

Marilene Weinhardt
(org.)

Trânsitos do passado e do presente

Diálogos da ficção
com a história



Editora
UFPR

Trânsitos
do passado
e do presente

Diálogos da ficção
com a história



Reitor

Ricardo Marcelo Fonseca

Vice-Reitora

Graciela Inês Bolzón de Muniz

Pró-Reitora de Extensão e Cultura

Mayara Elita Braz Carneiro

Coordenador da Editora UFPR

Rafael Faraco Benthien

Assessora da Editora UFPR

Eva Lenita Scheliga

Conselho Editorial que aprovou este livro

Rafael Faraco Benthien (presidente)

Eva Lenita Scheliga (assessora)

Allan Valenza da Silveira

Cristina Gonçalves de Mendonça

Elenilton Vieira Godoy

Harrison Lourenço Corrêa

Jane Mendes Ferreira Fernandes

Janice Inês Nodari

Kádima Nayara Teixeira

Raimundo Alberto Tostes

Renata Riva Finatti

Renato Goldenberg

Thiago Freitas Hansen

Marcelo Valério (suplente)

Alex Soria Medina (suplente)

Bárbara Cândido Braz (suplente)

Diomar Augusto de Quadros (suplente)

João Damasceno Martins Ladeira (suplente)

Marilene Weinhardt
(org.)

Trânsitos
do passado
e do presente

Diálogos da ficção
com a história



Editora
UFPR

© Marilene Weinhardt (organização)

Trânsitos do passado e do presente

Coordenação da Seção de Produção Editorial
Rachel Cristina Pavim

Revisão
Joice Nunes

Revisão final
da organizadora

Capa e diagramação
Lucas Ferreira E. Melo Moura

Série Pesquisa, n. 436

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL – SEÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

T772 Trânsitos do passado e do presente : diálogos da ficção com a história / Marilene Weinhardt (org.). — Curitiba : Ed. UFPR, 2024. 272 p. : il. ; 23 cm. (Série Pesquisa, n. 436).

Inclui referências.
e-ISBN 978-85-8480-234-0

1. Ficção histórica. 2. História na literatura. 3. Literatura e história.
I. Weinhardt, Marilene. II. Título. III. Série.

CDD: 808.831
CDU: 821.134

Bibliotecário: Lucimar de Oliveira — CRB 9/1458.

e-ISBN 978-85-8480-234-0
Ref. 1114

Direitos desta edição reservados à
Editora UFPR
Rua Ubaldino do Amaral, 321
80060-195 – Curitiba – Paraná – Brasil
www.editora.ufpr.br
editora@ufpr.br
2024

Publicação que contou com recursos da verba Proex de 2023-2024/PPGL-UFPR

SUMÁRIO

PREFÁCIO | 8

TRÂNSITOS DO PASSADO E DO PRESENTE: SOBRE PERMANÊNCIAS, POTÊNCIAS E MOVIMENTO | 9

Silvana Oliveira (UEPG)

I

TRÂNSITOS ENTRE OS SÉCULOS XIX E XXI | 16

O ROMANCE DA HISTÓRIA RECENTE: SUBGÊNERO OU PERIFERIA DO ROMANCE HISTÓRICO? | 17

Mauro Cavaliere

O SALTO DA ONÇA, DEVIRES OU A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA HUMANIDADE | 35

Naira de Almeida Nascimento

UBIRAJARA (1874), UM ROMANCE SOB LENTES ETNOGRÁFICAS | 61

Thiago Lenz

USOS DE D. PEDRO: COMEMORAÇÕES, MONUMENTOS, FICÇÕES | 81

Stanis D. Lacowicz

ROMANCE DE LONGA DURAÇÃO VERSÃO ROMANCE DE FAMÍLIA NA PRODUÇÃO BRASILEIRA (2001-2020) | 95

Marilene Weinhardt

II

REFLEXÕES SOBRE FORMAÇÃO, CRÍTICA E POLÍTICA | 114

CHAPADÃO DO BUGRE (1965), DE MÁRIO PALMÉRIO — DESCAMINHOS DO AUTORITARISMO E DA VIOLÊNCIA | 115

Edna da Silva Polese

**“SUPER FLUMINA BABYLONIS”: FICÇÃO-CRÍTICA
DE JORGE DE SENA | 137**

Eunice de Moraes

**CURITIBA EMBLEMÁTICA EM CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO
E FANTASMA | 157**

Márcia Mucha

**UMA LEITURA INTERTEXTUAL DE ESSA GENTE,
DE CHICO BUARQUE | 175**

Roberta Lehmann

III ESPAÇO, MEMÓRIA E CORPOS SOB REPRESSÃO | 190

**INFÂNCIAS (IM)PERFEITAS: ACEPÇÕES DA EXPERIÊNCIA
INFANTIL EM REGIMES DITATORIAIS | 191**

Arthur Aroha

FICÇÃO, MEMÓRIA E PASSARINHO EM TEMPOS DE LUTO(A) | 213

Geisa Mueller

**OS EXILADOS POLÍTICOS EM RIO-PARIS-RIO,
DE LUCIANA HIDALGO | 231**

Cleia da Rocha

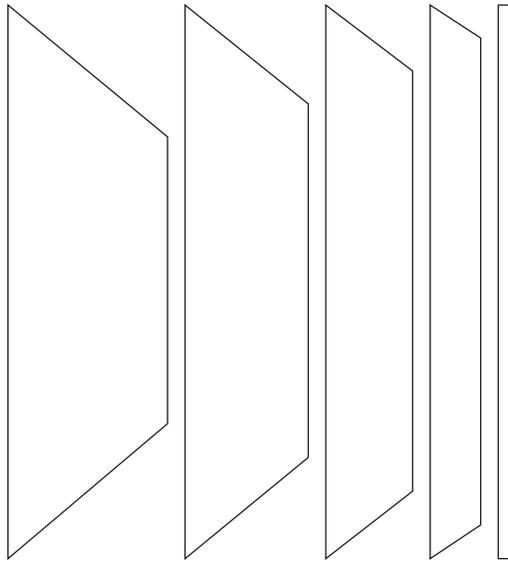
**TUIATÃ, UM CANTO PARA ABRIR O DIA: (DES)OBEDIÊNCIA E
(DES)CONTROLE, CARABINAS, MADRESSILVAS E BORDADOS
NA (RE)CONSTITUIÇÃO DO SUL GAÚCHO | 247**

Gisele Thiel Della Cruz

OS AUTORES | 261

**ÍNDICE DE
AUTORES CITADOS | 267**

PREFÁCIO



TRÂNSITOS DO PASSADO E DO PRESENTE: SOBRE PERMANÊNCIAS, POTÊNCIAS E MOVIMENTO

Silvana Oliveira (UEPG)

A coletânea que nos chega é resultado de uma das jornadas de estudo realizadas pelo Grupo de Pesquisa Estudos sobre a Ficção Histórica no Brasil, registrado no CNPq em 2003 e sediado na Universidade Federal do Paraná, sob a coordenação da professora doutora Marilene Weinhardt, responsável pela organização deste conjunto de textos.

A jornada que deu origem à coletânea realizou-se em 2021, compondo uma série de outros encontros de estudo e divulgação organizados pelo Grupo desde 2011. Impossível iniciar este prefácio sem destacar a relevância e a consistência do trabalho desenvolvido neste Grupo de Pesquisa, cuja atuação é marcada pela regularidade de seus encontros, tanto aqueles de estudo e estímulo para a pesquisa quanto os que se configuram como jornadas de conhecimento, em que se debatem e se divulgam os resultados das pesquisas empreendidas pelos seus membros, com a competente sistematização de sua produção em coletâneas a um só tempo balizadoras do eixo da ficção histórica no Brasil, como também abertas à pluralidade de abordagem que a temática provoca.

Trânsitos do passado e do presente: diálogos da ficção com a história assume com responsabilidade a pluralidade de pesquisas e abordagens empreendidas no Grupo e anuncia, desde o título, que não se trata de colocar o estudo da ficção histórica a serviço da recuperação do passado; ao contrário, o passado é um elemento ativador da espiral de sentidos que trazem o crítico até o presente. Os olhares lançados para obras dos séculos XIX, XX e XXI são contemporâneos e estão desafiados pelas múltiplas conexões entre o que foi, o que é e o vir a ser da história.

A coletânea está organizada em três seções, associadas pela proximidade temática dos capítulos propostos; são elas 1. Trânsitos entre os séculos XIX e XX, 2. Reflexões sobre formação, crítica e política, e 3. Espaço, memória e corpos sob repressão.

Destacamos, de início, o amplo mosaico romanesco/narrativo que esta coletânea mobiliza, pelo olhar de pesquisadores de diferentes Instituições, motivados

por referenciais teóricos diversos e plurais, capazes, portanto, de abrir e propor nuances inéditas para a leitura de obras recentemente publicadas, assim como ativar a sempre novidade analítica na tomada de obras já extenuadas por abordagens tradicionais. A primeira seção nos oferece, em diferentes vieses teóricos e críticos, a leitura de um conjunto de obras que elencamos a seguir, com o objetivo de destacar a amplitude percebida; nesta seção temos leituras para o romance *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, e *Geração da utopia* (1992), de Pepetela; *O som do rugido da onça* (2021), de Micheliny Verunschik; *Ubirajara* (1874), de José de Alencar; *A marquesa de Santos*, de 1925, e *As maluquices do imperador*, de 1927, de Paulo Setúbal, e o filme *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra e Oswaldo Massaini; *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira; *Terras proibidas* (2011), de Luiza Lobo; *A república das abelhas* (2013), de Rodrigo Lacerda; *Tuiatã* (2017), de Hilda Simões Lopes; e *Água de barreira* (2020), de Eliana Alves Cruz.

A segunda seção traz títulos como *Chapadão do bugre* (1965), de Mário Palmério; “Super flumina babylonis” (1981), de Jorge de Sena; *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto; *Fantasma* (2001), de José Castello; e *Essa gente* (2019), de Chico Buarque.

Na terceira seção temos o filme *A vida é bela* (Roberto Benigni, 1997), *A menina que desenhava com amoras* (Elinete Miller, 2014), e “Pique”, conto que compõe *O colecionador de sombras* (João Batista de Melo, 2008), o filme *O labirinto do fauno* (Guillermo Del Toro, 2006), *Infância roubada* (vários autores, 2014); assim como *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, e *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo, e *Tuiatã* (2017), de Hilda Simões Lopes.

Como se vê, o princípio da multiplicidade atua de modo efetivo no interesse de pesquisa e estudos que esta coletânea reúne. Temos, ao todo, vinte e oito obras abordadas, visitadas, analisadas e comparadas, com a potência do interesse teórico-crítico sobre os temas que relacionam literatura e história, sempre de modo a superar simplificações e sinalizar caminhos teóricos seguros e eficazes.

O texto do professor Mauro Cavaliere integra a primeira seção da coletânea e especula teoricamente a percepção das categorias oriundas do romance histórico como gênero. Ao colocar a questão já no título “O romance da história recente: subgênero ou periferia do romance histórico?”, o autor se propõe a pensar a categoria tradicional do romance histórico articulada às variadas possibilidades de sua realização. Uma leitura da coletânea em perspectiva associativa, poderá colocar este primeiro texto como reflexão teórica capaz de ampliar denominações e percepções que estão problematizadas ao longo das demais abordagens.

É o que percebemos, por exemplo, na tomada original de Naira de Almeida Nascimento para o romance *O som do rugido da onça* (2021), no capítulo “O salto da onça, devires ou a construção de uma nova humanidade”, em que

imagens dos zoológicos humanos lembram a todos e a cada um a tragédia da submissão dos seres à crueldade indizível de que a humanidade é capaz com a sua própria espécie e com todas as outras.

O segundo capítulo nos traz a apresentação do romance *Ubirajara*, de José de Alencar, por Thiago Lenz em “*Ubirajara* (1874), um romance sob lentes etnográficas” e nos leva a considerar uma face nada explícita de Alencar, ao reconhecer em uma de suas produções ditas indianistas, a contraposição à visão difundida nos primeiros séculos da colonização portuguesa de que os indígenas brasileiros eram absolutamente selvagens, sem organização que os identificasse ou tornasse possível outra coisa que não a violência e a dizimação.

O capítulo de Stanis D. Lacowicz, “Usos de d. Pedro”, atualiza a figura do monarca por meio da abordagem das ficções históricas de Paulo Setúbal (*A marquesa de Santos*, de 1925, e *As maluquices do imperador*, de 1927) e o filme *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra e Oswaldo Massaini. O texto põe D. Pedro para circular entre diferentes tomadas de sua figura, dando ao leitor a dimensão do alcance da ficção histórica para a construção de sentidos no presente. Se D. Pedro é uma virtualidade, só podemos acessá-lo por meio dessa figuração múltipla e multifacetada que a ficção histórica propõe como estratégia de registro e de criação.

O conjunto de romances abordado por Marilene Weinhardt no último capítulo desta primeira seção, “Romance de longa duração versão romance de família na produção brasileira (2001-2020)”, elucida a categorização de *romance de longa duração* e *romance de família* dentro da esfera da ficção histórica e abarca a produção das décadas iniciais do século XXI. Trata-se, portanto, de verificação importante sobre como essa prática romanesca atravessa os dois séculos e se sustenta como produção contemporânea. Destaque-se a importância da pesquisa e do levantamento cuidadoso em relação à produção contemporânea para que os potenciais diálogos teóricos ali propostos possam ser devidamente apropriados e sistematizados, como verificamos neste artigo

“Reflexões sobre formação, crítica e política” é o título da segunda seção da coletânea e reúne textos dedicados à compreensão das obras selecionadas como caminhos de leitura de episódios históricos específicos, assim como para a compreensão das potencialidades de sentido das obras no tempo e no espaço.

“*Chapadão do bugre* (1965), de Mário Palmério — descaminhos do autoritarismo e da violência”, de Edna da Silva Polese, coloca em cena um grupo de personagens histórico-literários recorrente na literatura brasileira: os jagunços. A serviço dos poderosos de sempre, a existência dos jagunços, sua violência e mitologia, revela a tragédia brasileira da desigualdade de classes, da inapelável condição subserviente de pessoas vivendo sob a força do latifúndio e do poder do dinheiro. Embora localizada historicamente na virada do século XIX para o XX, a ação do romance de Mário Palmério faz pensar num jogo de forças, exploração

e violência que se mantém até o século XXI, com a atualização da figura dos jagunços na dos bandidos urbanos, a soldo de uma força onipresente sustentada por cifras quase sempre incalculáveis.

Eunice de Moraes traz, no segundo capítulo da seção, o conto de Jorge de Sena “Super flumina babylonis”, no qual a personagem de Camões e a história literária portuguesa são evocadas histórica e ficcionalmente. Interessante observar o jogo metalinguístico proposto por Jorge de Sena que, ao elucidar o processo criativo camoniano o associa ao seu próprio método de produção e criação ficcional. Da mesma forma as temáticas camonianas e a visão de mundo do poeta do classicismo português estão destacadas no artigo e indicam a configuração do conto de Sena ao mesmo tempo como obra de visitação e evocação da história literária portuguesa, como também como busca pelo contorno histórico/cultural da literatura ao longo dos séculos.

O trabalho intitulado “Curitiba emblemática em *Ch  das cinco com o vampiro* e *Fantasma*”, de Márcia Mucha, nos propõe um jogo de simetrias e assimetrias entre os autores e as personagens dos romances *Ch  das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, e *Fantasma* (2001), de José Castello. A presença histórico-literária de Dalton Trevisan e Paulo Leminski, respectivamente, em cada um dos romances, faz pensar em como essas figuras definem e potencializam sentidos para a cidade de Curitiba, que se torna, por meio desta percep o, uma Curitiba ficcional, própria e associada ao conjunto da obra de cada um dos escritores capitais desta cidade pouco modelar. Os autores, Miguel Sanches Neto e José Castello, eles também produtores de literatura, atuam como críticos da história e da literatura, de modo a problematizar as diversas Curitiba vividas e criadas por Trevisan e Leminski.

O último capítulo da se o, de Roberta Lehmann, intitulado “Uma leitura intertextual de *Essa gente*, de Chico Buarque”, aborda aspectos do tempo presente, marcadamente os anos de 2016 a 2019 e cria possibilidades associativas com outro momento da histórica nacional, ou seja, a ditadura cívico-militar iniciada com o golpe de 1964. A proposi o de ler o presente e interpretar suas mazelas por meio de elementos evocados de um passado recente denota a percep o de que aquele passado, do golpe e da ditadura, não foram elucidados suficientemente, a partir do que a impunidade e a tolerância ao horror mant m o potencial de gerar mais horror e promover a impunidade como algo naturalizado.

A última se o da coletânea nos oferece quatro capítulos cujo título anuncia as temáticas abordadas: “Espaço, memória e corpos sob repressão”.

No capítulo “Infâncias (im)perfeitas: acep o da experiência infantil em regimes ditatoriais”, Arthur Aroha circula por narrativas filmicas e literárias com destaque para as diferentes abordagens da infância em contextos de múltiplas violências em ditaduras ao redor do mundo. Nesse artigo são trazidas as obras

A vida é bela (Roberto Benigni, 1997), *A menina que desenhava com amoras* (Eli-nete Miller, 2014), e “Pique”, de *O colecionador de sombras* (João Batista de Melo, 2008), narrativas nas quais a infância é vivida como um período da vida a ser protegido da violência extrema da guerra e dos horrores de um comando ditatorial. Nas demais obras abordadas no artigo, como *O labirinto do fauno* (Guillermo Del Toro, 2006), e *Infância roubada* (vários autores, 2014), a violência e o horror alcançam a infância e a arrastam, assim como aos adultos, para o sofrimento ao mesmo tempo em que diferentes proposições de superação do horror são sugeridas.

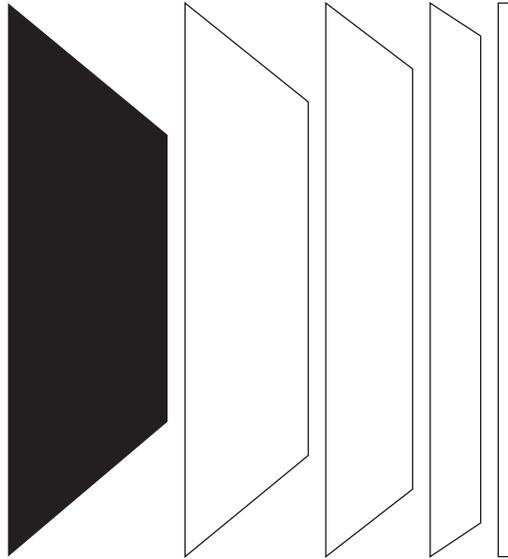
O capítulo intitulado “Ficção, memória e passarinho em tempos de luto(a)”, de Geisa Mueller, analisa três obras cujas temáticas se concentram no período da ditadura civil-militar brasileira. As obras analisadas são *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, e *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski. Como se vê, o artigo aproxima obras de cunho realizador muito diverso e com isso demonstra a pluralidade de abordagens possíveis para os horrores e para as lacunas deixadas pela ditadura cívico-militar brasileira. Justamente diante da existência destas lacunas e vazios intencionalmente vazados na história nacional, a literatura assumirá a função de instalar holofotes sobre o horror e esclarecer os pontos de escuridão desse período histórico. Como é de se esperar, as luzes se cruzam, ofuscam e promovem a aparição de fantasmas e corpos aqui e ali.

O terceiro capítulo desta seção, de Cleia da Rocha, intitula-se “Os exilados políticos em *Rio-Paris-Rio*, de Luciana Hidalgo” e, assim como o anterior, enfrenta o desafio de analisar como se dá o preenchimento das terríveis lacunas e vazios deixados pela ditadura civil-militar na história brasileira. A análise aborda os acontecimentos do período da ditadura iniciada em 1964 pelo viés da vivência dos exilados políticos, temática já sugerida no título do romance em foco; com essa estratégia, é possível destacar a realização da literatura como evento desbloqueador do silêncio imposto à história nacional, sobretudo no modo como rompeu o vínculo entre a memória individual dos exilados e o registro oficial destes crimes e do sofrimento daí resultante.

O capítulo que encerra a seção e a coletânea é de Gisele Thiel Della Cruz e se intitula “*Tuiatã*, um canto para abrir o dia: des(obediência e (des)controle, carabinas, madressilvas e bordados na (re)constituição do Sul gaúcho”. O romance de Hilda Simões Lopes, indicado já no título do artigo traz as mulheres como protagonistas na formação do território do Rio Grande. A dita “ausência” das mulheres na história oficial é reconfigurada pelo romance *Tuiatã* na medida em que coloca em evidência a existência destas mulheres que movem o mundo longe do olhar oficial/oficioso do registro formal, sem as quais não haveria casa, família ou permanência para nenhum povo; nesta mesma perspectiva de evidenciar aquilo sobre o que não houve palavras ou registro, a abordagem do artigo destaca a existência dos ciganos como povo excluído e que, no entanto, compõe a formação e a história de regiões brasileiras.

As três seções que compõem a coletânea se articulam muitíssimo bem à noção de ficção histórica pela abertura de perspectivas teóricas que propõe e sustenta, assim como pela ampla e instigadora galeria de obras romanescas e narrativas que oferece ao leitor e ao pesquisador. Por certo desta coletânea nascerão outros interesses e perspectivas de pesquisa, de modo a cumprir o papel da produção científica em todo e qualquer ambiente acadêmico, qual seja, o de oferecer resultados e indicar possibilidades de continuidade para aqueles que estão ou estarão neste mesmo percurso.

