesmos crimes, outros discursos?* (2000); *Ficção histórica e regionalismo* (2004); *A prosa ficcional* (2019, em parceria). Organizou três coletâneas sobre ficção histórica (2011, 2015, 2019).

Maurício César Menon – Doutor (UEL) e Pós-doutor em Letras (UFPR). Professor da UTFPR, atua na graduação e na pós-graduação *stricto sensu*. Entre as principais publicações, além de artigos em periódicos nacionais e internacionais, destacam-se o livro *Agripa Vasconcelos: do poeta ao romancista das Gerais* e “Por Sendas e Fendas de Sinhá Braba”, em *Ficções Contemporâneas: história e memória*.

Naira de Almeida Nascimento – Doutora em Letras (UFPR). Professora Associada da UTFPR. Últimas publicações: “As mulheres do Império: uma leitura de Ana de Amsterdam” (*Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*); “Do Zumbi dos Palmares ao reino de Ginga: história e lugares de afeto na escrita de Agualusa” (*Revista Criação & Crítica*, da USP); “O histórico e o fantástico em *O mez da gripe*” (*Raído*).

Rosane Kaminski – Doutora em História (UFPR) e Pós-doutora em Meios e Processos Audiovisuais (USP). Bolsista PQ 2 (CNPq), é docente no PPG em História (UFPR) e no PPG-CINEAV (UNESPAR). Publicou *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (2018) e *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (2021). Organizou cinco coletâneas sobre as relações entre artes e história (2013, 2014, 2016, 2020, 2021).

Stanis David Lacowicz – Doutor em Letras (UFPR), mestre em Letras pela UNESP/Assis. Atua como professor colaborador na UNIOESTE/Cascavel. Principais publicações: livro *Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro* (2013); o capítulo “Ficção histórica e D. Pedro I do Brasil” (2019); e o artigo “Memórias do Império em disputa”, em *Cadernos de Estudos Linguísticos* (2019), com a dra. Mirielly Ferraça.

O Grupo de Pesquisa “Estudos sobre Ficção Histórica no Brasil” (CNPq) realizou a II Jornada de Estudos em 2019, ocasião em que contou com duas convidadas externas cuja contribuição ampliou os interesses e enriqueceu os debates. Os trabalhos discutidos no evento foram reelaborados, constituindo o presente volume. São ensaios dedicados à ficção histórica, sobretudo na modalidade romanesca, com alguns passeios pelo universo das imagens. As abordagens estão centralizadas na produção recente, com rápidas investidas pelas últimas décadas do século passado. A exceção é constituída por estudo que resgata textos pouco conhecidos do período romântico. A unidade do todo é assegurada pela permanência da temática da opressão. O retrato que se delineia das incursões dos ficcionistas pelo passado histórico é a acentuada preocupação em chamar a atenção para a ameaça latente nos regimes de força, cerceando liberdades individuais e coletivas.

O olhar sobre o todo permite apreender como a ficção histórica refigura as diversas formas de prepotência. Seus efeitos esgarçam o tecido social, subjugam o indivíduo e submetem os cidadãos a condições degradantes. É essa a noção que se condensa na formulação Passados insubmissos: a ficção histórica como potência.