I



TRÂNSITOS ENTRE OS SÉCULOS XIX E XXI

O ROMANCE DA HISTÓRIA RECENTE: SUBGÊNERO OU PERIFERIA DO ROMANCE HISTÓRICO?

Mauro Cavaliere

Os rótulos genéricos são muitíssimos. É suficiente olhar para o índice de um famoso ensaio de Alastair Fowler (1982) ou, saindo do âmbito estritamente literário, para a proposta cinematográfica das plataformas de *streaming*. E nesse caso as categorias da oferta nem sempre são inspiradas por uma análise dos traços formais ou temáticos, como acontece nas classificações mais tradicionais — comédia, drama, aventuras, ficção científica, horror, *thriller* etc. Às vezes, o critério mais relevante é o país de produção ou a língua original do filme, depois vêm as estreias ou os lançamentos da semana seguinte; mais ainda os sucessos de bilheteria ou os mais vistos atualmente. Enfim, as classificações servem diferentes propósitos e são realizadas a partir de critérios diversos.

Nessa proliferação de classificações genéricas, vou propor mais uma, ariscando gerar ainda mais confusão. O porquê será explicado — de maneira não muito convincente, receio — no final do texto, e espero que tal proposta suscite algum debate, mesmo que seja para refutá-la. Naturalmente não é uma proposta para a qual eu possa reivindicar a patente. Como se verá, há vários estudiosos que a inspiram (até remontam a Walter Scott!)¹. No entanto, considero que, afinal, não foram muitos os estudos que se dedicaram à definição e a um estudo global desse gênero, e creio que vale a pena dedicar-lhe alguma atenção.

Trata-se de um gênero que foi codificado em língua inglesa, já na década de 1950, como *novel of the recent past*, e muito mais raramente *novel of the recent history* (Cavaliere, 2019, p. 164). O termo não tem grande fortuna nos países de língua portuguesa. Aparece *em passant* num ensaio recente de Silviano Santiago (2020, p. 212) para definir *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, como romance

1 No primeiro capítulo de *Waverley*, que funciona como uma instância prefacial, Walter Scott afirma o seguinte: “Fixando, então, a data de minha história sessenta anos antes do presente, 1º de novembro de 1805, quero que meus leitores entendam que não encontrarão nas páginas seguintes nem um romance de cavalaria nem um conto de costumes modernos” (Scott, 1985, p. 34, tradução de Roberta Lehmann). No original: “By fixing, then, the date of my story Sixty Years before the present, 1st November 1805, I would have my readers understand, that they will not meet in the following pages neither a romance of chivalry nor a tale of modern manners”.

da história (recente), em Maria do Céu Marques (2004, p. 11) como “romance do passado recente”, e sobretudo numa proposta de Fernández Prieto, que, no entanto, prefere o termo *episódio nacional*, termo de difícil exportação. A mesma autora, no entanto, utiliza outra denominação: “novela histórica realista”, rótulo que chega a incluir também Balzac (Fernández, 1998, p. 109).

Mesmo ficando na dúvida quanto ao termo mais feliz, considero que, provavelmente, a definição mais acertada seja a que inclui o termo história, como *romance histórico do passado recente* (muitas palavras por um gênero talvez inexistente!), ou, numa versão mais concisa, *romance da história recente* — como propõe Silviano Santiago, desta vez sem parênteses.

Então, retomando a proposta de *Poética do romance histórico*, quero apenas recordar que tal gênero, conforme Fernández (1998, p. 177-178), é constituído por um traço pragmático (P1), isto é, a distância temporal aberta entre o passado diegético e o presente da escrita, e dois traços semânticos: a incorporação de personagens e acontecimentos históricos (S2) e a colocação num passado concreto e reconhecível pelo leitor (S3). Com base em tão robustas premissas, a definição do romance da história recente lança um desafio não tanto no que diz respeito aos traços semânticos (S 2-3), mas quanto ao traço pragmático (P1). Este, na verdade, é problemático também para muitas formas de romance histórico, já que as multiformes experimentações do romance novecentista ofereceram ao novo romance histórico um repertório discursivo muito variado em que, frequentemente, convivem a colocação do mundo diegético do presente ao lado da colocação dele no passado. É normalmente o caso, muito frequente, do romance histórico metafictional. Entretanto, qualquer tipo de romance histórico que tenha uma estrutura de encaixe, coloca este tipo de problema. A obra *A ilustre casa de Ramires* (1900), de Eça de Queirós, talvez tenha sido o primeiro caso em que tal possibilidade foi experimentada. Os vieses paródico e satírico no referido romance têm, de fato, uma forte relação com a maneira como o mestre português estruturou a narrativa.

Para além disso, outros gêneros limítrofes, como o *romance de família*, também colocam o desafio quanto ao P1, visto que, se a distância temporal da primeira parte da fábula guarda uma distância considerável em relação ao presente (um século ou pouco menos), já o desfecho a coloca perto do presente da escrita (Marinho, 1999; RU, 1992).

Se tal dificuldade se aplica ao romance histórico, podemos imaginar as complicações que surgem em uma área ainda mais fluida de produções ficcionais, em que a distância temporal é muito mais reduzida e a manifestação de diferentes planos temporais resulta em diversas configurações estruturais.

Mantendo firme, entretanto, que a presença de personagens e acontecimentos históricos é o que irmana o romance da história recente ao romance histórico (enquanto a colocação S3 num passado concreto é óbvia, tendo servido esse traço, na poética do romance histórico, apenas para distinguir romance histórico e romance

gótico para além de o distinguir de narrativas históricas pré-modernas), recorde brevemente quais seriam os aspectos que resultam da confluência do romance histórico no *episódio nacional* (Fernández, 1998, p. 116), que se pode considerar, com muitas reservas (sobretudo por parte dos francesistas, suponho), a primeira expressão de romance da história recente. Essa renovação se manifestaria, textualmente, por meio de uma série de alterações semântico-narrativas.

Em *primeiro lugar*, merece ser destacado que a redução da distância temporal entre o passado diegético e o presente da enunciação determina um parcial afastamento em relação à configuração do romance histórico romântico, aproximando o romance do passado recente dos procedimentos da poética do romance realista.²

Em *segundo lugar*, é importante recordar que, no romance do passado recente, os resumos e as pausas digressivas de carácter histórico se reduzem (ou obliteram), uma vez que o romancista supõe os seus leitores dotados de um conhecimento suficiente sobre personagens e acontecimentos romaneados. Por outro lado, esse maior nível de conhecimento histórico do leitor exige que o autor use com mais rigor a documentação em que se baseia para configurar o romance. Com efeito, a informação sobre acontecimentos históricos recentes é frequentemente introduzida por meio do discurso, intradiegético, das personagens e não por meio do comentário metadiegético do narrador/editor do romance histórico romântico.

Em *terceiro lugar*, o protagonismo tende a ser dividido entre personagens fictícias e figuras históricas proeminentes, coexistindo a história *anônima e privada com a história pública*, de modo que o episódio nacional se torna uma crônica da vida cotidiana e mostra o efeito de grandes acontecimentos na vida privada dos indivíduos, o que aproxima o romance da história recente a mais um gênero limítrofe: o romance de família.

Aos parâmetros estabelecidos por Fernández Prieto é preciso, por isso, acrescentar mais dois, o que, no fundo, é uma consequência inevitável de uma premissa, isto é, que a distância temporal reduzida permite a integração de outro tipo de informações que, no romance histórico, procedem necessariamente do arquivo histórico. Tais informações, inexistentes no romance histórico, são de dois tipos: (IV) as vivências pessoais do próprio escritor, caso talvez mais frequente, e (V) os testemunhos diretos de pessoas que o escritor recolheu.

A integração na construção do romance destas fontes tem certa importância visto que nos coloca (a) no âmbito da memória pessoal (entendida como

2 “As diferenças entre o romance histórico e o romance realista residem na diferente função que cumprem as entidades históricas e a poética ficcional de cada um, e no fato de que o romance realista situa sua diegese no aqui e agora do leitor, enquanto o romance histórico a afasta em direção ao passado histórico, mesmo que seja um passado muito próximo do presente” (Fernández, 1998, p. 188, tradução nossa). No original: “Las diferencias entre la novela histórica y la novela realista residen en la diferente función que cumplen las entidades históricas e la poética ficcional de cada una, y en que la novela realista sitúa su diégesis en el aquí y ahora del lector mientras que la novela histórica la aleja hacia el pasado histórico, aunque se trate de un pasado muy próximo al presente”.

living history) e (b), por conseguinte, numa dimensão privada que pode enriquecer enormemente a abordagem ao evento público (Kingstone, 2017, p. 45).

Por isso, uma distância temporal que implique a intervenção destes fatores (IV-V, a-b) empurraria tais romances históricos para o domínio do *romance da história recente*. Ao mesmo tempo, a inclusão genérica no romance da história recente precisa de uma colocação temporal levemente distanciada. Quanto tempo é difícil dizer, mas, normalmente, atendendo para a periodização histórica, uma fratura de tipo político (ou até mesmo tecnológico, por que não?) que distancie o presente da escrita em relação ao passado (recente) da diegese seria suficiente para distingui-lo do romance realista — o qual, diga-se de passagem, tem por alvo a representação da contemporaneidade, e não a dialética passado *versus* presente. Aliás, conforme será comentado mais adiante, a atenção prestada às datas por parte do autor também é relevante, vindo a constituir, como no romance histórico, um componente constitutivo do gênero.

Uma questão que surge em diversas ocasiões é se, na ausência ou na irrelevância da personagem histórica no mundo diegético, a configuração genérica poderá ainda ser conferida pelas referências a acontecimentos históricos. Isso é bastante problemático porque, se é relativamente fácil definir o que constitui uma personagem histórica (no sentido de que sua identificação é geralmente direta), caracterizar um acontecimento histórico é mais complexo. O critério básico, por uma questão de coerência, é que, da mesma forma que no caso da personagem histórica, tal acontecimento esteja registrado em uma enciclopédia histórica e tenha uma dimensão pública reconhecível pelo leitor.

No entanto, delimitar um acontecimento histórico é mais desafiador do que identificar uma pessoa por um nome próprio ou pseudônimo. Por exemplo, a que se refere o acontecimento histórico Revolução dos Cravos? Ao próprio golpe militar organizado pelo Movimento das Forças Armadas (MFA)? Ou às manifestações populares em apoio a esse golpe? Ou ainda à série de eventos que se seguiram nos dias, semanas e meses posteriores, também agrupados sob o rótulo de Biênio Revolucionário?

Isto sem considerar que, falando em história, muitas vezes se mencionam macroacontecimentos. Por exemplo, a etiqueta *Segunda Guerra Mundial* funciona como recipiente que contém milhares de microacontecimentos distribuídos num tempo (seis anos) e num espaço mundial. Além disso, esses microacontecimentos (que, afinal, não são tão “micros”, muito pelo contrário) têm uma magnitude considerável, que, aliás, até se pode estender para além dos seis anos das operações militares: quando começou a Segunda Guerra Mundial na China? Alguns dizem que com a invasão da Manchúria, em 1931 (e, portanto, muito antes do início oficial, em setembro de 1939); outros, que começou com a Segunda Guerra Sino-Japonesa (em 1937).

Para entrar concretamente no mérito da questão, examinam-se, a seguir, dois romances tipologicamente bastante diferentes: *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca, e *A geração da utopia* (1992), de Pepetela. O primeiro, avaliado com meros intentos comparativos, não apresenta grande problema quanto à sua inclusão no gênero; o segundo, ao qual será dedicado mais atenção, representa um desafio, devendo ser considerado, provavelmente, uma ponte para gêneros limítrofes.

1 AGOSTO

Publicado em 1990, este é o primeiro romance do autor considerado histórico, ainda que haja incursões dele no gênero em obras precedentes (Keler, 2019). Destaque-se desde já que a extensão temporal da fábula abrange o período de aproximadamente um mês, concentrando-se em agosto de 1954. Não há elementos na narrativa que a conectem com o presente da escrita por parte do narrador heterodiegético, apesar de existirem analepses significativas que levam o leitor às décadas de 1930 e 1940.

Para facilitar a leitura, propõe-se abaixo um quadro em que se dividem personagens em inventadas (PI) e históricas (PH). A sistematização não está completa e se restringe às PI mais relevantes. No caso das PH, distinguimos entre aquelas que agem (com discurso direto ou ações descritas pelo narrador heterodiegético) e aquelas apenas mencionadas (normalmente por outras personagens), às quais não é atribuído discurso direto. Essa distinção é relevante, pois citar PH é prática frequente também no romance contemporâneo, em que elas não falam nem agem diretamente.

QUADRO 1 — AGOSTO

PI	PH
a) Alberto Mattos b) Salete e Alice c) Chicão (Francisco Albergaria) d) Pedro Lomagno (83) e) Paulo Machado Gomes Aguiar e Luciana Gomes Aguiar f) Rosalvo (33; 83) e Pádua (61) g) Vítor Freitas e Clemente (152) h) Ilídio e Turco Velho i) Magalhães j) Raimundo	k) Getúlio Vargas (122) e família: Lutero (33), Alzira (310). l) Carlos Lacerda, o Corvo (159). m) Gregório Fortunato, o Anjo Negro; Climério, Alcino (58). n) Zenóbio da Costa (147). <i>Citadas:</i> Castelo Branco, Tancredo Neves, João Goulart, Armando Falcão

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os acontecimentos fictícios têm a proeminência e podem ser resumidos a três tramas principais: (1) o inquérito do comissário Mattos sobre o crime no edifício Deuille, onde Paulo Gomes Aguiar foi assassinado; (2) as vicissitudes

sentimentais que atrapalham a vida do próprio comissário; e (3) o conflito com Ilídio, que leva à contratação de um sicário chamado Turco Velho). Dado o alto grau de articulação da intriga e a focalização zero, também se concede espaço às vicissitudes de outras PI, como Chicão, Lomagno, Vítor Freitas, Salete e Alice, frequentemente acompanhadas por extensas analepses externas.

Apesar disso, não poucas páginas são dedicadas a PH. Desde o início, a personagem que recebe destaque é Gregório Fortunato, pela simples razão de que Mattos, enganando-se, o considera suspeito do homicídio. Em seguida, volta-se grande atenção a Carlos Lacerda. Naturalmente, o fulcro da trama envolve o atentado na rua Tonelero, abrangendo tanto os preparativos quanto, em especial, as consequências. Isso intensifica o protagonismo das PH, ressaltando-se, no final, o próprio Getúlio Vargas junto com seus familiares e colaboradores.

É também preciso sublinhar que as vicissitudes histórico-políticas são narradas por algumas das personagens do romance, especialmente o senador Vítor Freitas, mas também por outras, como o próprio Mattos, e até mesmo por personagens secundárias, como Rosalvo.

Por fim, não falta interação entre PI e PH: por exemplo, o mencionado inquérito de Mattos sobre o Anjo Negro, embora as partes envolvidas não se encontrem pessoalmente. No entanto, esse expediente, bastante típico do romance histórico, muitas vezes não se verifica aqui.

Antes de examinar *A geração da utopia*, gostaria de rematar este breve exame de *Agosto* para mostrar como se encaixa sem grandes problemas nos critérios do romance da história recente, isto é, como se diferencia do romance histórico propriamente dito, considerando os pontos elencados anteriormente:

I) Naturalmente uma colocação num passado relativamente próximo retira ao romance qualquer tipo de semelhança com o *romance* (leia-se em inglês). Não há nada que o empurre na área do exotismo. A sensação, com efeito, é que o exotismo, normalmente proporcionado pela recriação de um passado longínquo, seja substituído pelo motivo da nostalgia. No entanto, a questão seria estabelecer até a que ponto o romance da história recente se aproxima do romance realista. Não é questão que se possa explorar aqui; entretanto, a proposta operacional é que se atente a recursos como o registo dialetal ou popular na fala das personagens como substitutivo dos arcaísmos linguísticos do romance histórico. Todavia, a existência de termos em desuso, espécie de “paleogíria”, poderia ser um indício suficiente quanto à codificação genérica;

II) Sobre a informação histórica proporcionada por personagens e narrador heterodiegético são significativas, ainda que não únicas, as considerações do senador Freitas, num monólogo interior, antes, e num diálogo, depois:

Estraçalhado. Emboscada traiçoeira. Mutilação selvagem. Trucidado. Lacerda conhecia a força das palavras, pensou Freitas, tivera uma boa escola no Partido Comunista, onde fora o jovem líder de um grupo conhecido como Socorro Vermelho. Uma interessante trajetória: de comunista sectário exaltado a papa-hósta reacionário udenista, mais furibundo ainda.

[...]

Vocês se esqueceram da assembleia do Clube da Aeronáutica realizada ontem”, continuou Freitas, “quando centenas de oficiais do Exército presente se solidarizaram com os seus colegas da Aeronáutica. (Fonseca, 2010, p. 159, 219)

Ainda mais relevante, no entanto, é a distância temporal reduzida. Os 35 anos que separam escrita e mundo diegético fazem com que, potencialmente, muitos leitores projetem os seus conhecimentos sobre o referente intencional do texto (Fernández, 1998, p. 119).

É exatamente a esse atributo distintivo do romance do passado recente que vale a pena dedicar alguma atenção no caso específico. Acontece que, entre esses leitores, há um que ressalta de maneira particular, tanto pelos conhecimentos que tinha desta época (é da mesma geração do escritor) como pelo importante papel político desempenhado mais ou menos pela mesma altura, ou um pouco mais tarde: Darcy Ribeiro.

Como se sabe, o ex-ministro sempre foi particularmente crítico em relação a Rubem Fonseca e já antes da publicação de *Agosto*, como mostra esta declaração: “[Rubem Fonseca] reproduz em literatura fria, culposa e comovente, tanto o horror da burguesia ao povo que desejaria exterminar, como o gozo intelectual da ironia no tratamento literário da tortura e do despotismo” (Ribeiro, 1985, p. 241).

Mais tarde, no mesmo ano da publicação do romance, Darcy Ribeiro redige uma crítica feroz a *Agosto* — na verdade, ao seu autor. Fundamentalmente, fala-se do romance como uma tentativa de falsificar a história da última presidência de Vargas:

Para Darcy³, o romance *Agosto* é o último gesto de servidão de Rubem Fonseca a seu amo Gallotti, o testa de ferro da Light. Não esclarece o único ponto decisivo do drama sobre o qual devia e poderia depor que seria nos dizer a quem interessava a deposição de Getúlio Vargas. Não há dúvida que a grande interessada era a Light para impedir que Getúlio consumasse a criação da Eletrobras. Jango achava que foi a Light que patrocinou a campanha de difamação e armou a trama que resultou no suicídio. Seria apenas ridícula, se não fosse afrontosa, sua atribuição da autoria da Carta Testamento a um oficial iletrado da Aeronáutica.

3 Nalgumas partes do livro, o autor fala de si mesmo em terceira pessoa. Cf. introdução: “Lendo-o, ninguém duvida de que o texto, embora escrito em terceira pessoa, seja meu” (Ribeiro, 1990, p. 7).

A Carta, que é o mais alto documento da história brasileira, é também magistralmente escrita. (Ribeiro, 1990, p. 306)

Eis um caso em que as competências enciclopédicas do leitor ultrapassam as do autor, caso bastante limitado (à categoria dos historiadores) no caso do romance histórico, mas bem mais frequente, potencialmente, no caso do romance da história recente. O de Darcy Ribeiro é um caso extremo, todavia o conhecimento indireto ou direto de muitos leitores poderá questionar a versão histórica proporcionada no texto com uma frequência inimaginável no romance histórico. Isto sem contar as implicações e ressonâncias emocionais (positivas ou negativas) provocadas pela leitura.

Num romance desse tipo, é inegável a coexistência da história anônima e privada com a história pública. Na verdade, é exatamente a mera existência da história pública inserida no romance que confere um efeito histórico (ou político) à narração. Entretanto, considero essa particularidade como um elo comum que o romance da história recente tem com outro gênero limítrofe, isto é, o *romance de família*. É preciso dizer que, em *Agosto*, o efeito dos grandes acontecimentos históricos na vida cotidiana das personagens não é tão avassalador. Claro que as condições do desenvolvimento econômico, as modas, as disfunções nos serviços, a segurança pública exercem uma influência evidente na vida das personagens, mas o grande evento, para além da crise política, pode ser limitado ao atentado da rua Tonelero e ao suicídio de Vargas, o que não condiciona a vida de Mattos, Alice, Salete, moldados fundamentalmente pela sua inadequação à sociedade em que vivem. Talvez as vicissitudes históricas afetem mais as personagens próximas das instituições políticas, como o senador Freitas, que, no entanto, pelo que se intui no final — aberto, no caso dele — será arruinado pela malevolência do seu assessor, Clemente, e portanto, um elemento fictício, pois se trata, em ambos casos, de personagens inventadas.

No entanto, surpreendentemente (até mesmo por Alice), o suicídio chega a afetar Mattos a nível emocional, pois decide que terá que ver o cadáver do Getúlio a todo custo, visto que o suicídio do presidente determina algumas lembranças sobre a sua juventude — trata-se talvez de uma das analepses mais significativas. Sem dúvida, aqui como no caso de *A geração da utopia* (1992), nos deparamos com o caráter autobiográfico que, naturalmente, é impossível encontrar no romance histórico do passado propriamente dito, isto é, o que coloca a diegese num passado distante.

Tal característica é o que se poderia definir como *inscrição autobiográfica* na história recente. Como em todo romance autobiográfico, é detectável a partir de alguns elementos que irmanam autor e personagem.

Em *Agosto*, há pelo menos dois: não se encontram dados exatos para estabelecer exatamente a idade de Mattos, mas pelo que se entende⁴ deve ter por volta

4 “Nesta [foto] aqui estou falando num comício queremista em 1945, quando já estava na faculdade de direito” (Fonseca, 2010, p. 319).

de trinta anos, que é mais ou menos a idade que tinha o autor na época. Para além disso, Mattos estudou direito e é comissário de polícia, exatamente a mesma formação académica e a mesma profissão do autor entre 1948 e 1964. É verdade que, pelo que se sabe, as funções desempenhadas por Rubem Fonseca na polícia não se parecem minimamente com as de Mattos; mas não quero aqui sugerir a ideia de que se trata de um romance autobiográfico, tão somente que o autor “emprestou alguma coisa” à personagem, isto é, que o fez se mover num meio que conhecia (a cidade e as delegacias) e talvez lhe atribuiu algumas das suas paixões (melomania?) e, mas aqui estamos no campo das hipóteses, alguma simpatia política juvenil para com G. Vargas. No entanto, o que interessa é o (i) testemunho pessoal sobre a época, (ii) uma reconstrução ambiental realizada a partir de recordações pessoais, ainda que possa ser auxiliada por uma documentação e, finalmente, (iii) o tema da nostalgia (da infância, da juventude), que parece substituir o do exotismo.

Se *Agosto* se encaixa bastante bem no modelo genérico, este não se presta a aplicá-lo outro romance, que, contudo, parece lidar com a história recente do país do escritor, Angola.

2 A GERAÇÃO DA UTOPIA

É preciso dizer de antemão que, para além de outros aspectos, a própria estrutura temporal de *A geração da utopia* representa um desafio quanto à sua inserção na categoria do romance histórico. Publicado em 1992, o romance está dividido em quatro partes: “A casa” (cuja ação é colocada em 1961), “A chana” (em 1972), “O polvo” (em 1982) e “O templo” (em 1991). Se a distância aberta é considerável no que se refere às primeiras duas partes, e até mesmo à terceira (dez anos), na quarta parte parece insuficiente. Entretanto, é preciso observar como a estrutura circular do romance (veja-se *implicit e explicit*) sugere a circularidade da história de Angola⁵.

Esta estrutura que marca explicitamente (a indicação do ano vem no índice) a subdivisão em quatro momentos históricos diferentes é inusual (se não inexistente) no romance social ou neorrealista, e, voltando ao nosso autor, não é presente no romance mais próximo do modelo realista, *Mayombe* (1979)⁶. Tal preocupação surge com *Yaka* (1984) e marcará muitos dos romances publicados a seguir. Para além disso,

5 Sobre o como o interesse de Pepetela para com as indicações cronológicas: vejam-se, por exemplo, com *Predadores* (2005) e *Se o passado não tivesse asas* (2016).

6 Não se esqueça de que, apesar de ter sido publicado após a independência, *Mayombe* foi escrito durante a própria guerra colonial, em direto, referindo-se a uma situação *in fieri*, e não a *posteriori* (Mata, 1999, p. 245). Nesse mesmo artigo, assim como na imprescindível monografia sobre Pepetela (Mata, 2012), a pesquisadora argumenta brilhantemente sobre a preocupação histórica que marca toda a obra de Pepetela. Entretanto, ao contrário do que se tenta fazer aqui, não há nenhum tipo de preocupação que diga respeito ao gênero literário, sendo considerada a história um tema que atravessa toda a obra do autor, a prescindir da distância entre escrita e diegese.

a variedade tipológica do romance histórico, pelo menos a partir de *A ilustre casa de Ramires*, como já foi aludido, não deve assustar: tempos longínquos até podem entrar apenas ao nível da analepse e da intradiegesse. Para dizê-lo à maneira de Molino, parafrazeando-o⁷, o tópic da data e o do lugar, isto é a extrema precisão topográfica e cronológica, marca a oposição do romance histórico ao romance sobre o presente.

No entanto, o que dificulta a leitura de *A geração da utopia* como romance da história recente é a falta total, ou quase, de personagens históricas, vamos examinar o quadro seguinte:

QUADRO 2 — A GERAÇÃO DA UTOPIA (PH E PI)

Personagens históricas	Personagens inventadas
Viriato da Cruz Otto Glória Mário Pinto de Andrade (todas personagens ausentes)	a) Sara b) Aníbal (o Sábio) c) Malongo d) Denise e) Vítor Ramos (o Mundial) f) Furtado g) Elias h) Mussole i) Ximbulu, Marília, Mukindo j) Orlando e Judite

Fonte: Elaborado pelo autor.

O quadro das personagens históricas é bem pobre; são apenas três personagens, e aliás ausentes, todas⁸, isto é, pertencentes à categoria da personagem

7 Como se trata de um texto quase esquecido, vale a pena reproduzir uma ampla citação: “Essa extrema precisão, tanto topográfica quanto cronológica, dá origem aos dois elementos narrativos que constituem a abertura do romance histórico; o *tópos* da data e o *tópos* do lugar [...]. Assim, o romance histórico afirma, desde o início, sua oposição ao romance do presente. Valeria a pena estudar, a esse respeito, os primórdios dos romances de Balzac. *Les Chouans* começa com uma frase na qual são dadas as duas indicações, cronológicas e topográficas. O romance histórico de 1830 é um romance do passado que, desde o título, desde as primeiras linhas nos dá uma indicação cronológica, uma data [...]. Mas, assim que os acontecimentos se aproximam, Balzac não sente mais a necessidade de dar uma data exata” (Molino, 1975, p. 215-216). No original: “Cette précision extrême, aussi bien topographique que chronologique, donne naissance aux deux éléments de récit constitutifs de l’ouverture du roman historique; le *topos* de la date et le *topos* du lieu [...]. Ainsi le roman historique affirme-t-il, dès le début, son opposition au roman du présent. Il vaudrait la peine d’étudier, à cet égard, les débuts des romans de Balzac. *Les Chouans* commencent par une phrase dans laquelle sont données les deux indications, chronologique et topographique. Le roman historique de 1830 est un roman du passé qui, dès son titre, dès ses premières lignes nous donne une indication chronologique, une date [...]. Mais, dès que les événements se rapprochent, Balzac n’éprouve plus le besoin de donner une date exacte” (Molino, 1975, p. 215-216).

8 Na verdade, ao contrário da facilidade é identificável no gênero dramático (por exemplo Godot em *À espera de Godot* ou Pepe el Romano, em *A casa de Bernarda Alba*) é um pouco difícil

histórica mencionada. Uma das duas, já menos conhecida num contexto literário, foi de fato um treinador de futebol. Quanto a Viriato da Cruz, apenas é mencionado cinco vezes (Pepetela, 1997, p. 20, 77-79) e Mário de Andrade, duas (Pepetela, 1997, p. 20 e 79) e sempre no discurso de algumas das personagens, ao passo que essas personagens históricas não agem.

Isso seria o suficiente para excluir *A geração da utopia* do acervo dos romances da história recente. No entanto, substitua-se as personagens históricas pelas referências a acontecimentos históricos (AH) e teremos o quadro seguinte:

QUADRO 3 — ACONTECIMENTOS HISTÓRICOS

<p>A casa: Levantamento do norte Manifestação do 1º de Maio Deserção e fuga/exílio de nacionalistas</p> <p>A chana: A revolta do Leste Março de 1961: a UPA e a reação portuguesa (<i>analéptico</i>)</p> <p>O polvo: Guerra Civil Independência 1974-75 (<i>analéptico</i>) O 27 de Maio (<i>analéptico</i>) Revolta do Leste (<i>analéptico</i>) Operação Savana (<i>analéptico</i>)</p> <p>O templo: Soldados da tropa transformados em salteadores</p>
--

Fonte: Elaborado pelo autor.

A densidade é considerável. No entanto, é sempre discutível estabelecer o que é um acontecimento histórico. Já mencionei a possibilidade de uma oposição entre micro e macroacontecimentos e a tipologia infelizmente poderia aumentar de maneira incontrolável. Uma das razões é que, aliás, os acontecimentos históricos podem ser denominados de várias maneiras. No quadro anterior utilizei a denominação dada pelo autor e, aliás, usada por vários historiadores, *Levantamento do norte*, o que, metodologicamente, parece mais rigoroso.

Porém é sempre interessante dar uma vista de olhos em diferentes denominações: Pepetela, por exemplo, no romance, fala em “invasão sul-africana”, termo usado em Angola para apontar para a ofensiva militar do outono de 1975,

aplicar o conceito de personagem ausente no caso do romance. No teatro, a personagem ausente é concebida com o propósito de que nenhum ator a represente, sendo apenas mencionada no discurso das personagens/atores. Em algum sentido, a personagem ausente parece-se com aquela apenas mencionada, cuja definição foi dada antes.

mas o mesmo acontecimento é mais conhecido pela denominação de *Operação Savana*, assim como o exército sul-africano a denominava. Enfim, como sempre, as opções lexicais apontam para um fenômeno de focalização.

Entretanto, nada retira à noção de acontecimento histórico a sua relativa indefinição. No contexto específico, pode estender-se a episódios de longa duração (Guerra de Independência de Angola *versus* Guerra Colonial) ou curta duração (Massacres da UPA, Operação Savana), ou então referir-se a fenômenos bastante heterogêneos: *militares, políticos, sociais, econômicos*. Numa abordagem bastante tradicionalista — mas nem por isso pouco eficaz do ponto de vista operacional, pois são de curta duração — pode-se afirmar que quanto mais sejam representados os primeiros dois fenômenos, tanto mais o romance se aproximará ao repertório semântico do romance histórico — ao passo que, com a preponderância do terceiro e do quarto, parece já deslizar no âmbito do romance social ou realista.

Enfim, a noção de acontecimento histórico, que preenche tanta literatura sobre o gênero *romance histórico*, parece bastante problemática. Apesar disso, não será totalmente inútil estabelecer as bases críticas para uma definição, por mais discutível que seja.

Todavia, outro elemento que pode proporcionar uma impressão de historicidade são as referências a instituições ou organizações políticas ou militares. No quadro seguinte, elas foram listadas na segunda coluna. Essa categoria, ao contrário do acontecimento histórico, é menos vaga, pois, assim como no caso das personagens, há uma correspondência unívoca com o nome próprio. Trata-se, especificamente, de organizações e instituições que funcionam como uma espécie de “personagem coletiva”.

QUADRO 4 — INSTITUIÇÕES

Acontecimentos históricos	Instituições/organizações
A casa: Levantamento do norte Manifestação do 1º de Maio Deserção e fuga/exílio de nacionalistas	<i>Instituições:</i> CEI, Pide, UPA, MPLA PCR, UPA-Unita, Comandos e Flechas
A chana: A revolta do Leste Março de 1961: a UPA e a reação portuguesa	
O polvo: Guerra Civil Independência 1974-75, O 27 de Maio de 1977, Revolta do Leste Operação Savana, novembro de 1975	
O templo: As tropas transformadas num bando alteadores	

Fonte: Elaborado pelo autor.

A densidade de referências ao mundo político da altura empurra o leitor num âmbito disciplinar bem conhecido, convidando-o a ativar sua enciclopédia histórica (se a tiver). Não seria suficiente, junto com a distância temporal, marcada por várias fraturas periodológicas, para considerar *A geração da utopia* como romance da história recente? O que mais poderia ser, se o debate entre as personagens frequentemente se refere à situação política (ou militar)?

Ao se deparar com esse tipo de densidade referencial e engajamento com o contexto político e militar da época, é compreensível questionar se *A geração da utopia* pode ser considerado um romance da história recente. A presença marcante desses elementos, juntamente com as fraturas periodológicas que definem a distância temporal, parece apontar nessa direção. O debate constante entre as personagens sobre questões políticas e militares reforça essa possibilidade, sugerindo uma representação ficcional de eventos contemporâneos que ressoam com aspectos históricos recentes.

3 A HISTÓRIA CONTADA PELAS PERSONAGENS

No caráter quase invisível do quadro anterior, sobretudo pelo que se refere à primeira parte do romance *A casa*, temos um rol de personagens debaixo do acontecimento político apontado. Isto porque no romance da história recente, como já foi dito, mesmo que haja (e muitas vezes há) um narrador heterodiegético, não é ele a proporcionar, na maioria dos casos, as informações históricas, como já se viu no caso do senador Freitas em *Agosto*.

É um traço genérico já apontado por Fernández Prieto que, aparentemente, surgiu com Galdós, mas do qual se encontram exemplos também no romance histórico tradicional (romântico) e do romance da história recente português do século XIX, por exemplo, *Mário, O prato de arroz doce* (Cavaliere, 2019a). De fato, seria mais prudente identificar a mudança genérica que leva do romance histórico ao romance da história recente, na ausência de comentários (de tom didático) do narrador heterodiegético.

Como já foi sugerido (Fernández, 1998, p. 36-37) a propósito dos *Episódios nacionais* de Galdós, isso confere um efeito de realidade histórica, mais ou menos como se, ao contrário do que acontece com o romance histórico romântico, estivéssemos perante a história vivida.

Aliás, esta estratégia é adequada a produzir mais um efeito, relacionável com a focalização que deriva da situação enunciativa: na primeira parte, as personagens, em Lisboa, apenas conhecem uns detalhes acerca do que está ocorrendo em Angola, visto que o país é dominado pela censura. A incerteza quanto aos acontecimentos de 1961 é testemunhada, por exemplo, pelo monólogo interior de Sara: “Chegou à paragem. Duas mulheres à espera, vestidas de negro com um lenço negro na cabeça [...]. Trazem luto por familiares mortos em Angola, com o levantamento do Norte? Rejeitou a ideia. Não têm morrido tantos como a propaganda oficial proclama” (Pepetela, 1997, p. 12). E ainda:

O que se passa realmente na terra? O que é verdade e o que é propaganda do regime? E como estão os pais lá, confrontados com uma guerra? Pois é duma guerra que se trata, diga o governo o que disser. As notícias enchiam as páginas dos jornais, mas as informações eram poucas. (Pepetela, 1997, p. 15)

Entretanto, Sara e mais uma personagem, Furtado (Pepetela, 1997, p. 28), estão a pensar nos familiares que deixaram em Angola, sinal evidente da integração entre a dimensão política (o grande evento) e a particular, típicos de gêneros como o romance da história recente, assim como o romance de família.

4 **AUTOR IN FABULA**

Como já se viu no caso de *Agosto*, uma inscrição autoral, ainda que reduzida, parece ser a norma. É neste plano que há, ou pode haver, uma interseção entre a reconstrução documental do evento histórico e a sua memória pessoal. Se é plausível, ainda que apenas sugerida, alguma identificação entre Rubem Fonseca e Alberto Mattos (geracional, profissional, quem sabe até política), já *A geração da utopia* se apresenta doutra forma, não sendo ela tão direta. Com efeito nenhuma das personagens reflete as vicissitudes biográficas de Pepetela, ou melhor, elas parecem distribuídas entre várias personagens: Aníbal, Vítor e inclusive Sara, na sua condição de branca angolana. No entanto, é possível encontrar algum indício sobre a reconstrução mnemônica de algumas partes do romance.

A *casa*, primeira parte de *A geração da utopia* (um terço do volume total), é colocada no espaço lisbonense na primavera de 1961. É justamente por essa altura que Pepetela se encontrava em Lisboa e, aliás, contactou a CEI e começou a colaborar com ela e com alguns intelectuais como Costa Andrade e Chipenda (Laban, 1991, p. 783, 786). A CEI é justamente uma das organizações mais mencionadas (quinze vezes; a Pide, a primeira, com 25 ocorrências; a UPA, a segunda, com dezenove; o MPLA, apenas cinco vezes). A CEI é o verdadeiro centro de agregação dos jovens protagonistas e é, aliás, objeto de um estudo sociológico ou, por melhor dizer, etnológico⁹. É plausível que tudo o que diz respeito à CEI, assim como a descrição dos locais frequentados pelo pequeno núcleo de estudantes angolanos — restaurantes e bares são também mencionados numa longa entrevista com Laban (1991, p. 788) — se baseiem nas recordações pessoais do autor.

Entretanto, o maior indício do papel das recordações pessoais está justamente na falácia da memória, ao apresentar uma das pouquíssimas personagens

9 Veja-se, por exemplo, esta descrição da CEI: “As mesas estavam todas ocupadas, aos grupos de quatro. A maioria era de angolanos, todos misturados, brancos, negros e mulatos, estes bem mais numerosos. Os caboverdianos, que se misturavam facilmente com os angolanos, eram quase exclusivamente mulatos. Os guineenses e são-tomenses, mais raros, eram negros. Os moçambicanos eram na quase exclusividade brancos. E tinham tendência de se juntar aos grupos. Mesa unicamente constituída por brancos, já se sabia, era de moçambicanos. A british colony, como diziam ironicamente os angolanos” (Pepetela, 1997, p. 18).

históricas, já antes mencionada, mas não desenvolvida. Trata-se de Otto Glória. No romance ele é treinador de uma das personagens (inventadas), Malongo, reserva do Benfica na primavera de 1961. Porém, ao consultar o álbum da gloriosa equipa¹⁰, Otto Glória, em 1961, já não treinava o Benfica há dois anos, ao passo que era o treinador da Belenense: dado marginal?

Visto de maneira geral, sem a menor dúvida, mas do ponto de vista da poética do romance da história recente, não tanto, porque um ingrediente significativo da construção do romance é mnemónico (Mata, 1999, p. 245). Isso pode ser demonstrado por outro detalhe. Na primeira parte, o narrador escreve: “a gente apressada que corria no Rossio para apanhar o metro” (Pepetela, 1997, p. 22). No entanto, a estação de metrô do Rossio foi inaugurada apenas em 1963, sendo que em 1961 a estação de Restauradores era o término da linha¹¹. Falhas ou ajustes marginais que são mais do que compreensíveis, dada a discrepância de apenas dois anos na cronologia histórica (do futebol, dos transportes...) e, todavia, expressivos quanto às técnicas de configuração genérica.

5 CONCLUSÕES

Concluindo, será possível considerar *A geração da utopia* como um romance da história recente? Se um rápido exame de *Agosto* sugere que o romance encaixa bem com os traços descritos pela poética do romance histórico — e nomeadamente os que se referem ao romance da história recente —, por outro lado, a operação é mais árdua no que se refere ao romance de Pepetela.

Como já foi aludido, a estrutura temporal faz com que as diferentes fases da história angolana (1961, 1972 e 1982) se diluam num presente *in fieri*, aliás num momento tópico da história angolana e mundial, 1991. À ausência de personagens históricas, faz de contraponto a abundante referência a acontecimentos históricos e organizações políticas.

Entretanto, talvez seja exatamente por isto, ou seja, *pela infração à norma*, que a abordagem interpretativa a partir de uma teoria do gênero literário tem alguma utilidade.

No caso específico, trata-se de uma “deviação” típica de parte da produção do autor, mas não toda. Num romance histórico “verdadeiro”, *A gloriosa família*, cuja fábula se coloca no século XVII, Pepetela dá todos os nomes proporcionados pela fonte. Pelo contrário, ao abordar a história recente do país, o procedimento é diferente em relação ao romance histórico: tanto em *A geração da utopia* como, por exemplo, em *Predadores*, são nomeados alguns políticos relevantes como “ministros” sem que se refira a um nome próprio que torne possível identificá-los.

10 Disponível em: <https://serbenfiquista.com/jogador/otto-gloria> e https://www.wikisporting.com/ind ex.php?tit le=Ot to _Gl %C3%B3ria.

11 Disponível em: <https://www.metrolisboa.pt/institucional/conhecer/historia-do-metro/>.

É bem possível que essa atitude prudente de Pepetela dependa das difíceis circunstâncias políticas em Angola ou do compromisso que o escritor tem, já desde os albores, com a classe dirigente do MPLA. Em certo sentido, essa atitude também o irmana a Agualusa, outro escritor angolano, cuja abordagem é muito diferente da sua por lidar com personagens e eventos mais distantes no tempo (décadas de 1950-1960), mas abordar acontecimentos mais recentes, prevalecendo a personagem inventada ou a disfarçada (Cavaliere, 2019b).

No entanto, em *A geração da utopia* a resistência ao uso do nome próprio parece ser programática, e não necessariamente ditada pela prudência, já que não haveria nenhum inconveniente em citar “o herói” com o seu verdadeiro nome, ou melhor, o seu nome de batalha, Hoji-ya-Henda, mas a descodificação é deixada à competência enciclopédica (mínima, num contexto angolano) do leitor: é o herói por antonomásia e para além disso, é proporcionada a informação sobre a data do seu falecimento e quem o recorda, Aníbal, foi também combatente na frente do Leste.

Finalmente, Pepetela tem uma poética própria e original que se situa, juntamente com obras similares, em uma posição periférica em relação ao romance da história recente. No entanto, é exatamente ao contrastar o romance os desvios em relação à norma que podemos apreciá-lo em sua originalidade... e talvez compreender certas implicações relativas ao contexto em que é escrito e publicado.

Para concluir, é necessário voltar ao título e considerar se o romance da história recente pode ser visto como um subgênero do romance histórico ou como um gênero de sua periferia. Suponho mais fecunda e interessante uma abordagem que, ao tratar de gêneros literários, privilegie a interseção e não a inclusão. Tal exercício foi sugerido anteriormente por Genette (1979) e é o que o acadêmico francês propõe na introdução ao arquitexto sobre o qual reflito aqui de maneira pessoal.

Dada a premissa de uma poética descritiva do gênero, as várias obras podem ser distribuídas num centro (maioria de características compartilhadas) e numa periferia, não apenas em relação ao gênero em exame (no caso, o romance da história recente), mas também em relação a outros (romance de família, romance social) — opção sempre possível e ligada ao tópico que poderá ser privilegiado na análise.

No caso específico de *A geração da utopia*, algumas isotopias remetem ao social e, talvez ainda mais, ao tema étnico. Nada impede que o estudo deste romance seja realizado a partir de diferentes definições genéricas; pelo contrário, isso pode enriquecer a compreensão.

Além disso, as categorias genéricas (ou subgenéricas) podem se multiplicar, oferecendo diferentes perspectivas e abordagens para a interpretação literária.

Donizeth Santos (2009) propôs, para *O tempo e o vento* (1985), duas possibilidades: romance histórico *versus* romance político. Recuando mais no tempo, um escritor português oitocentista quase desconhecido, Celestino Soares, também utilizou esse rótulo genérico na capa do segundo dos seus livros (um romance da

história recente claro): *O sapateiro de Azeitão* (1865), em que ressalta a curiosa indicação paragenérica “romance histórico-político”.

Mesmo sem consultar estatísticas, é indiscutível que o romance histórico representa, ou representou, uma tendência dominante na narrativa contemporânea a partir da década de 1980, tornando-se uma verdadeira moda na de 1990. Nessa enorme produção, é possível detectar um grande número de romances da história recente, gênero que, aliás, já foi praticado no século XIX, sem considerar que o famoso “primeiro romance histórico” identificado por Lukács como o primeiro da série, *Waverley*, era de fato um romance da história recente. Alguns critérios para a sua delimitação talvez sejam úteis à sua abordagem assim como à sua análise.

REFERÊNCIAS

ALVES, Gabriela Santos. *Lugares de fronteira: literatura, história e memória*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal de Espírito Santo, Vitória, 2005.

CAVALIERE, Mauro. Dois romances portugueses do século XIX sobre a história recente: Mário. Episódios das lutas civis portuguesas de 1820-1834 de A. Silva Gaio e O prato de arroz doce de A. A. Teixeira de Vasconcelos. Uma tentativa de abordagem ao gênero literário. In: SOUSA, Sérgio Guimarães; Ribeiro, Ana (org.). *Romance histórico*. Cânone e periferias. Braga: Húmus: CEHUM, 2019^a. P. 161-173.

CAVALIERE, Mauro. Metaficción historiográfica y autoficción: diferentes compromisos con la referencialidad en Estação das chuvas de José Eduardo Agualusa y Soldados de Salamina de Javier Cercas”. *Interliteraria*, v. 24 n. 2, p. 479-494, 2019b.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Eunsa, 1998.

FONSECA, Rubem. *Agosto*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

KELER, Adriana. *As relações história e ficção no romance Agosto de Rubem Fonseca*. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

KINGSTONE, Helen. *Victorian Narratives of the Recent Past*. Memory, History, Fiction. London: Palmgrave-Macmillan, 2017.

LABAN, Michel. *Angola*. Encontro com escritores. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991. 2 v.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

Marilene Weinhardt (org.)

MARQUES, Maria do Céu. U.S.A. Uma leitura da história através do texto literário. In: MARINHO, Maria de Fátima (org.). *Literatura e história*. Actas do colóquio internacional (v. II). Porto: Universidade do Porto, 2004.9-16.

MATA, Inocência. Pepetela: um escritor ainda em busca da utopia. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 5, p. 243-259, 1999.

MATA, Inocência. *Ficção e história na literatura angolana*. O caso de Pepetela. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

MOLINO, Jean. Qu'est-ce-que le roman historique ?. *Revue d'histoire littéraire de la France*, v. 75, n. 2/3, p. 195-234, 1975.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

PEPETELA. *Predadores*. Lisboa: D. Quixote, 2005.

PEPETELA. *Se o passado não tivesse asas*. Lisboa: D. Quixote, 2016.

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

RIBEIRO, Darcy. *Testemunho: Darcy Ribeiro por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 1990.

RU, Yi-L. *The Family Novel: Toward a Generic Definition*. New York: Peter Lang, 1992.

SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Recife: CEPE, 2020.

SANTOS, Donizeth. *O tempo e o vento: romance histórico e romance político*. *Cadernos do IL*, n. 39, p. 96-104, 2009.

SCOTT, Walter. *Waverley*. London: Penguin Books, 1985.

SOARES, Francisco Pedro Celestino. *O sapateiro de Azeitão*. Romance histórico-político baseado nos principais acontecimentos ocorridos entre os anos de 1834 e 1846. Continuação do romance histórico Julia e Luiza, obra do mesmo autor. Lisboa: Tipografia Universal, 1865.

O SALTO DA ONÇA, DEVIRES OU A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA HUMANIDADE

Naira de Almeida Nascimento

As imagens dos zoológicos humanos, que vigoraram na Europa, integrando as grandes feiras internacionais, por mais de um século a partir de meados do século XIX, não perderam sua atualidade, no sentido de chocar os espectadores a cada vez que são evocadas. Limitados a cercados ou a jaulas, humanos de outros continentes — Ásia, África e América — eram alvo constante do olhar indiscreto e jocoso de uma sociedade que delegou a si mesma a tarefa de rotular o mundo e seus seres viventes segundo sua própria medida, catalogando-os e classificando-os a partir de códigos de suposta civilidade.

O exemplo mais pungente, talvez pela proximidade temporal, sucedendo mesmo aos horrores da Segunda Guerra Mundial, é o caso da Exposição Mundial de Bruxelas, em 1958. Em meio à celebração das façanhas tecnológicas criadas pela inteligência humana — como o ícone turístico da cidade, o Atomium —, “exemplares” desafortunados da espécie humana ocupavam os pavilhões, inseridos numa tentativa canhestra de reproduzir o ambiente do qual foram subtraídos, diante de uma plateia ávida por curiosidades e entretenimento, proporcionando um espetáculo infame aos olhos contemporâneos.

A promessa de um mundo novo, levada a cabo pelas nações europeias e norte-americanas do pós-guerra, contrastava, assim, com o início das guerras de libertação das colônias na Ásia e sobretudo na África; esse conflito, posteriormente, denunciaria ao mundo os meandros de uma luta sórdida perpetrada pelos antigos colonizadores.

A simultaneidade de configurações tão diversas do mundo dominado pelas forças ocidentais é explicada por Boaventura de Sousa Santos (2007) com o conceito de *pensamento abissal*. A mesma lei que garante o reconhecimento e os direitos humanos do lado de cá da linha abissal absurdamente não tem validade assegurada do lado de lá, ou seja, no espaço das antigas colônias.

É sobre esse caldo cultural e sobre as contradições atávicas do processo colonial que se inscreve *O som do rugido da onça* (2021). O romance premiado

de Micheline Verunschik constrói seu enredo a partir da expedição empreendida pelos cientistas alemães Spix e Martius entre 1817 e 1820 ao território brasileiro e que, no seu retorno à Europa, levou, além de inúmeras espécies da fauna e da flora, algumas crianças de comunidades originárias do país.

Uma delas, Iñe-e, protagoniza o livro. Apesar do narrador em terceira pessoa, é a perspectiva da menina que domina a narração, invertendo a lógica do colonizador. Corresponde também à apreensão anímica da natureza por parte da menina a inclusão de outros narradores, como o rio e a onça, que dividem com ela a releitura do passado.

Por meio de uma estratégia narrativa semelhante a uma câmera, é introduzida ainda outra personagem que disputa com Iñe-e a onisciência seletiva do foco narrativo. Josefa, distante da menina quase duzentos anos, alude ao presente dos povos originários no Brasil, marcados pelo esquecimento e desprezo das elites econômicas. Despertada pela voz de Raoni, a quem Josefa segue por meio de imagens televisivas, a herdeira da tribo pataxó parte em busca de sua própria identidade, retomando os passos de Iñe-e em seu exílio europeu.

Iñe-e, assim como os humanos expostos naqueles zoológicos europeus, desponta como um objeto para seus encarceradores, sem história de vida, sem vínculos familiares ou sociais, sem vontade, sem desejo. Sequestrados de suas terras, era comum perecerem não apenas pelas condições de tratamento ou pelo clima, mas também pela situação em que eram mantidos como animais exóticos, percebendo suas vidas inscritas em zoológicos ou em museus, como reflete Iñe-e:

E essa larga viagem, em que me levam, é também uma viagem de desencantamento, de destrinchamento?

Eram coisas que ela se perguntava como se já soubesse quais seriam as respostas, antevendo seu retrato na parede branca de um museu visto por centenas de pessoas que não a conheciam, que não sabiam seu nome ou o que sentira no dia em que seu captor se postara diante dela com material de desenho e tintas, muito pronto para roubar a sua alma e obrigando-a, quando já não era mais natural, a se despir. Pessoas que, mirando seu olhar cabisbaixo, ignoravam que muito dela ainda permanecia ali. (Verunschik, 2021, p. 13)

Não constituindo uma prática original, os zoológicos humanos europeus surpreendem sobretudo por serem quase contemporâneos, como no exemplo belga. Além da proximidade temporal, o episódio relaciona-se ao debate então em voga em torno das raças. Talvez seja possível mesmo concluir que entre eles, zoológicos humanos e racismo científico, havia uma retroalimentação. Algumas exposições inclusive tinham por finalidade a comprovação da incapacidade política de autodeterminação desses povos, ao menosprezar suas formas de organização

social, pois estavam em pauta as guerras de libertação colonial. Inseridas, a princípio, num circo de horrores que visavam a divertir seu público, as exposições de humanos ganharam, ao longo do século XIX, uma finalidade política, qual seja, a de servir como evidência às teorias raciais.

Até 1974, ou seja, há menos de cinquenta anos, o Museu da Humanidade de Paris expunha o cérebro, o esqueleto e os órgãos sexuais de Saartjie Baartman, uma jovem sul-africana levada a Londres no ano de 1810 e conhecida como a Vênus Hotentote por conta dos avantajados glúteos. Objeto de curiosidade em feiras internacionais, Saartjie em breve seria também uma atração para cientistas franceses interessados em debater a questão racial, até o seu falecimento em 1815.

A antropologia física do século XVIII já havia ensaiado as bases do que, mais tarde, serviria ao debate acerca das diferenças raciais. A craniologia, preocupada com as características métricas e morfológicas do cérebro humano, e a frenologia, que associava tal morfologia a características intelectuais entre os homens, no final do século, evidenciam os passos de uma cultura determinada em marcar o seu território frente ao Outro, convocando uma cientificidade refutada, mais tarde, por ela mesma.

Dedicado ao chefe indígena Raoni, *O som do rugido da onça* conta também com três epígrafes, encabeçando as três partes do livro, e que funcionam como referências da leitura proposta por Micheline Verunschik. O romance autoficcional *Cadernos de memórias coloniais* (2009), da escritora portuguesa Isabela Figueiredo, compartilha com o brasileiro a experiência de desterro de sua protagonista, bem como a denúncia das terríveis experiências de violência vivenciadas pelos colonizados.

Na sequência da primeira parte, que aborda as origens das personagens, Guimarães Rosa, com a segunda epígrafe, dá conta dos insondáveis percursos da vida. Não apenas *Grande sertão: veredas* é peça importante para refletir sobre o Brasil colonial, mas, como se verá mais adiante, o conto “Meu tio o iauaretê”, de *Estas estórias* (1969), serve como forte inspiração tanto para o enredo quanto para a construção linguística de um dos narradores do romance de Verunschik.

Por fim, o texto de Davi Kopenawa, *A queda do céu* (2016), que resgata a cosmogonia dos povos originários como matéria literária e completa o ciclo da vida ao trazer a visão da morte, descrita ali como um estado de comunhão com os outros seres e como a garantia de uma vida farta.

Todas elas oportunizam o aparecimento de vozes silenciadas nas historiógrafias oficiais pela perspectiva eurocêntrica. Nesse sentido, o romance se alinha aos estudos pós-colonialistas. Contudo, além do contradiscurso à tradição colonial, podemos evidenciar também um projeto político de outra natureza calcado na metamorfose sofrida pela protagonista, a qual desencadeia uma forma de estar no mundo que desarticula a lógica fundada no colonialismo e desmonta as clássicas oposições entre natureza e cultura, entre civilizado e bárbaro, entre animais e humanos.

Por essa razão, embora *O som do rugido da onça* seja o centro da reflexão, o presente texto busca no prolongamento de algumas figuras e personagens evocadas pelo romance problematizar os princípios opositivos que funcionaram como eixo para a modernidade ocidental. É o caso de Von Martius. Além da personagem mesquinha que domina as páginas do romance, uma breve incursão pela produção do naturalista testemunha a centralidade que a questão indígena mereceu na sua vida acadêmica, e sua incapacidade na época para desvendar a história dos povos americanos o transforma também numa figura trágica.

A tentativa de definir o que de fato caracteriza o humano, na esteira do pensamento de Giorgio Agamben, leva o leitor a pensar as dicotomias criadas pelo pensamento colonial sob premissas que não sejam as da própria espécie — o que também sugere a reflexão sobre esse outro do homem, ou seja, o animal.

Historicamente, a linguagem foi um argumento importante nessa oposição entre homens e animais. Não por acaso a discussão permeia a reflexão de Martius e, com a contribuição de Michel Foucault, interroga-se acerca de um mundo anterior à cisão das palavras e das coisas.

Por fim, entreveem-se no pensamento de Deleuze e Guattari possibilidades de ruptura com a ordem dicotômica do Antropoceno, fundada nas oposições entre espécies, raças e seres, convocando para isso os conceitos de devir-índio e devir-onça.

1 SPIX E MARTIUS NO BRASIL

A época em que a frenologia alcança seu maior sucesso — as primeiras décadas do século XIX — coincide com a viagem de Johann von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Martius (1794-1868) ao Brasil, em 1817. Spix, distinguindo-se no campo da zoologia, e Martius, na botânica, integram o que é considerada a maior expedição de exploração da fauna no país. Além disso, cerca de metade das espécies da flora conhecidas até hoje, mais de 22 mil, foram catalogadas naquela viagem. Durante três anos, de 1817 a 1820, a comitiva percorreu mais de 14 mil quilômetros, desde o Rio de Janeiro até o Amazonas na fronteira com o Peru, passando por São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Piauí, Maranhão e Pará. Essa expedição contribuiu para a definição dos cinco biomas prevalentes no Brasil: Mata Atlântica, Amazônia, Caatinga, Cerrado e Pampa.

Interessado em assinalar seu lugar no rol do pensamento científico da época, Maximiliano I, regente do estado da Bavária, concebeu a expedição ao país, até então pouco explorado; mas faltavam-lhe os recursos financeiros para um projeto de tal envergadura. A situação se resolveu com a integração dos membros à expedição austríaca, que tinha por objetivo trazer ao Brasil a futura esposa de d. Pedro I, a arquiduquesa Maria Leopoldina.

A empresa rendeu a publicação do livro *Viagem pelo Brasil*, cujo primeiro volume foi lançado em 1823, antecedendo as obras de outros viajantes como a do francês Saint-Hilaire, que esteve no país entre 1816 e 1822. Os tomos subsequentes (1828 e 1831) foram publicados após a morte de Spix, ocorrida seis anos após o seu retorno. Ainda assim, ele escreveu nove volumes sobre a fauna brasileira, enquanto Martius assinou o monumental *Flora brasiliensis*, com quinze volumes e 130 fascículos, viabilizada em parte pelo auxílio de d. Pedro II.

Mais conhecido do público brasileiro na área cultural pelo ensaio “Como se deve escrever a história do Brasil”, Martius também se distinguiu, nesse sentido, como uma influência relevante para a historiografia nacional. Seu trabalho pode mesmo ser considerado como a primeira monografia da disciplina, vencedora do concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) em 1840 e publicada em 1845 na revista do instituto. Martius investiu na defesa da singularidade brasileira e no papel das três raças na cultura brasileira, ainda que tenha estabelecido entre elas uma forte hierarquização (Martius, 1982, p. 88).

Mesmo não sendo o objetivo principal da expedição ao Brasil, a etnologia e a linguística ocuparam uma parte das atenções de Spix e Martius, como evidenciado em algumas publicações deste último, entre elas *Natureza, doenças, medicina e remédio dos índios brasileiros* (1844), *Glossaria Linguarum Brasiliensium* (1863) e *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerika's zumal Brasiliens* (1863-1867). Nesse título, segundo José Honório Rodrigues (1956), ele consegue superar a visão dominante desde o século XVII que dividia os indígenas brasileiros apenas entre tupis e tapuias. Ao alargar a classificação para oito grupos, pode ser considerado, de acordo com Herbert Baldus (*apud* Rodrigues, 1956, p. 435), o fundador da etnografia brasileira:

por ter sido o primeiro a dar uma sinopse etnográfica, não somente de uma faixa mais ou menos larga do litoral, como [o] fizeram os seus predecessores, mas do Brasil inteiro, considerando condignamente também as tribos até então tratadas como Tapuias, investigando “extensivamente”, além das línguas, numerosos outros aspectos sociais e culturais, e abrindo, com tudo isso, os alicerces para o estudo científico das populações índias deste vasto país.

Marcada por uma visão eurocêntrica e bastante preconceituosa, prática comum do seu tempo, que atribuía aos indígenas um lugar menor no concerto das raças em relação ao caucasiano, o interesse permanente pelas línguas, folclore e tradições brasileiras está, contudo, testemunhado de forma incontestante em sua obra. Para Martius (1982, p. 93), o estudo linguístico conecta-se a esse universo:

À língua devem em primeiro lugar ligar-se os estudos sobre a Mitologia, as Teogonias e Geogonias das raças brasileiras. Um observador filosófico não deixará de descobrir nos restos dos mitos, e no balbuciamto poético, que ainda hoje

se encontram vestígios muito significativos de uma perdida filosofia natural, e de um culto ainda enigmático.

É nesse domínio que a presença histórica da dupla se investe de maior sentido em *O som do rugido da onça*, publicado em 2021 e ganhador do Prêmio Jabuti no ano de 2022. Escritora e historiadora, Micheliny dá voz à narrativa de Iñe-e, uma das oito crianças levadas pelos cientistas na viagem de volta para a Europa, juntamente às tantas espécimes encontradas no Brasil. De acordo com a versão ficcional, às sete crianças, negociadas por Martius, somava-se, como brinde, a menina oferecida pelo próprio pai.

2 **O SOM DO RUGIDO DA ONÇA E OS LIMITES DO HUMANO**

De acordo com os levantamentos feitos pelos cientistas, Spix colecionou 85 espécies de mamíferos, 350 de aves, 130 de anfíbios, 116 de peixes e 2.700 insetos. A eles acresciam-se as únicas crianças que sobreviveram à viagem de barco: um menino da etnia Juri e Iñe-e, pertencente ao povo miranha, habitantes no médio Solimões e Japurá, no estado amazônico.

É da perspectiva do homem de ciências que opera a aproximação entre Martius e Iñe-e:

Martius agora a examina. Com os dedos ergue seu queixo. O contorno da boca é elegante, uma pequena depressão se insinua logo abaixo dos lábios inferiores. A menina se incomoda, seu desconforto se traduz nas mãos que torce nervosamente, nos pés que pesam o peso de uma montanha, quando tudo o que quer é fugir. (Verunschik, 2021, p. 24-25)

A troca de crianças entre as comunidades originárias e os colonizadores não era incomum, especialmente em casos de órfãos ou filhos de inimigos abatidos e feitos prisioneiros. O caso de Iñe-e, contudo, difere daqueles, visto que o pai temia pela ação dela contra o próprio povo quando crescesse devido a um incidente ocorrido ainda na infância: tendo desaparecido da aldeia, Iñe-e é encontrada horas depois ao lado de uma onça, sem o menor vestígio de violência. Essa relação amigável da menina com a fera, oponente tradicional dessas etnias, ainda que temida e respeitada, é vista pelo pai como mau prenúncio, levando-o a descartar a garota no acordo estabelecido com Martius, contrariando desse modo a vontade do restante da família.

A história da viagem transatlântica inverte a rota tradicional. Não se trata mais de relatos de homens em direção às terras americanas, como nos primeiros séculos da colonização, mas sim de uma trajetória que tem o continente europeu como destino. A embarcação de retorno assemelha-se a uma arca de Noé

atualizada. Parece vigorar aí o mesmo sentido utilitário diante das coleções: a de Noé funcionando como meio de reprodução das espécies; a dos cientistas, como matéria de estudo e exposição. Ambas patenteiam o desígnio inflexível de um ser supremo: num caso, Deus; no outro, a figura do monarca. Contudo, o retrato não é harmonioso: “Os bichos foram os primeiros a morrer. Em seguida, as crianças. O caminho do mar transformado em uma vala comum e inconstante. Crianças e bichos, todos tombados na água sem nenhum ritual, como duras tábuas de madeira despencadas em túmulo semovente” (Verunschik, 2021, p. 42). Outra memória, essa colonial, ainda a ela se adere: a dos navios negreiros a traficar mão de obra de um continente a outro. Deles também se aproxima pelas mesmas condições precárias: “no intestino do porão, a ânsia, o vômito, a merda já esverdeada e líquida que o lavava e rescendia a podre e, ainda, os insetos e ratos, pragas que alimentavam todo sortimento de moléstias” (Verunschik, 2021, p. 11). Os cientistas, ao contrário das crianças retiradas de seu meio, navegam em direção a casa e ao reconhecimento, em busca do prêmio pelo esforço passado por anos transcorridos em terras bárbaras. Seguem a caminho da coroação, com um título de nobreza que lhes atribuiria o “von”, desde então incorporado a seus nomes. Não caberá, contudo, a eles a narração do romance, endossando uma perspectiva já conhecida por séculos pela escrita colonial contra as comunidades ágrafas. É Iñe-e quem interpreta o mundo e suas coisas, como o longo rio que é obrigada a atravessar no caminho da terra nova.

O mar, eles não sabiam, se afigurava como um grande ajuntamento de todos os rios, que os assustava com sua boca enorme, seu rugir mesmo na calmaria, sua respiração de bicho surdo e feroz por baixo de seus pés. Estremeciam. Tanta água não, nunca haviam conhecido, um espírito assustador em sua baba salgada, esturrando, mas onça é que não. Por vezes o próprio céu invertido em água. Sob seus pés, água que corria, despropositada jiboia. (Verunschik, 2021, p. 11)

A equação que determinou a barbaridade do povo miranha, conhecidos pela antropofagia e pelo costume de negociar os rivais ou mesmo os próprios familiares com os brancos, inverte-se, e é Iñe-e que descreve os rudes costumes antevistos no procedimento “científico” da taxidermia, por ela nominado “desencantamento”:

E morrer era só uma parte muito pequena daquilo tudo. O bicho, bicho mesmo, em força e sangue, era tornado em nada depois que tudo se dava por encerrado. Morto e destripado, o bicho era limpo, sendo raspada da pele a carne já desprovida de poder, e o corpo esvaziado de tudo o que tinha sido um dia, restando um saco mole e triste, que só depois seria reconstruído com palha ou qualquer tipo de enchimento que servisse, recebendo, pouco a pouco, a antiga forma, e sendo assoprada nele aquela outra cara, aquele outro corpo, aquela boca que, aberta, não mais comeria; que, fechada, não mais se abriria: e era daí que

surgiria o novo bicho, o outro bicho, muitas vezes inventando um movimento que nunca poderia terminar, endurecido em uma posição, salto ou bote que a partir daquele momento jamais poderia se extinguir. (Verunschck, 2021, p. 12)

Destino semelhante tem o jovem Juri. Falecido antes de Iñe-e por uma pneumonia crônica, o corpo é submetido a uma longa autópsia ao que se segue a fabricação de uma máscara mortuária. A seguir, a cabeça dele é desmembrada, “pesada, medida, seus dados anotados pelo estudante” (Verunschck, 2021, p. 96) e, por fim, colocada num vidro de formol. “O corpo acéfalo do menino Juri é enterado na manhã de 16 de junho” (Verunschck, 2021, p. 96-97).

O procedimento não apenas assinala o interesse científico da empresa, mas claramente demarca uma linha de separação entre corpos humanos e não humanos. A integridade física é respeitada na cultura ocidental até mesmo para a finalidade do sepultamento, reconhecido como prerrogativa humana independentemente da origem e da classe social. Ao ser decepado, o corpo indígena é excluído no tratado de humanidade.

Em contradição a esse tratamento, o relatório dos cientistas dá conta da prática bárbara associada a alguns povos visitados, como os mundurucus, cujo “carrasco” já havia “decapitado muitos jumas e parintintins inimigos” (Spix; Martius, 2017, p. 397). Ou seja, a mesma violência delatada na viagem não é objeto de questionamento quando ocorre em nome da ciência e, mais, quando esse corpo não parece merecer o mesmo cuidado devotado ao ser humano. O que, então, caracterizaria a monstrosidade alegada, visto que o cenário nas duas situações é praticamente o mesmo?

Mais adiante, a narrativa evoca uma das páginas sombrias da história ocidental, em que mais de mil dissidentes do regime nazista, incluindo muitos alemães do movimento de resistência Rosa Branca, foram decapitados nas instalações da prisão Stadelheim, entre 1933 e 1945, em Munique (Verunschck, 2021, p. 107). Isto é, tal violência extrema já em meados do século XX e numa das regiões mais “civilizadas” do Ocidente, ainda que durante período de exceção, questiona as bases da “humanidade” propalada pelos “salvadores” das crianças indígenas, como se autoqualifica Martius ao justificar a decisão de levar as crianças.

Ao estudar a condição humana no mundo natural, Thomas Keith (1988) resgata a ideia de que, para os pensadores do início do período moderno, a linha divisória entre homens e animais justificava a caça, a domesticação, o hábito de comer carne, a vivisseção, que entrara na prática científica no final do século XVII, e o extermínio de animais predadores ou nocivos (Thomas, 1988, p. 49). Contudo, o debate insistente em torno da temática ganhou outros contornos nas relações humanas: “se a essência da humanidade era definida como consistindo em alguma qualidade específica, seguia-se então que qualquer homem que não demonstrasse tal qualidade seria sub-humano ou semianimal” (Thomas, 1988, p. 49).

Se na Inglaterra dos inícios da modernidade “era usual considerar o mundo como feito para o homem, e todas as outras espécies como subordinadas a seus desejos” (Thomas, 1988, p. 61), com os estudos naturalistas por volta de 1800 “tornara-se possível considerar as plantas e animais a uma luz bastante diversa da antropocêntrica, que marcara as fases precedentes” (Thomas, 1988, p. 63). Nem por isso estavam livres do sentido hierárquico entre as espécies animais, assim como entre os humanos. A zoologia do princípio do Oitocentos se dedicava a determinar o grau de hierarquia ocupado por um animal na escala da criação (Thomas, 1988, p. 72). A ordenação na natureza foi inclusive convocada, durante todo o século XVIII, para explicar a “hierarquia da sociedade humana” (Thomas, 1988, p. 76), procedimento que passou a ser rejeitado com a tendência de afastar cada vez mais o humano do animal através do pensamento simbólico.

Em *O aberto: o homem e o animal*, Giorgio Agamben (2013) investiga os discursos que funcionaram historicamente para demarcar as distinções entre os dois conceitos. Segundo ele, nem mesmo a linguagem como determinante, uma vez que se trata de algo produzido historicamente, não sendo, portanto, uma característica inerente à humanidade. “Caso se suprima esse elemento, a diferença [...] se anula” (Agamben, 2013, p. 62). Para o filósofo italiano, o que define, de fato, o humano é a possibilidade do aberto, ou seja, a escolha de posicionar-se como humano ou animal, uma vez que aquele só se justifica pela negação deste:

O homem existe historicamente apenas sob esta tensão: ele pode ser humano apenas na medida em que transcende e transforma o animal antropóforo que o sustenta, somente porque, por meio da ação negadora, é capaz de dominá-lo e, eventualmente, de destruir sua própria animalidade. (Agamben, 2013, p. 26)

É certo que a linha admite alguma flutuação e a classificação dependeria, assim, de uma régua medidora. É o que ocorre com o cientista. Retornando do último trecho da expedição, no qual teve contato com povos antropofágicos, tais como os miranhas, Martius dá-se por feliz ao reencontrar os Juris, que, comparativamente, já lhe sugerem uma civilidade não percebida anteriormente, ao denominá-los de “povozinho civilizado” (Spix; Martius, 2017, p. 356). “Parecia-nos, agora, forçosamente como se os juris se considerassem cidadãos” (Spix; Martius, 2017, p. 360).

3 AS LINGUAGENS DO MUNDO

Nomear não é tarefa de menos, sobretudo em culturas que ainda celebram a relação entre os nomes e as coisas. Também a posse do objeto é dada pela sua nomeação. Spix e Martius foram convocados a dar nome e sentido a uma parcela do mundo, a um sem-número de espécies de animais e plantas, fazendo surgir para os europeus, por meio de um batismo simbólico, entre desenhos e palavras,

um universo inteiramente novo, experimentado a partir dos primeiros séculos das grandes navegações.

Contudo, o caráter arbitrário que substitui o nome de Iñe-e por Izabella, no Velho Mundo,¹ nada tem a ver com a linguagem que operava por critérios de similitude antes da modernidade. “O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem” (Foucault, 1999, p. 23).

O espírito moderno, em seu afã científico, rompe definitivamente com os tênues liames que ligavam os nomes às coisas.² Até o final do século XVI, a semelhança exercia um papel importante na exegese e na interpretação dos textos. Até então, a linguagem não é um sistema arbitrário. Ela

faz parte da grande distribuição das similitudes e das assinalações. Portanto, deve ser estudada como uma coisa da natureza [...]. As palavras agrupam sílabas e as sílabas, letras, porque há, depositadas nestas virtudes que as aproximam e as desassocia, exatamente como no mundo as marcas se opõem ou se atraem umas às outras sílabas/letras se agrupam e se desassocia como as marcas no mundo. (Foucault, 1999, p. 48)

Ao homem moderno resta vagar com a reminiscência dessas teias de sentido: “doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura” (Foucault, 1999, p. 61).

Diferentemente da perspectiva foucaultiana, o processo civilizatório construiu o reinado da linguagem humana. Argumento de peso nas teses que tentaram distinguir humanos e não humanos, ela se assume como a marca positiva do elemento humano sobre as demais criaturas. O homem, entre todos os seres vivos, era seu detentor exclusivo, ao passo que as modalidades de exprimi-la tendiam a funcionar como critérios de diferenciação.

A primazia da forma escrita durante o Renascimento, como ainda lembra Foucault (1999), retirou o elemento móvel das associações entre os nomes e as coisas, instaurando uma univocidade entre o nome dado e a coisa. Assim, o nome deixa de remeter as suas dobraduras para ser apenas aquilo que representa, ao contrário da forma primitiva, em que conhecer “um animal, ou uma planta, ou uma coisa qualquer da terra, é recolher toda a espessa camada dos signos que puderam

1 “O certo é que para seus captores só interessa saber que ele é Johann, do povo júri, e ela, Isabella, do povo miranha. Ou tão somente Miranha e Júri, dois rostos sem corpo, dois nomes sem história” (Verunsch, 2021, p. 73).

2 “A nova ciência era completamente hostil ao pensamento simbólico; e no século XVIII os livros de emblemas foram gradualmente sendo relegados a mero divertimento de crianças” (Thomas, 2017, p. 81).

ter sido depositados neles ou sobre eles; é reencontrar também todas as constelações de formas em que eles assumem valor de insígnia” (Foucault, 1999, p. 55).

O juízo avaliativo sobre os povos indígenas encontra justamente na linguagem uma via fértil para as descrições de Martius. É enquanto sistematizador das línguas indígenas que se revela a leitura suspeita sobre o estágio civilizacional das comunidades com que entrou em contato. Deste modo, Martius elabora a ideia de que a harmonia vivenciada numa época áurea pela língua tupi em solo americano entrou em processo de degradação com a miríade contemporânea de línguas indígenas, concorrendo assim para o estágio bárbaro daqueles povos.

Assim como no Peru com as línguas Quichua e Aimará que se estendem sobre vastíssimos territórios, aconteceu no Brasil com a língua Tupi; e não podemos duvidar que todas as tribos, que nela sabem fazer-se inteligíveis, pertençam a um único e grande povo que sem dúvida possuiu a sua história própria, e que de um estado florescente de civilização, decaiu para o atual estado de degradação e dissolução, do mesmo modo como o observamos entre os povos ocidentais, que falavam a língua dos Incas, ou o Aimará. (Martius, 1956, p. 445)

A degenerescência linguística seria, então, coetânea às práticas criticadas, tais como “os sacrifícios humanos dos prisioneiros, o canibalismo e numerosos costumes e usos domésticos” (Martius, 1956, p. 446). Diante da condenação moral sobre a qual se levanta, é curiosa a abordagem do romance, ao denunciar justamente a atitude ardilosa do cientista quando, em seu diário, tenta explicar o papel que desempenhou na transação das oito crianças arrastadas pela expedição. O processo de rasura funciona como sua confissão.

O papel suporta qualquer coisa que se deseje. Martius sabe. Suporta o desenho e o poema, o sonho de liberdade e o medo, a cobrança e o pagamento da dívida. A palavra escrita permanece, eis no que acredita, e por sua permanência está convicto de que ela se confirma como superior à voz, que se dissipa, que se perde tão logo é proferida. É preciso ter, portanto, cautela com o que se escreve. Medir cada palavra, encontrar as vestes que lhe cabem com exatidão, corrigir, reescrever, remendar as falhas. (Verunsch, 2021, p. 32)

É ainda a linguagem escrita que atua como documento, garantia do verdadeiro, frente aos registros de línguas fundadas em percepções mais sensoriais do mundo e, também por isso, fadadas à depreciação pelo pensamento eurocêntrico. Martius hesita em descrever Iñe-e como uma prisioneira dos miranhas.

Parece-lhe amoral, ao tomar essa decisão diante da folha em branco, o fato de ter aceitado como presente a filha de tuxaua. Parece-lhe melhor ter salvado a menina de um horrível cativo. Parece-lhe melhor pintar o chefe como um

demônio. Como não seria se oferecia a filha a um desconhecido? Palavras podem ser animais doces. (Verunsch, 2021, p. 34)

Como esclarece Pablo Diener (2014), a questão indígena, nomeadamente o estudo etnológico e linguístico, ocupou uma parte significativa dos esforços do especialista em botânica. Além das considerações em “Como se deve escrever a história do Brasil”, Martius publicou, vinte anos depois, uma obra composta em dois volumes: *Contribuições para a etnografia e a linguística da América, especialmente do Brasil*. O segundo tomo, de 1863, se ocupa dos *Glossários das diversas línguas e dialetos, que falam os índios no império do Brasil*, enquanto o primeiro, de 1867, reimprime dois trabalhos: “O estado de direito do homem americano” (1832) e “Passado e futuro do homem americano”, uma conferência proferida em 1838. Completa a edição um alentado estudo de 640 páginas intitulado “As populações, tribos e hordas indígenas no Brasil e alguns territórios vizinhos”.

O assunto que mobilizou a atenção do pesquisador, não apenas pelo volume impresso, mas levando também em conta a constância com que se dedicou a ele durante décadas, permitiu o reconhecimento da existência de nove grupos linguísticos dentre a multidão de povos visitados. A formulação da tese sobre a decadência dos povos indígenas, embasada na tradição da linguística alemã, parece ter se inspirado no iluminismo de Leibniz, para quem o estudo das línguas, enquanto registro mais antigo de um povo, poderia favorecer o conhecimento das relações de parentesco e das migrações mais antigas (Diener, 2014, p. 363). De acordo com o pensamento de Leibniz: “a língua é o órgão formador do pensamento” (Diener, 2014, p. 365).

De acordo com a leitura conduzida por Diener (2014, p. 369), a hipótese levantada por Martius em relação às línguas indígenas não dista muito daquilo que Jacob Grimm, seu amigo e interlocutor, com resultados distintos, teria defendido no que respeita à língua alemã, opondo a grandeza do passado à decadência do presente.

De qualquer forma, a escolha de Micheline Verunsch pelo episódio histórico ganha, assim, maior densidade pela própria figura desse Martius histórico, um homem cingido pelas normas científicas do seu tempo, mas também angustiado em entender a história dos povos indígenas. A tese levantada por ele permaneceu inconclusa e caiu posteriormente em descrédito, mas não invalidou o desejo de conhecimento, conforme testemunha a resposta dada ao convite ao cônego Januário da Cunha Barbosa para que desenvolvesse pessoalmente o projeto da monografia apresentada ao concurso do IHGB. Impossibilitado por outros compromissos, Martius conclui acerca do tema: “grande mistério de uma história em que tudo se tem apagado, em que tudo é abismo e ruína” (Martius *apud* Diener, 2014, p. 359).

Em lugar das apreciações negativas de Martius em vista das línguas indígenas, associando a sua articulação com o possível estágio de evolução,³ Verunschck abre espaço, por meio de Iñe-e, para a contemplação dos falares que se aparentam, segundo o pensamento iluminista, a uma indesejada babel; sinfonia composta não apenas por línguas humanas mas também por animais não humanos, todos eles excluídos do pacto civilizacional:

Uma pessoa sabe que está morta quando não consegue mais escutar a voz dos animais, dos espíritos, das árvores, dos rios. Cada ente tem sua palavra, sua entonação própria e vocabulário. A paca tem um acento, o jacaretinga tem outro. Tem palavras que só as onças usam e que não é dado a nenhum outro animal dizê-las. Do mesmo modo toda a diversidade de reinos dos bichos e das plantas. (Verunschck, 2021, p. 38)

É ainda por meio da linguagem que Iñe-e subverte o sistema binário (significado e significante, e não mais significado, significante e conjuntura) que se institui a partir do século XVII com Port-Royal (Foucault, 1999, p. 58). Ao contrário disso, Iñe-e, em sua expressão, permite que a linguagem se esparrame para sentidos possíveis de contágio. É justamente a linguagem que marca uma outra apreensão sobre o mundo.

Para contar esta história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante. Ademais, usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor. É possível envenená-la, zarabatana, como fazem os guerreiros do povo miranha com o curare preparado com o suor e sangue de suas mulheres. É possível incendiá-la, curare quente e amargo. E de todo modo, como já se disse, é possível usá-la como se quiser. (Verunschck, 2021, p. 15)

No entanto, visto ser a única prisioneira do povo miranha, Iñe-e já não consegue se comunicar por meio da sua língua, condenada, doravante, ao silêncio absoluto. “As palavras que outrora ecoavam dentro e fora da maloca ressoavam na memória com pesar: niik-a uu, i-hi, híniba, úgai, hii” (Verunschck, 2021, p. 54).

4 VON MARTIUS: ENTRE A FICÇÃO, A HISTÓRIA E A CIÊNCIA

A tensão narrativa de *O som do rugido da onça* é ainda agravada com uma oposição ou uma falsa oposição entre Martius e Spix. O trecho da viagem pela Amazônia é cumprido pelos naturalistas em expedições diferentes a fim de otimizar o tempo e é com surpresa e, quiçá, com reprovação que Spix toma

3 “A sua linguagem [dos coretu] pareceu-me extremamente gutural, e ainda mais difícil de se entender porque cerravam os dentes ao falar. São menos civilizados do que os coerunas, passés e juris, o que entre outras coisas parecia provar seu grande devotamento ao principal” (Martius, 2017, p. 314).

conhecimento das crianças prisioneiras no seu retorno. Combalido, contudo, com a doença que lhe tiraria a vida alguns anos depois, a ação de Spix é totalmente enfraquecida no momento.

Todavia, é na casa dele que as crianças permanecem após serem afastadas da corte do rei Maximiliano. Também o carinho recebido pelas crianças provém dele enquanto Martius parece mais preocupado com a promoção de “exibições etnográficas pelo continente” (Verunschck, 2021, p. 103). Conforme o julgamento do Martius ficcional, o carola Spix, crente no poder da palavra divina pregava para Iñe-e e para Juri: “A palavra de Deus, pensava ele, era tão doce e assertiva que chegaria às suas almas ainda que a linguagem humana fosse imperfeita para comunicá-la” (Verunschck, 2021, p. 104).

A personagem de Martius ganharia ainda mais densidade ficcional se incorporasse a história que pousa sobre seu único romance, o *Frey Apollonio* (1831), mas encontrado somente em 1967 na Biblioteca da Baviera por Erwin Theodor. O livro recebeu uma primeira publicação simultânea na Alemanha e no Brasil, em 1992.

Utilizando o pseudônimo Suitram, um anagrama de seu nome, Martius desenvolve um romance de formação que tem como protagonista um velho frei capuchinho, nobre português de nascimento que abandona tudo para se dedicar à evangelização dos indígenas na região amazônica, fronteira com a Colômbia. Apolônio segue em comitiva com Riccardo, negociante italiano interessado no comércio da salsaparrilha, e Hartoman, naturalista alemão que funciona como *alter ego* de Martius. Além deles, figuram alguns indígenas, como os incas Pachacutec, sua irmã e o pai Tsomei, além de Gregório, um companheiro participante da expedição de 1817-1820. Por fim, a indígena Esperada, vitimada precocemente pela varíola, representa, segundo Karin Macknow Lisboa (2008, p. 118), a menina miranha que no romance de Verunschck recebe o nome de Iñe-e. A morte dela, derivada da doença levada pelos viajantes, poderia evidenciar uma crítica ao esforço “civilizatório”.

A “estrutura dialógica de tipo platônico” (Paes *apud* Lisboa, 2008, p. 119) das conversas entre os três principais personagens (o religioso, o comerciante e o cientista) indicia a natureza ensaística do romance, versando sobre temas que dividiam a atenção também de Martius:

Os efeitos da colonização europeia na América e a contradição do processo civilizador eurocêntrico formam o pano de fundo da trama. Discutem-se as diferenças entre a Europa e o Novo Mundo, questiona-se a crença na superioridade cultural do branco, idealiza-se o ambiente natural dos trópicos, recorrendo ao tema da lassitude do mundo europeu de cuja realidade se deseja escapar. A paixão pela natureza selvagem e as oscilações anímicas, provocadas pela percepção do indivíduo como uma totalidade submetida a uma força misteriosa condutora dos destinos humanos, são projetadas na pujança da mata equatorial. (Lisboa, 2008, p. 119)

Motivado de início pela ideia de que a exuberante natureza do continente americano seria um obstáculo ao progresso humano, Hartoman vai matizando suas certezas por meio do olhar pragmático e menos preconceituoso de Riccardo e da visão otimista e compassiva do frei Apolônio. Esperada, como indicia já o nome, aparece como a aposta na transformação do estatuto do indígena americano, através da submissão aos ideais de civilização. Protótipo da heroína romântica em beleza e graça, era também fascinada pelas figuras do frei Apolônio e de Hartoman. Devota e alfabetizada, Esperada ambicionava dominar a língua de Goethe para conhecer o paraíso europeu com os próprios olhos. A tragédia da sua morte, entretanto, aponta a falência do projeto: “Com ela enterram-se simbolicamente as esperanças dos brancos para com o destino dos indígenas” (Lisboa, 2008, p. 126).

A perspectiva colonizadora de Hartoman tende a modificar-se ao conhecer os indígenas incas, retirados para o solo amazônico a fim de fugir à razia do espanhol em solo americano. Pachacutec e seu povo nada teriam em comum com os outros povos amazônicos, visto que sua superioridade já era delatada no porte, nas roupas e nas maneiras. O impacto ao tomar contato com esses seres superiores prossegue em seus sonhos, nos quais a imagem da barbárie vem pelas mãos, não mais dos nativos, mas de Pizarro e de seus companheiros.

Apesar de relativizar e problematizar a visão eurocêntrica, o indígena descrito por Martius como superior no romance está sempre bem distante daquele que aparece em sua obra como naturalista. É preciso decalcar do modelo real do habitante nativo todas as insígnias de suas culturas próprias para que possa surgir o elemento de comunhão entre as almas europeia e americana, conforme já denunciado por Alfredo Bosi em “Um mito sacrificial”, de *Dialética da colonização* (1992).

5 OUTROS ATORES DO DRAMA COLONIAL

O som do rugido da onça divide com o Oitocentos de Martius um outro plano narrativo, focalizado entre o final do século XX e início do XXI. Na cena de apresentação, Josefa, uma descendente dos indígenas de Belém do Pará, sente-se indignada com a situação denunciada pelo cacique Raoni através das imagens de um programa televisivo a que assiste. Em pauta estava na época a construção da hidrelétrica de Belo Monte, projeto da década de 1980, que, pelas fortes críticas ambientais, só saiu do papel no ano de 2011, com as operações começando em 2016.

Duzentos anos, ou seja, o tempo que dista a vida de Iñe-e daquela de Josefa, não foram suficientes para superar a visão excludente da população nativa na sociedade brasileira. Josefa identifica-se com a fala de Raoni porque relembra episódios em que, desde a infância, foi obrigada a se calar diante de autoridades brancas, situações em que as injustiças sociais experimentadas afloram mediante as memórias recalçadas.

Em lugar da figura caricata percebida pela audiência da televisão, para Josefa, o corpo de Raoni resplandece em seu vigor ao expressar as demandas dos povos da terra:

O corpo de Raoni ocupa o centro da tela, seu cocar de penas amarelas e borda escura permanece como um corpo celeste em rotação. O círculo do sol é uma perfeição que não se extingue, e uma flama alaranjada bem ao centro aponta para o cosmos. O que o olho não vê é que o corpo de Raoni Metuktire é azul como o céu é azul em dias sem nuvens. (Verunsch, 2021, p. 47)

Mas, no plano geral, na perspectiva hegemônica, não é essa a imagem evocada pelo corpo de Josefa, que estabelece parentescos com outro corpo, também indesejável, mas contemporâneo a ele: o de Galdino Jesus da Costa, da tribo pataxó, queimado vivo em Brasília, no dia 20 de abril de 1997, por cinco adolescentes de classe média alta que, na falta de outra “diversão”, atearam fogo ao homem que dormia no ponto de ônibus, impossibilitado de retornar a sua aldeia naquele dia. A penalização mínima sofrida pelos assassinos testemunha a relevância política dessas populações que sobrevivem à margem da lei.

Corpos que não contam, vidas à margem. Segundo Boaventura Sousa Santos (2007), a linha que separava claramente as práticas permitidas no mundo colonial e aquelas proibidas na metrópole, demarcando o “pensamento abissal” entre o norte e o sul global, perderam a nitidez com os movimentos diaspóricos, mas permanecem em tensão nos mesmos espaços de ocupação. O que o teórico denomina como o *regresso do colonial* é

a resposta abissal ao que é percebido como uma intromissão ameaçadora do colonial nas sociedades metropolitanas. Este regresso assume três formas principais: o terrorista, o imigrante indocumentado e o refugiado. De formas distintas, cada um deles traz consigo a linha abissal global que define a exclusão radical e inexistência jurídica. (Santos, 2007, p. 12-13)

E completa:

Nestas circunstâncias, o abissal metropolitano vê-se confinado a um espaço cada vez mais limitado e reage remarcando a linha abissal. Na sua perspectiva, a nova intromissão do colonial tem de ser confrontada com a lógica ordenadora da apropriação/violência. Chegou ao fim o tempo de uma divisão clara entre o Velho e o Novo Mundo, entre o metropolitano e o colonial. A linha tem de ser desenhada a uma distância tão curta quanto o necessário para garantir a segurança. O que costumava pertencer inequivocamente a este lado da linha é agora um território confuso atravessado por uma linha abissal sinuosa. (Santos, 2007, p. 14)

Os povos originários americanos certamente se inscrevem nesse intervalo determinado pelo pensamento abissal. Em termos práticos, pouco se afastariam das primeiras descrições deles feitas na “Carta de achamento do Brasil”, conotados com os passarinhos, por se alimentarem daquilo que a natureza lhes oferecia e pela ausência de moradia, não detectada pelo cronista português num primeiro momento. Semelhança traçada ainda por Martius:

A alma desses homens primitivos decaídos não é imortal; ela apenas se manifesta na existência, não conscientemente, e só a fome e a sede lhes lembram as necessidades da vida. Justamente por isso, a vida não é considerada por eles um grande bem, e a morte lhes é indiferente. Com ela, tudo se acaba; só sobrevivem o ódio e a vingança como espectros atormentadores (Spix; Martius, 2017, p. 355; Verunsch, 2021, p. 35).

A apreensão histórica nesses olhares determina o lado ocupado dentro do pensamento abissal, na sustentação de direitos e de tratamentos diferenciados, assim como pressupõe a necropolítica, descrita por Achille Mbembe (2016). Resta o lado de lá da linha para as populações cujos corpos são objeto de descarte pela sociedade capitalista.

Em plena Avenida Paulista, Josefa se depara com a exposição sobre cinco séculos de história do Brasil promovida por um centro cultural. Junto aos documentos de Hans Staden e às obras de Debret, sua atenção é atraída pela gravura das crianças Juri e Miranha, seguidas da provocação do curador: “Os índios vistos como parte da fauna”. Desnorteada, ela deixa o recinto, mas ali tem início a odisséia que a levará a Munique no encaixe da história desses meninos e da sua própria identidade.

A minha bisavó materna foi pega no laço, sabia? Tenho um tanto de sangue caiapó em mim. Mas o fato é que todo mundo tem uma avó pega a laço no Brasil, eu, você, o porteiro lá embaixo. Eu cresci com a outra avó, a mãe do meu pai, que me criou, uma colombiana turrona, que falava dessa minha ascendência sempre que alguma coisa ligada à minha índole lhe parecia maior que a sua capacidade de resolução. Era como se me dissesse que havia em mim uma força rebelde, incapaz de ser domesticada. Quando eu a escutava falar assim, parecia que o meu cabelo negro e liso ganharia vida própria, e era como se eu pudesse ver de fora de mim os meus olhos injetados de raiva e medo. (Verunsch, 2021, p. 100)

Justificada do ponto de vista narrativo, a conexão entre Iñe-e e Josefa não ocorre apenas por meio da história que insiste em repetir secularmente as mesmas estruturas de violência contra os povos originários. O romance costura uma ligação imemorial que perpassa a vida das várias meninas indígenas. A sonoridade produzida pela pequena que acompanha a família na venda de artesanato conecta Josefa e a trama de Iñe-e num mesmo lamento. “O som do chocalho é o leque que

branqueia a paisagem com sua luz e é a música monótona que marca um tempo descolado do próprio tempo”(Verunsch, 2021, p. 79).

Também o rio Isar, que corta Munique, “animiza-se” para conversar com Iñe-e em seu triste exílio e fala das muitas vidas esquecidas, desprezadas, como a do jovem construtor Jörg, afogado em suas águas durante uma tempestade. Transformado em narrador, Isar desconhece passado ou presente, escapando à temporalidade histórica. “Eu em nada creio, sou um rio. Eu vou e volto, conheço o chão e o céu, compartilho a língua comum a todas as águas. Atravesso o tempo. Morro e renasço. Engulo e regurgito. Sei dos animais tristes que são os homens” (Verunsch, 2021, p. 60).

6 O SALTO DA ONÇA

Poucos meses após a morte do menino Juri, é Iñe-e quem lhe segue. No registro paroquial consta que “uma americana/Izabella do Brasil” morreu aos catorze anos, vítima de “infecção crônica generalizada do intestino do abdômen inferior” (Verunsch, 2021, p. 114). O enterro é acompanhado pelos cientistas Martius e Spix, pela viúva Martina, governanta da casa do primeiro, “pelo padre, pela rainha e por duas damas de companhia” (Verunsch, 2021, p. 112).

Compungida pelo fim precoce da menina, a rainha encomenda a lápide para os “pequenos brasis” com representações da mitologia grega (Verunsch, 2021, p. 112); mas é a mitologia americana que inspira a viagem derradeira do seu corpo. Iñe-e segue os conselhos apreendidos da Grande Onça quando menina ainda, recitando as palavras encantatórias que a levarão para outra dimensão:

Tu me convoca e eu venho em todas as pelagens, venho na pelagem de estrela, Suaçurana, eu venho. Venho na pelagem de onça-pintada, na pelagem de onça-preta. Venho, Jaguaretê, eu venho. Acanguassú, eu venho. Acanjaruna, eu venho. Ianovare, eu venho. Jaguapinima, eu venho. Ñanguarichã, eu venho. Nigució-do-senjo, eu venho. Pacová-sororoca, eu venho. Mingoê-do-sengue, eu venho. Jagoaretê-apiaba, eu venho. Onça Tigre, eu venho. Canguçuzinho-do-campo, eu venho. Jagoaracucu, eu venho. Jaguatyrica, eu venho. Jaguapitangussu, eu venho. Iaguar, iauaretê, eu venho. Tipai uu, eu venho. Venho e te dou o que é teu por direito, tua roupa de onça. (Verunsch, 2021, p. 124)

Com Tipai uu, Iñe-e, já transmutada em Uaara-Iñe-e, refaz o caminho de volta para a casa e para sua gente. Lá, despede-se da família e da mãe, que consegue perceber a nova forma felina da filha. “Meekiri-gai voltou calada pra maloca. Havia um contentamento no seu peito por ter visto sua menina outra vez. E havia de todo modo um pesar, porque entendia que era por derradeiro” (Verunsch, 2021, p. 130).

O tempo de onça, contudo, só se cumpriria décadas depois, quando per-
petra o bote final no inimigo, o cientista, um corpo já curvado pela idade e pela
doença. Da casa de Martius, ela dirige-se ao palácio bávaro em que havia vivido
na primeira viagem e, em seus jardins, domina a cumeeira do templo da deusa da
caça Diana. É daí que

deu seu rugido, e o som do rugido da onça se multiplicou por tudo que é lado, e
ninguém sabia dizer que evento era aquele e de onde tinha vindo aquele atroado
tão cheio de ferocidade rimbombando por todos os cantos [...]. E foi deveras
um berro tão alto, que foi capaz de romper linha por linha as amarras que pren-
diam os fantasmas do seu povo àquele lugar. (Verunsch, 2021, p. 152)

Com forte tradição na cultura americana, a onça é figura de peso em
muitas lendas das culturas populares, como na cosmogonia utilizada pelo roman-
ce, em que o universo nasce do enamoramento da Onça Grande, Tipai uu, pela
Grande Jiboia Igaibati. “Por um momento muito breve, Igaibati virou Tipai uu e
Tipai uu virou Igaibati, e dessa situação nasceram todas as qualidades de bicho que
habitam a Terra [...]. Também os homens, de toda qualidade e índole, foi aí que
nasceram” (Verunsch, 2021, p. 120).

Não por acaso, a literatura centro e sul-americana é pródiga em represen-
tações dessa natureza. No caso brasileiro, Guimarães Rosa, com o conto “Meu tio
o iauaretê”, do volume *Estas estórias* (1969), Murilo Carvalho, com *O rastro do Ja-
guar* (2009), Alberto Mussa, com *Meu destino é ser onça* (2009), e agora Micheline
Verunsch, entre outros, expressam essa tendência culturalmente forte e de intenso
simbolismo. Dada a primazia do conto de Guimarães Rosa e o seu peso para a tradi-
ção literária como também para a vertente crítica dos estudos animais, vale recordar
alguns episódios do texto que coincidem com a narrativa de *O som do rugido da onça*.

A ação de “onçar”, que sofre Iñe-e nos primeiros anos de vida, tomando a
pele do felino muitos anos mais tarde, encontra expressão primeira na conhecida
personagem rosiana, um caçador que se bandeia para o lado de lá ao enamorar-se
de Maria-Maria, uma onça que o despertou durante um sono na floresta fazen-
do-se companheira a partir de então. Em forma de diálogo com o “homem da
cidade”, o protagonista, cujo nome passou por muitas alterações ao longo da vida,⁴
vai sofrendo uma mutação em que ganha a forma do animal evocado. Ao final, o
confronto entre eles leva o saldo de uma morte.

4 “Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu
me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eisesús...
Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é — um sítio
que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço” (Rosa, 2013, p. 213).

Assim como na ficção de Micheliny Verunschck, a metamorfose sofrida pelo personagem encaixa-se no conceito de “devir”, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Na linha ou bloco do devir que une a vespa e a orquídea produz-se como que uma desterritorialização, da vespa enquanto ela se torna uma peça liberada do aparelho de reprodução da orquídea, mas também da orquídea enquanto ela se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada de sua reprodução. Coexistência de dois movimentos assimétricos que fazem bloco numa linha de fuga onde se precipita a pressão seletiva. A linha, ou o bloco, não liga a vespa e a orquídea, como tampouco as conjuga ou as mistura: ela passa entre as duas, levando-as para uma vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos. O sistema-linha (ou bloco) do devir opõe-se ao sistema-ponto da memória. O devir é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, e torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência. O devir é uma antimemória. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 96)

Para Gabriel Giorgi (2016, p. 52), que estuda o conto de Rosa à luz da teoria deleuziana e da reflexão de Michel Foucault a respeito de biopolítica, a transformação sofrida pelo personagem é sobretudo política:

Uma aliança filiatória e desejanter com as onças que se resolve como rebelião: o devir animal do humano como foco de uma revolta — que é também o foco de uma comunidade potencial — contra uma ordem a uma só vez econômica e política que se expande, coloniza e reduz a vida dos corpos a recurso e a mercadoria; ordem que a uma só vez traça uma hierarquia racial entre brancos, negros e índios na qual o narrador, como mestiço, não tem lugar [...] e contra o qual se rebela através de sua aliança com os animais.

Tal subversão, como ainda lembra Giorgi, passa pelo nível da linguagem com a utilização de um português “minorado”, misturado ao tupi-guarani, e com a inserção de onomatopeias animais (Giorgi, 2016, p. 54), produzindo uma “língua menor”, nos termos deleuzianos. Não é por acaso que a Onça Grande do romance de Verunschck rejeita a linguagem do “branco” e a devolve para assumir sua própria fala: “Começo a devolver a sua linguagem e a recuperar a minha [...]. Cuspo da minha língua amarga de verde. Gosto assim. Prefiro. Mas tive de obrigar em propósito de amansamento. Agora chega o momento que não tem mais precisão disso, não” (Verunschck, 2021, p. 121).

Segundo o crítico argentino, o “devir-onça” rosiano não aponta para uma recuperação de uma identidade ou cultura indígena, mas funciona como chave para uma proposta fundada na visão “multinaturalista” evocada pelo antropólogo Viveiros de Castro, na sua observação sobre a mitologia tupi-araueté,

e que tem a variação como princípio de ação (Giorgi, 2016, p. 56). Em lugar do desejo de restaurar um sentido perdido, tal gesto funciona como anseio de uma aliança projetada para o futuro, mobilizando os restos, os fragmentos resultantes da ordem modernizadora.

Essa aliança humano-animal traça menos as coordenadas de um universo indígena condenado pela sociedade moderna do que as de uma comunidade alternativa, ou melhor, de outro modo de pensar e de imaginar a comunidade que não passa pelas “identidades culturais” (e pela *diferença cultural* como modo de resistência anticolonial), mas por uma reinvenção de universos biopolíticos e por uma reconfiguração do comum e da comunidade. (Giorgi, 2016, p. 60).

De forma análoga ao processo do devir-animal sofrido por Iñe-e, Josefa experimenta uma outra forma de devir, o devir-índio. A rejeição a que foi sujeita desde menina por sua aliança indígena aflora ao testemunhar as injustiças sofridas pelos líderes de povos indígenas e, sobretudo, após tomar contato com a história das crianças levadas pela expedição de Martius e de Spix. Buscando as respostas que permitam a sua integração de fato no tecido da sociedade brasileira, fundado sobre preconceitos seculares, Josefa refaz o caminho de Iñe-e e termina por escutar o seu rugido. Assim como Iñe-e, cabe a ela buscar a forma de expressão da sua revolta.

Na crítica que Deleuze e Guattari tecem a Heidegger e à sua adesão ao nazismo, rejeita-se também a aposta no projeto embasado numa identidade que extermina todas as diferenças étnicas, sociais e políticas. O devir-índio seria então o antídoto para uma tal filosofia, abrindo-se a um processo de reterritorialização livre. “Torna-se índio, não para de se tornar, talvez ‘para que’ o índio, que é índio, se torne ele mesmo outra coisa e possa escapar a sua agonia. Pensamos e escrevemos para os animais. Tornamo-nos animal, para que o animal também se torne outra coisa” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 141-142).

José Ezcurdia (2018, p. 167), estudioso da filosofia deleuziana, resume assim o conceito do devir-índio:

Devir-índio é para Deleuze compor um encontro, em que o passo “entre” o Ocidente e o índio mesmo precipite uma singularidade que escape à lógica do rosto-Um transcendente. A diferença como uma intuição sem conceito, para Deleuze, pode nascer num devir-índio em que a recuperação do corpo vivo se traduza num processo de emancipação global dado pela ruptura das formas de fazer experiência características da globalização capitalista: face ao individualismo, os bons encontros; frente à propriedade privada, um comunitarismo vivo; frente ao Estado e seus dispositivos de captura e dominação, uma produção desejante que incorpore a dimensão inconsciente; ante o extermínio, a composição de “anômalos” ou “monstros” que se constituem como focos de resistência e emancipação: devir-índio como afirmação imanente de uma

produção de sentido dada pela afirmação de um corpo que se vertebra no horizonte de afecções ativas.⁵

Em suma, devir-índio contraria a lógica egoica, “que faz do espelho o lugar de constituição ou de verificação da existência do eu” (Giorgi, 2016, p. 125). Em lugar disso, aponta para “a vida aberta à forma como multiplicidade” (Giorgi, 2016, p. 124).

7 UMA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO: PARA QUEM?

Vários dos zoológicos que expunham seres humanos incluíam também animais e plantas, compondo uma apreensão estereotipada dos ambientes naturais nos pavilhões improvisados.

Em 1906, o pigmeu congolês Ota Benga foi exibido no Zoológico do Bronx, em Nova York, dentro de uma jaula com um orangotango. O promotor do evento, o eugenista Madison Grant, nomeou o quadro de “Elo perdido”, visando evidenciar a aproximação entre as duas criaturas, ao mesmo tempo que estabelecia um distanciamento em relação à tipologia do homem branco europeu. Ota Benga morreu por suicídio, com um tiro no coração, em 1916.

Próxima a tal apreensão, a governanta da casa de Spix, Fräulein Adelheid, e responsável pelos cuidados de Iñe-e, não exibe nenhuma culpa ao tratá-la como uma “mona suja”, empestando os espaços por onde passa. E por isso acreditava ser a jaula o seu destino mais acertado, tal como a “Vênus Hotentote”, em exposição na capital francesa poucos anos antes (Verunschik, 2021, p. 83).

Em “Um artista da fome”, Kafka desenvolve a história de uma espécie de faquir, mais precisamente um jejuador, cuja subsistência depende das apresentações nas quais permanecia cerca de 40 dias sem se alimentar dentro de uma jaula. De início atraentes e disputados, os espetáculos vão perdendo o vigor para um público afeito a consumir sempre novidades, o que obriga o protagonista a provas cada vez mais radicais. A decadência leva-o a procurar trabalho em um circo. Em lugar do palco a que estava acostumado, foi-lhe atribuído um acesso junto aos estábulos, onde os passantes se divertiam ao buscarem pelos animais, seu verdadeiro interesse.

5 No original: “Devenir indio es para Deleuze componer un encuentro, en el que el passo ‘entre’ Occidente y el indio mismo precipite una singularidade que escape a la lógica del rostro-Uno transcendente. La diferencia como una intuición sin concepto, para Deleuze, bien puede nacer en un devenir indio en el que la recuperación del cuerpo vivo se traduzca en un proceso de emancipación global dado por la ruptura de las formas de hacer experiencia características de la globalización capitalista: frente al individualismo, los buenos encuentros; frente a la propiedad privada, un comunitarismo vivo; frente al Estado y sus dispositivos de captura y dominación, una producción deseante que incorpore la dimensión inconsciente; ante el exterminio, la composición de ‘anormales’ o ‘monstruos’ que se constituyen como focos de resistencia y emancipación: devenir indio como afirmación inmanente de una producción de sentido dada por la afirmación de un cuerpo que se vertebra en el horizonte de afecções activas” (Ezcurdia, 2018, p. 167).

Lá, esquecido pelo público e inclusive pelos funcionários, o jejuador vem a falecer de fome. Na jaula, antes ocupada por ele, desfilava uma jovem pantera.

Era um alívio sensível até para o sentido mais embotado ver aquela fera dando voltas na jaula tanto tempo vazia. Nada lhe faltava. O alimento de que gostava, os vigilantes traziam sem pensar muito; nem da liberdade ela parecia sentir falta: aquele corpo nobre, provido até estourar de tudo o que era necessário, dava a impressão de carregar consigo a própria liberdade; ela parecia estar escondida em algum lugar das suas mandíbulas. E a alegria de viver brotava da sua garganta com tamanha intensidade que para os espectadores não era fácil suportá-la. Mas eles se dominavam, apinhavam-se em torno da jaula e não queriam de modo algum sair dali. (Kafka, 2012, p. 19)

Ainda que evoque outras leituras, mais voltadas para o universo artístico, o conto de Kafka aborda essa experiência moderna de transformar tudo em mercadoria, em produzir uma sociedade do espetáculo na qual o corpo do outro é submetido ao apagamento completo em prol apenas do consumo imediato. A fabricação desse “outro” nos zoológicos humanos e mesmo na transação de animais exóticos, que povoaram a Europa desde as grandes navegações, movendo um imaginário sedento de diferenças mas temeroso de estreitas aproximações, remete à figura do faquir, liquidado pela própria imagem a que se aderiu.

Ao desejo de encarceramento do branco, expresso também no estrangulamento das terras indígenas pelo poder legislativo, o chefe Raoni, a quem é dedicado o romance, grita aos inimigos, “com sua voz de jaguar”: “eu vou matar vocês” (Verunschik, 2021, p. 23); porém ele não percebe a extensão dos braços do capital. No início da luta para denunciar as atrocidades cometidas contra os povos originários no país, marcando a transição a mais um período ditatorial, em 1964 Raoni encontra-se com o rei Leopoldo III, da Bélgica, pai de Balduino I, regente à época dos últimos zoológicos humanos. Premido entre a herança de Leopoldo II — regente entre 1865 e 1909 e associado à cruel colonização do Congo — e a memória extemporânea dos últimos zoológicos humanos, que tiveram lugar no reinado do filho, Leopoldo III buscou uma difícil conciliação ao condenar as práticas coloniais, evidenciando a ineficácia da ação política no quadro de uma hegemonia cultural.

Nesse sentido, o salto da onça pode significar a superação da lógica binária instituída entre natureza e cultura; civilização e barbárie; racional e irracional; individual e coletivo. Mais do que a reivindicação de uma identidade apagada historicamente, o devir-onça e o devir-índio constituem possibilidades de trânsito enquanto linhas de fuga, desarticulando a estrutura molar (Deleuze e Guattari) sobre a qual se construiu a lógica colonial.

Animalidade e raça traçaram o perímetro maldito de uma imaginação moderna que se definiu e se legitimou em sua missão civilizatória, e que fez da reinvenção social, racial e cultural de corpos e de populações a matéria de seus sonhos políticos e a racionalidade de suas violências: civilizar é, antes de tudo, sujeitar os corpos e a vida que os atravessa a uma norma biopolítica que foi europeia, capitalista e formatada em modelos disciplinares, um *bios* definido a partir de signos raciais, culturais e econômicos e que há que produzir, reinventar, formar a partir da segregação de outras formas de vida significadas como não humanas, ou menos que humanas. (Giorgi, 2016, p. 69)

O salto da onça ou o salto do índio constitui, deste modo, a estratégia política para escapar a um quadro em que o conceito de humano, em vez de produzir uma sensibilidade às outras formas viventes do mundo, enclausurou o homem na lógica do antropoceno, em que a medida exata do mundo é a sua própria medida, em que, alçado a senhor e soberano, cabe a ele delegar o que pode e como deve viver as demais criaturas a ele não semelhantes. Contra essa história única, o pulo da onça reivindica as muitas histórias do mundo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIENER, Pablo. Martius e as línguas indígenas do Brasil. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, Brasília, v. 6, n. 2, p. 353-376, dez. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome & A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LISBOA, Karin Macknow. Da expedição científica à ficcionalização da viagem: Martius e seu romance indianista sobre o Brasil. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jan./jun. 2008, p. 115-132. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/91>. Acesso em: 18 maio 2023.
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. *Arte & Ensaios*, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

RODRIGUES, José Honório. Prefácio. *Revista de História de América*, Colima, n. 42, p. 433-458, dez. 1956. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20137096>. Acesso em: 10 maio 2023.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 78, p. 3-46, out. 2007.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). v. 3. Brasília: Senado Federal, 2017.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VERUNSCHK, Micheliney. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

UBIRAJARA (1874), UM ROMANCE SOB LENTES ETNOGRÁFICAS

Thiago Lenz

O indianismo romântico não permaneceu hegemônico ao longo do século XIX no campo literário brasileiro. Sinais de seu enfraquecimento datam da segunda metade da década de 1860, momento em que passam a circular artigos críticos na imprensa carioca e se delineiam grupos com posições críticas à ordem imperial, como a chamada Escola de Recife. Em 1880, Sílvio Romero, um de seus integrantes, publicou o livro *A literatura brasileira e a crítica moderna*, compilado de ensaios surgidos originalmente na imprensa de Recife entre 1869 e 1876. No trabalho editado no Rio de Janeiro, ele tecia comentários ao Romantismo brasileiro, vertendo censuras veementes ao indianismo, projeto literário que em sua opinião se confundia com a “sede de ser brasileiro” (Romero, 1880, p. 143).

Sílvio Romero assentou como “falso [o] sentimento de nacionalidade” originado no indígena. Assim, para ele, a literatura romântica “apostou-se a desdenhar os outros elementos da vida nacional, concentrando-a exclusivamente no caboclo” (Romero, 1880, p. 10-11). Para atenuar o argumento dele escreveram Félix Ferreira em texto no periódico *A Regeneração* de 21 de novembro de 1866), no qual sustentou que a literatura brasileira era composta por obras além das indianistas; e Machado de Assis (1873/1994) no ensaio intitulado “Instinto de nacionalidade”, no qual asseverou “que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira”, porque “os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo”.

Foi nesse ambiente letrado que *Ubirajara* (1874) veio a lume no Rio de Janeiro, lançado por intermédio da então importante editora Garnier, com quem o romancista e político José de Alencar firmou contrato em 1870 para a publicação de seus romances. Pouco estudado pela historiografia literária, este romance é relevante para compreender o posicionamento de José de Alencar frente às críticas à literatura romântica, com atenção especial ao indianismo e aos estudos etnográficos. Dividido em nove capítulos, com um longo paratexto formado por uma “Advertência” e 66 notas compostas por menções a escritores coloniais e extensos comentários, *Ubirajara* foi escrito como protesto frente à “aversão para o elemento

indígena de nossa literatura”, que configurava, no amálgama com a natureza, “o berço de nossa nacionalidade” (Alencar, 1874, p. 190, 159).

O romance tem como enredo a trajetória de duas nações indígenas em momento anterior à chegada dos portugueses: os tocantim e os araguaia. Ao figurar exclusivamente personagens indígenas em *Ubirajara*, o romancista contribuía para a reafirmação do nativo enquanto matéria romanesca, e também dava ao leitor amostras do cotidiano indígena, figuração que respondia a críticos do indianismo que colocaram em dúvida a existência de uma sociedade organizada em período anterior ao desembarque dos invasores. Dentre aqueles que desmereciam a cultura indígena estava o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, que anotou em *História geral do Brasil* (t. II) viverem os nativos em “atraso social”, “sem leis preventivas, superiores às paixões momentâneas, nem penas contra os infratores dessas leis” (Varnhagen, 1857, p. XVI-XVII), o que, por consequência, impediria os indígenas de figurarem como os “verdadeiros brasileiros” e “legítimos representantes, no passado, da nacionalidade atual” (Varnhagen, 1857, p. XV), como propunha a literatura romântica. Posição similar àquela defendida anos depois por Sílvio Romero, quando disse que “aquele povo não tinha o sentimento profundo e apaixonado da pátria” (Romero, 1880, p. 41-42). Para contrariar críticas desse matiz, *Ubirajara* demonstrou o funcionamento da sociedade indígena por intermédio da ficcionalização das estruturas organizacionais e a agência nativa, sustentado por um viés etnográfico.

O estabelecimento da etnografia no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) na década de 1840 seria a “lente” que forneceria o conhecimento das populações indígenas do território e que realizaria o mapeamento das diferentes etnias que cobriam a vastidão do Império (Kodama, 2005, p. 100). Para organizar esse conhecimento, tanto das populações do passado quanto das do presente, a seção passou a coligir “cartas, memórias, relatórios, estudos de vocabulários e um vasto acervo de fontes coloniais sobre os índios” (Moreira, 2010, p. 59-60), além de solicitar o compartilhamento de informações demográficas dos indígenas de cada região aos presidentes de província no afã de elaborar o mapeamento e o reconhecimento do território brasileiro, pois “a pluralidade das diferentes ‘nações’ ou ‘tribos’ indígenas, por seu sentido unido à história de uma província, ou seja, como parte de um primeiro povoamento do território do atual Império” (Kodama, 2005, p. 100).

Atualmente, a etnografia consiste “na observação e análise de grupos humanos tomados em sua especificidade [...], visando a restituição, tão fiel quanto possível, do modo de vida de cada um deles” (Lévi-Strauss, 2008, p. 14). Para alcançar tal escopo, o pesquisador trilha alguns caminhos pautados pelo método da disciplina, como o trabalho de campo baseado na observação e inserção em uma determinada experiência de um grupo, além da formação teórica e a transposição da experiência em uma narrativa escrita (Uriarte, 2012, p. 7). Durante grande parte do

século XIX, o estudo das populações indígenas não se deu majoritariamente por intermédio da observação, mas sim através dos relatos de viagem e de cronistas, fase chamada de antropologia de gabinete (Uriarte, 2012, p. 7), cujo esforço científico “era realizado por meio de leituras e comparações entre os relatos de viajantes e naturalistas implicando hipóteses sobre o desenvolvimento e difusão das culturas” (Marcolin, 2011). Tal movimento também aconteceu na Europa, como salienta a antropóloga Eunice Ribeiro Durham (1976, p. IX) ao dizer que

até o fim do século XIX, a quase totalidade dos antropólogos jamais havia sequer visto um representante dos chamados povos primitivos sobre os quais escreviam. Seus trabalhos baseavam-se em material histórico e arqueológico sobre as civilizações clássicas e orientais e em informações sobre sociedades tribais contidas em relatos de viajantes, colonos, missionários e funcionários dos governos coloniais.

No entanto, isso não permite afirmar a inexistência de viagens científicas ao longo do século XIX, uma vez que o próprio Gonçalves Dias integrou, em 1859, uma viagem cujo objetivo era “o estudo dos indígenas e a coleta, em cartórios e arquivos, de documentos e informações referentes aos locais visitados entre 1859 e 1861” (Süssekind, 1994, p. 453). As poucas expedições de observação direta da vida indígena se ampliam a partir da década de 1870, “quando a autópsia ganha importância na etnografia para contrapor o ‘ideal’ ao ‘real’”, em oposição aos estudos “baseados, majoritariamente, na leitura e crítica dos testemunhos” (Turin, 2009, p. 96). Caso do texto publicado por Couto de Magalhães (1873, p. 359-516), *Ensaio de antropologia. Região e raças selvagens*, baseado em grande medida em suas experiências de viagem. Desse modo, implicado nesse debate estavam os investimentos em pesquisas quanto à possibilidade de assimilação indígena pela civilização e sua tutela por meio do aldeamento e da catequização.

A produção literária indianista pautou-se, em grande medida, no método etnográfico de perscrutar os registros coloniais, a exemplo da publicação dos *Primeiros cantos* (1846), de Antônio Gonçalves Dias, e a escrita de *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Domingos José Gonçalves de Magalhães. José de Alencar também empreendeu estudos etnográficos, como bem registram os biógrafos e o próprio romancista em *Como e porque sou romancista* (1893). Em *O guaraní*, Alencar (1893, p. 45) mobilizou um universo de cronistas e viajantes também mencionados nos estudos empreendidos no IHGB, no afã de “falar das cousas da nossa terra dos primeiros tempos da colonização, e de misturar algumas reminiscências históricas aos costumes indígenas”.

Em *Ubirajara*, embora redigido em meio às alterações metodológicas dos estudos etnográficos, em sua feitura predominou a apropriação de cronistas, missionários, viajantes e historiadores, em decorrência da temática e do recorte temporal

ficcionalizado, vinculando o romance à etnografia de gabinete, circunstância que fez o livro ser reconhecido por Antonio Candido (1981, p. 222) como um romance produzido a partir dos “requintes mais eruditos de reconstituição etnográfica”. Para tanto, a fim de garantir o caráter verossímil, tanto das personagens quanto dos cenários, o romancista se debruçou sobre o estudo dos relatos produzidos pelos primeiros cronistas coloniais, missionários, viajantes e historiadores do século XIX. Ao longo das notas de *Ubirajara*, o romancista citou Gabriel Soares de Sousa, Simão de Vasconcellos, Robert Southey, Ives d’Evreux, Gaspar Barloeus, Alfred Mauray, Orbigny, Jean de Léry, Humboldt, Dr. Coutinho, Guilherme Piso, Pompônio Mela, Hans Staden, Ferdinand Denis, Santa Rita Durão, Marcgraft, Claude Abbeville, Gumilha, São Jeronimo, o Padre João Daniel e Gonçalves Dias.

Para além de um olhar cuidadoso ao paratexto, que mostra a rede intertextual, cabe uma atenção detida ao seu enredo, especialmente ao narrador. O enredo é construído pela ótica do narrador onisciente extradiegético, modalidade presente costumeiramente em romances históricos, permitindo que o narrador assuma a posição de intermediador entre o conhecimento histórico e o leitor (Fernández Prieto, 2003). Em *Ubirajara*, a intermediação do narrador-etnógrafo esclarece ou mesmo explica os costumes indígenas, trazendo à tona sua dimensão etnográfica, indispensável para a tradução de costumes e ritos indígenas quando eles não foram descritos ou performados pelo discurso direto.

Logo no início, o narrador apresenta Jaguarê caminhando “pela margem do grande rio” à procura de um “inimigo” para combater, vencer e alcançar o “nome de guerra”. Essa prática, segundo o narrador, integrava os ritos de passagem indígena, da posição de caçador para a de guerreiro (Alencar, 1874, p. 7-8). A busca pelo inimigo se encerra quando Jaguarê avista “do outro lado da campina” um guerreiro que usava na cabeça “o canitar das plumas de tucano” (Alencar, 1874, p. 12).¹ A menção a esse ornato e a outros que se repetem integram um recurso narrativo que conferia verossimilhança às descrições dos costumes e estilos de vida, o que passava também pelas vestimentas. Por outro lado, além de um ornamento, as penas também estabeleciam uma relação simbólica de diferença entre as etnias, como o reconhecimento de Jaguarê como um índio araguaia por Araci na seguinte fala: “guerreiro Araguaia, pois vejo pela pena vermelha de teu cocar que pertences a essa nação valente”. Ou ainda, pelo discurso indireto à identificação de Araci como uma índia tocantim por Jaguarê “pela facha, cor de ouro, tecida das penas de tucano” (Alencar, 1874, p. 9-10).

O guerreiro desafiado por Jaguarê era um índio tocantim chamado Pojuçã, que respondeu ao duelo ao disparar a flecha “mensageira do desafio”. O narrador esclareceu que embora as duas nações não estivessem em guerra, “sem quebra

1 Conforme o dicionário *Priberam*, “canitar” designa “o mesmo que acangatar” ou cocar. Segundo o dicionário organizado por Gonçalves Dias, o termo designava “enfeite de penas que [os indígenas] traziam na cabeça”.

da fé pode um guerreiro cansado do longo repouso, oferecer a outro guerreiro combate leal” (Alencar, 1874, p. 12). O combate se desenrolou sob descrições que atestam a superioridade e força de ambos ao manejarem seus tacapes que, segundo Alencar, era uma arma “de forma análoga à espada, e como ela cortante” (Alencar, 1874, p. 169). Os dois guerreiros eram equiparados em força e valentia, mas, segundo o índio Pojucã, “é preciso acabar o combate. A terra não chega para dois guerreiros como nós” (Alencar, 1874, p. 18). Para encerrar a luta, ambos se desafiaram em uma corrida, cujo vencedor deveria alcançar por primeiro a lança de duas pontas de Jaguarê fincada no chão e distante da margem do rio, o ponto de partida.

Um e outro se igualam na velocidade, mas a lança, embora tocada por ambos, permaneceu nas mãos de Pojucã. Empunhando a lança, o índio tocantim se dirige até Jaguarê para vencê-lo e torná-lo seu cativo para, em discurso direto de Pojucã, cantar “as suas façanhas na festa dos guerreiros” (Alencar, 1874, p. 19). Assim, “arremessou-se Pojucã avante e desfechou o golpe; mas a lança rodara e foi o chefe tocantim que recebeu no peito a ponta farpada”. No momento em que o corpo ferido do guerreiro tocantim se precipita ao chão, Jaguarê calcou sua mão direita no ombro esquerdo de Pojucã e gritou triunfante: “Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro invencível que tem por arma a serpente. Reconhece o teu vencedor, Pojucã, e proclama o primeiro dos guerreiros, pois te venceu a ti, o maior guerreiro que existiu antes dele” (Alencar, 1874, p. 20). Ao leitor, o movimento de Jaguarê pode passar despercebido, mas não ao olhar etnográfico do narrador, que reconheceu nesse gesto um “sinal da conquista, que prendia o vencido ao vencedor; aquele que violasse a lei da guerra, perderia para sempre o nobre título de guerreiro” (Alencar, 1874, p. 20; 45).

Nesse breve exemplo foram apresentadas nominalmente as duas etnias indígenas que protagonizam o romance: araguaia e tocantim, que, em seu final, se unirão e formarão a nação Ubirajara, etnia que, segundo o narrador, vivia “nas margens do grande rio” quando da chegada dos “caramurus” ou os guerreiros do mar (Alencar, 1874, p. 155). Ao afirmar que a nação Ubirajara ainda vivia às margens do grande rio no momento da chegada dos europeus, o enredo se vinculou às preocupações da etnografia de meados do século XIX, uma vez que naquele momento se discutia o modo de vida das etnias indígenas que mantiveram os primeiros contatos com os invasores ou mesmo de período anterior. Ademais, essa passagem de encerramento assegura o caráter verossímil da narração, porque a presença dos Ubirajara foi confirmada quando do desembarque dos europeus, momento colocado na posição de marco da História do país pela historiografia oitocentista, tendo em vista que o romance foi subtítulo como lenda, narrativa sem uma marcação temporal ou estabelecimento de monumentos.

Portanto, o comentário final do narrador permite inserir o romance na perspectiva de uma “*pré-história* do presente” (Lukács, 2011, p. 73), já que a cultura

indígena contribuiu para a construção da nacionalidade e da nação brasileira, como bem demarcado pelo percurso histórico proposto por Carl Friedrich von Martius em sua dissertação premiada pelo IHGB. Em *Como se deve escrever a história do Brasil*, Von Martius (1973, p. 381-382) defendia que “qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorreram para o desenvolvimento do homem”.

A conexão da obra com a etnografia praticada em meados do século coloca em pauta a importância do caráter testemunhal das descrições das populações indígenas do pretérito. Em nota a *O guarani*, José de Alencar (1857) escreveu que o cronista Gabriel Soares de Sousa conheceu “a raça indígena em todo o seu vigor”, visto que o relato foi produzido a partir da experiência do contato, circunstância que trazia confiabilidade testemunhal. Em 1874, ao publicar *Ubirajara*, problematizou a fiabilidade das descrições; na “Advertência” interrogou certas visões que admitiam serem os nativos “brutos e canibais, antes feras que homens” (Alencar, 1874, p. 159), interpretando que essa adjetivação não era inocente, ao entender que “os missionários encareciam assim a importância de sua catequese; os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios” (Alencar, 1874, p. 159). Portanto, ressaltava sua posição quanto à necessidade de ler os textos coloniais “à luz de uma crítica severa” diante da qualificação negativa atribuída aos povos autóctones. A apropriação integral desses escritores, destituída do olhar crítico, desvirtuaria a “ideia exata dos costumes” e ofuscaria “as cousas mais poéticas, os traços mais generosos e cavalheirescos do caráter dos selvagens, os sentimentos mais nobres desses filhos da natureza”, identificando-os “antes [a] feras que homens” (Alencar, 1874, p. 159-160).

Perspectiva que não foi única ao longo do século XIX. Também o poeta Gonçalves de Magalhães (1860, p. 3) defendeu que “os documentos escritos sobre os indígenas do Brasil devem ser julgados pela crítica, e não aceitos cegamente”. Para ele, os conquistadores,

sempre empenhados em todos os tempos a glorificar seus atos com aparências de justiça, a denegrir as suas vítimas com imputações de todos os gêneros; engano fora se cuidássemos achar a verdade e os fatos expostos com sincera imparcialidade, e devidamente interpretados. (Magalhães, 1860, p. 3)

Mesmo escrito catorze anos depois, é possível afirmar que a “Advertência” de *Ubirajara* se filia à proposta analítica de Magalhães, isso porque, antes de iniciar as notas, sugeriu aos leitores como indispensável “escoimar” as descrições dos cronistas e viajantes no afã de “fazer uma ideia exata dos costumes e índole dos selvagens” (Alencar, 1874, p. 160). Para Alencar (1874), a “ideia exata” sobre o indígena envolvia descortinar a imagem construída historicamente do índio como um indivíduo sem religião, ignorante e bárbaro, como sugerem as extensas notas

que se assemelham a pesquisas etnográficas. Desse modo, exsurge do paratexto a voz de um historiador-etnógrafo ao demandar que a história deveria ser escrita “sob um ponto de vista mais largo e filosófico” (Alencar, 1874, p. 160), perspectiva praticada no IHGB até a entrada do positivismo nos últimos anos do Império. Defendida por Von Martius e João Francisco Lisboa, a história filosófica privilegiava uma perspectiva mais abrangente, envolvendo o escrutínio dos costumes, da agricultura e da população (Wehling, 2009). Por conseguinte:

Mais do que simplesmente narrar os fatos acontecidos, localizando-os temporalmente, seria preciso a intervenção do historiador/autor fornecendo ao leitor um eixo de leitura, uma proposta de inteligibilidade para os fatos do passado submetidos agora ao trabalho de seleção e enredamento específico. (Guimarães, 2008, p. 397)

Nesse sentido, as notas adicionadas não podem ser lidas simplesmente como suporte para a sumarização dos documentos mobilizados na escrita ficcional, pois o romancista elaborou extensos comentários a respeito de posições emitidas sobre as populações indígenas por escritores coloniais e historiadores. Tais apontamentos podem ser divididos em quatro eixos temáticos: antropofagia, religião, moralidade conjugal e organização político-social; e, portanto, podem ser analisados do ponto de vista de um estudo histórico-etnográfico em decorrência da tomada de posição do romancista em relação aos eixos temáticos. Embora Alencar não tenha explicitado uma vinculação direta à posição de Gonçalves de Magalhães, não há como ignorar que sua concepção etnográfica se contrapôs à visão produzida no século XVI e amplamente difundida a respeito das populações indígenas como sujeitos sem fé, sem lei e sem rei,² ao afirmar a existência da prática religiosa, do casamento e o deslindamento da prática da antropofagia, que tanto distanciava o nativo da civilização nos discursos coloniais e oitocentistas.

Quanto à fé, Alencar (1874) esclarece que os colonizadores declararam peremptoriamente que a população indígena não possuía divindades, o que por consequência lhes admitiria o título de ateus. No entanto, essa ideia foi afastada através do reconhecimento “de uma superstição” que, para o autor, se configurava como “a religião na infância da humanidade” (Alencar, 1874, p. 175). Jean de Léry (1980, p. 205), ao comentar os aspectos ligados a fé entre os tupinambá, declarou:

Embora seja aceita universalmente a sentença de Cícero, de que não há povo, por mais bruto, bárbaro ou selvagem que não tenha ideia da existência de Deus, quando considero os nossos tupinambás vejo-me algo embarçado em lhe dar razão. Pois além de não ter conhecimento algum do verdadeiro Deus, não adoram

2 Na perspectiva citada, podemos mencionar os escritos de Américo Vespúcio e Pero de Magalhães Gândavo.

quaisquer divindades terrestres ou celestes, como os antigos pagãos, nem como os idólatras de hoje, tais os índios do Peru, que, a 500 léguas do Brasil, veneram o sol e a lua. Não têm nenhum ritual nem lugar determinado de reunião para a prática de serviços religiosos, nem oram em público ou em particular.

Mesmo que Léry tenha afirmado a inexistência da adoração ao divino, ele não deixou de reconhecer que os indígenas estavam “convencidos da existência de alguma divindade” (Léry, 1980, p. 209), como também registrou André Thevet (1944, p. 183), ao dizer que “todos confessam, pois, existir alguma soberania ou poder extraordinário”. Desse modo, os dois missionários não negavam o conhecimento de alguma divindade por parte dos indígenas; apenas lhes desconheciam a religião, que implicava a adoração guiada por ritos e serviços religiosos, os dogmas e templos, tal qual praticava a Igreja católica.

Na contramão desse raciocínio, José de Alencar (1874, p. 175) defendia a existência de “uma religião bem caracterizada” entre os indígenas, mesmo que lhes “faltassem templos e ídolos”, filiando-se, portanto, àquilo que Gonçalves Dias escrevera em *Brasil e Oceania* (1867)³. Assim, Alencar (1874, p. 175) argumentava que “os tupis adoravam uma excelência superior, Tupã, que se manifestava pelo raio e pelo trovão; donde se induz o grande poder que atribuíam a essa divindade”, e a quem o escritor atribuía “a crença de uma descendência celeste” através da afinidade linguística entre Tupi e Tupã. E nesse conjunto religioso não era ausente “o espírito do mal, personificado em Anhangá, o fantasma, que habitava as trevas, e a quem referiam um poder funesto”, contra quem os pajés “buscavam sua força e virtude no fumo da planta sagrada, o tabaco” (Alencar, 1874, p. 175). A perspectiva admitida por José de Alencar fora expressa em linhas gerais por Ferdinand Denis no começo do século XIX. Segundo Denis (1980, p. 34), “quando se examina a mitologia dos povos da raça tímica, ficamos espantados com o desenvolvimento metafísico, que parece caracterizá-la”.

Desse modo, o cearense discordava das vozes que desconheciam uma religião delimitada entre os indígenas através da identificação de ausências, método adotado pelos cronistas e missionários que assumiam suas convicções religiosas como parâmetro de comparação. Em dado momento da nota “Jaguarê agradece a Tupã”, empreendeu uma reflexão sobre a inexistência do culto a ídolos entre os indígenas. Para isso, recorreu aos escritos de Alexander von Humboldt, em especial ao oitavo volume de *Voyage au nouveau continent*. Na leitura alencariana, para o viajante, “o antropomorfismo da divindade se manifesta por dois modos”: 1) quando a divindade é personificada em ídolos; ou 2) quando o ser humano é

3 “se examinarmos a mitologia dos povos americanos, acharemos uma tal abundância de crenças e tradições, que é difícil combiná-las entre si. Nos Tupis, além disso, admiraremos um tal qual desenvolvimento metafísico, que parece caracterizá-las” (Dias, 1867, p. 96).

considerado a personificação da divindade, gesto que torna o homem “descendente, o filho de seu deus” (Alencar, 1874, p. 175-176). A segunda opção explicaria a ausência de culto, porque “é pela ostentação da coragem, da força, da grandeza de ânimo, que o selvagem se elevava até o deus, seu progenitor” (Alencar, 1874, p. 175-176). Nesse sentido, a adoração aconteceria por meio das façanhas dos indígenas, interpretação que o fez compará-los aos semideuses gregos e em luta contra o “ente maléfico”, o “antagonista do deus de quem descendia” (Alencar, 1874, p. 176-177).

Para concluir a nota, ainda registrou alguns comentários sobre a crença na imortalidade, expressa “pela veneração às cinzas dos mortos, e pelas cerimônias de inumação”, como o uso dos *camucins* como atáude para os mortos, onde também eram acondicionados as armas e objetos do morto, além de “alimentos para a viagem aos campos alegres, onde iam reviver os guerreiros e suas mulheres” (Alencar, 1874, p. 177). Portanto, na visão dele, os tupi não poderiam ser considerados como populações “sem fé”, já que os traços religiosos estavam delineados, embora não tenham sido reconhecidos por missionários e cronistas coloniais.

No entrecruzamento entre lei e rei, podemos incluir a reflexão de José de Alencar a respeito do que ele chamou de *hierarquia selvagem*, que concernia à forma de governo praticada pelos tupi. Logo no início da nota “Guerreiro chefe”, espaço dedicado ao estudo do estado indígena, reconheceu a existência de duas sociedades, uma civil e outra política, “a primeira reduzida à família, e a segunda exclusiva à subsistência, defesa e a guerra” (Alencar, 1874, p. 170). A sociedade civil foi localizada na *oca*, também chamada de *casa*, local onde viviam sob a liderança de um *moacara* suas mulheres, filhos, genros e servos. Da integração das *ocas* derivava a sociedade política, a *taba*, expressão formada a partir de *tama*, pátria, terra natal, e *aba*, “desinência que indica o lugar, modo, instrumento da cousa”. Assim, *taba*, significaria “a pátria; isto é, aldeia natal” (Alencar, 1874, p. 170).

Ao congregar as *ocas*, a *taba* se colocava sob uma administração “essencialmente democrática”, uma vez que as decisões aconteciam por intermédio de um conselho formado pelos *moacaras*, como muito bem nos apresentou o narrador-etnógrafo de *Ubirajara* quando da cena em que os *abarés* se reuniram para deliberar sobre a guerra. Desse sistema político, Alencar reconheceu, ao aproximar a organização política tupi das “teorias da civilização”, a existência do Poder Executivo e do Poder Legislativo, ocupando o “chefe guerreiro” aquele, e o conselho este. Tal menção lembra uma espécie de parlamentarismo, na medida em que o chefe não era autoridade máxima, e as decisões da *taba* eram tomadas a partir da deliberação do conselho, como já mencionado. Ao mesmo tempo, ele identificava que o convívio dos dois poderes não era sempre harmônico, citando como exemplo Cunhambebe, ao compará-lo ao poder absoluto de César ou Napoleão (Alencar, 1874, p. 172) — segundo o antropólogo Carlos Fausto (1992, p. 359), o indígena é tido por “alguns autores modernos [...] como exemplo de centralização

do poder entre os Tupi”, caso das descrições de Hans Staden (2013, p. 82), que considerou Cunhambebe “um grande tirano”.

Do reconhecimento da existência desses dois poderes não há como escapar da análise de como se dava a escolha das lideranças entre os grupos tupi. Embora Alencar tenha mencionado que eles eram atravessados por uma sociedade democrática, a escolha do novo chefe, ou *morubixaba*, implicava momentos de grande tensão: o candidato “mais audaz e o mais forte” se impunha como chefe, modo que gerava uma pressão quanto ao seu reconhecimento, pois “dependia do respeito que ele conseguia infundir a seus guerreiros”, condição que muitas vezes gerava disputas, em especial “no momento em que surgia outro ambicioso a disputar o poder” e causavam “frequentes guerras intestinas” (Alencar, 1874, p. 171). Tal circunstância poderia se repetir na transmissão hereditária da liderança, pois o filho do *morubixaba* também necessitava se impor quando do surgimento de outro candidato, ou ainda quando o pajé intentava impor seu poder através de atribuições místicas.

Essas dissensões poderiam levar ao desmembramento da nação, constituindo-se, a partir de então, uma nova *taba* “independente com seus descendentes, e os guerreiros a ele sujeitos pelo parentesco”, denominada de *moroca*, “isto é, oca de gente, de tribo e não mais de família” (Alencar, 1874, p. 171) em referência à fragmentação. Para além da desanexação por divergências, em seu estudo etnográfico mencionou a possibilidade da criação de outra *taba* em virtude da condição demográfica. Assim, dado o grande número populacional, “destacavam-se alguns *moacaras* com suas famílias e formavam novas tabas”, com a singularidade de que estas estavam vinculadas à original. Foi a partir dessa peculiaridade que ele afirmou a distinção entre *tauxaba* e *morubixada*, cabendo ao primeiro “designar o simples chefe de uma taba”, enquanto o segundo termo sinalizava “o chefe da taba primitiva” (Alencar, 1874, p. 171).

Na questão da formação da sociedade civil, Alencar ainda tratou da questão conjugal por meio da reflexão da condição do casamento entre os tupi. Para o romancista, o matrimônio era a “base da família” indígena. Embora os cronistas e missionários tenham apontado a poligamia, ele compreendeu que seu reconhecimento fora feito com o objetivo de pintar “os selvagens vivendo ao modo de cães” (Alencar, 1874, p. 173). Na contramão da libertinagem reconhecida pelos escritores coloniais, aproximava a prática ao modo dos “hebreus; era uma poligamia patriarcal, filha das condições selvagens”. Como característica, informou que essa forma de união não desestabilizava a “instituição da família” porque era “caracterizada pela preeminência da primeira mulher ou a verdadeira esposa”, chamada na língua tupi de *temireco* (Alencar, 1874, p. 173).

Nessa perspectiva, defendia a existência de uma forte moralidade entre os indígenas regida sob “as leis severas do recato e fidelidade da união sexual entre os selvagens” (Alencar, 1874, p. 174), compreensão que estava na contramão da

avaliação seiscentista de Américo Vespúcio (2013, p. 22), que argumentava pela inexistência de “legítimo direito conjugal [...] nos matrimônios”. O brasileiro ainda alertava para a existência da punição do adultério, muito embora fosse mencionado apenas o caso da traição da mulher, quando “o marido tinha o direito de matá-la” (Alencar, 1874, p. 174), como também consignou Gonçalves Dias (1867, p. 156): “e os maridos contra o costume dos selvagens, eram ciosos, e vingavam o adultério com maus tratos, e até com a morte”. Entre essas normas, também não podemos esquecer o uso da faixa de algodão ou liga vermelha entre as jovens indígenas como símbolo da virgindade, como descreveu Gabriel Soares de Sousa. Para Alencar (1874, p. 166), “este simples traço é bastante para dar uma ideia da moralidade dos Tupis”, discordando tão logo do historiador inglês Robert Southey (1862, p. 538-539), que sobre esse costume anotou o seguinte comentário:

À volta do tronco e das partes carnosas de um e outro braço lhe passavam cordas de algodão, símbolo da virgindade, e se alguma que não fosse donzela as trazia, cria-se que o *anhangá* a levaria. Parece isto ter sido superstição gratuita; não podia ter sido inventada para guarda da castidade das mulheres até o casamento, pois que esta se quebrava sem receio, bem era a incontinença olhada como desonra. A castidade, como a caridade, é uma das virtudes da civilização; as sementes acham-se em nós, mas não produzem sem cultura o fruto.

O historiador inglês negava que a liga simbolizasse a virgindade porque desconhecia a virtude entre essa população. Ao contrário, Alencar (1874, p. 166) dispôs na nota dedicada ao tema que o sentimento da virtude não é estranho à “criatura humana”, pois desenvolve-se “nela em qualquer estado e condições”. O entendimento alencariano não condicionou a existência do recato entre os indígenas ao critério “da civilização” em moldes europeus, compreensão que não pode ser apartada da concepção de Gonçalves de Magalhães e subscrito pelo monogenismo⁴.

4 Durante o século XIX, duas vertentes imperaram na reflexão sobre a origem dos indígenas: o monogenismo e o poligenismo, que diretamente impactavam a interpretação sobre sua assimilação. O primeiro conceito, dominante até meados do século, “congregou a maior parte dos pensadores que, conformes às escrituras bíblicas, acreditavam que a humanidade era una” (Schwarcz, 1993, p. 48). Segundo essa interpretação, o homem “teria se originado de uma fonte comum, sendo os diferentes tipos humanos apenas um produto da maior degeneração ou perfeição do Éden” (Schwarcz, 1993, p. 48). O naturalista francês Jean Louis Armande de Quatrefages de Bréau, na esteira do monogenismo, entendia que “as variações das raças humanas explicam-se como formas diferenciadas de desenvolvimento, quer físicas quer culturais, provocadas pela influência do clima e por processos de adaptação a condições de vida adversas” (Luz, 2007, p. 392). Já o poligenismo, contrapondo-se à vertente monoteísta da Igreja, partia “da crença na existência de vários centros de criação, que corresponderiam, por sua vez, às diferenças raciais observadas” (Schwarcz, 1993, p. 48). Assim, a perspectiva poligenista se sustentava a partir da leitura de Charles Darwin e do evolucionismo, além de novas técnicas como a *frenologia* e da *antropometria*, “teorias que passavam a interpretar a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos” (Schwarcz, 1993, p. 48-49).

Desse modo, Alencar (1874, p. 166) encerrava a nota “A liga vermelha” afirmando incisivamente que “não é possível negar a castidade da mulher tupi”, que é demonstrada não apenas no respeito à faixa de algodão, mas também pelo fato de que “nenhum homem tinha relações com a mulher inúbil, nem ela o consentia”.

Por fim, a antropofagia, prática que “prejudicou a reputação dos indígenas e acentuou o estranhamento com o Novo Mundo” (Aguiar; Rodrigues; Silva, 2013, p. 27). Quase todos os cronistas e viajantes mencionaram o ritual antropofágico como um hábito que tornava os nativos “muito desumanos e cruéis” (Gândavo, 2008, p. 68). O escritor cearense também declarou seu estranhamento, ao afirmar que “ninguém pode seguramente abster-se de um sentimento de horror ante a ideia do homem devorado pelo homem. Ao nosso espírito civilizado, ela repugna não só à moral, como ao decoro que deve revestir os costumes de uma sociedade cristã” (Alencar, 1874, p. 186). No entanto, o romancista preferiu, em vez de caracterizar seus praticantes como cruéis, ao modo de Gândavo, assumir uma postura de etnógrafo de gabinete e “investigar a causa que produziu entre algumas, não entre todas as nações indígenas, o costume da antropofagia” (Alencar, 1874, p. 186).

Para o escrutínio da antropofagia, ele novamente recorreu à análise dos escritores coloniais. Na sua perspectiva, os cronistas atribuíam o hábito “à ferocidade, que transformava os selvagens em verdadeiros carneiros”, caracterização que reproduzia “os costumes citas, que sugavam o sangue do inimigo ferido” (Alencar, 1874, p. 186), descrito por Pompônio Mela, geógrafo de origem hispânica que viveu em Roma. Contemporâneo do imperador Cláudio, Mela escreveu a *Corografia* entre 43 e 44, obra em que descreve a geografia do Mundo Antigo (Fernández; Tamaro, 2004). Ao fazer essa referência, Alencar tentava indicar os referenciais utilizados pelos cronistas para a descrição das populações indígenas, gesto de pesquisador que se repetiu ao comentar um segundo elemento como gerador da antropofagia: a gula. Assim escreveu: “Outros lançam a antropofagia dos americanos à conta da gula, pintando-os igual à horda bretã das Gálias, os Aticotes, dos quais diz S. Jerônimo que se nutriam de carne humana” (Alencar, 1874, p. 186) — e “tinham como pratos preferidos os seios das mulheres e as nádegas dos homens” (Moreno, 1992, p. 26).

Foi sobre essas duas perspectivas — ferocidade e gula — que o romancista escreveu a nota “O suplício”. Nela, desmobilizou os dois princípios como a causa da antropofagia entre os indígenas. Embora Simão de Vasconcelos tenha registrado na *Crônica da Companhia de Jesus* o conhecimento de uma índia idosa desejosa de uma “mãozinha de um rapaz Tapuia de pouca idade” para “chupar aqueles ossinhos” (Vasconcelos, 1663, p. 49), ou ainda a descrição de Hans Staden, que “conta a história de dois indivíduos moqueados pelos tupinambás, e guardados para um banquete” (Alencar, 1874, p. 187), Alencar insistia na inexistência da gula como motivadora, como também o fez o historiador Varnhagen (1854, p. 121) no primeiro volume da *História geral do Brasil*. Para contrapor os registros

do missionário e do viajante, o autor de *Ubirajara* entendeu serem os relatos exagerados ou mesmo “não passar de caraminholas, impingidas ao pio leitor”, uma vez que “os costumes de um povo não se aferem por acidentes, mas pela prática uniforme que ele observa em seus atos” (Alencar, 1874, p. 187).

Assim, antes de considerar a antropofagia uma forma de alimentação, como registrou Américo Vespúcio (2013, p. 8) ao declarar que, “dentre as carnes, a humana é para ele alimento comum”, Alencar (1874, p. 186) assegurava que “os autores mais dignos de crédito” sustentavam que o nativo “só devorava ao inimigo, vencido e cativo na guerra. Era esse ato um perfeito sacrifício, celebrado com pompa, e precedido por um combate real ou simulado que punha termo à existência do prisioneiro”. Logo, gula e ferocidade devem ser afastadas como causa da prática da antropofagia, já que o ritual integrava importante celebração mística dos tupi, reservado “aos guerreiros ilustres ou varões egrégios quando caíam prisioneiros. Para honrá-los, os matavam no meio da festa guerreira; e comiam sua carne que devia transmitir-lhes a pujança e valor do herói inimigo” (Alencar, 1874, p. 186-189).

Portanto, por meio da existência de procedimentos ritualísticos, que envolviam desde a entrega de uma esposa ao prisioneiro até a permissão para declarar sua coragem no dia do sacrifício, ele deslegitimava a ferocidade como impulso antropofágico, uma vez que ela “se coaduna com a calma e comedimento desse proceder. Pode-se explicar o sacrifício humano dos tupis por um intenso e profundo sentimento de vingança; mas não por sanha brutal” (Alencar, 1874, p. 188). Assim também anotou Ferdinand Denis (1980, p. 47):

Executando estes sacrifícios, os tupinambás não obedeciam, como algumas pessoas poderiam acreditar, a um gosto depravado, que os levasse a preferir a carne humana a todas as outras; eram eles movidos antes de tudo por um espírito de vingança, que de geração em geração se transmitia, e do qual nossa civilização nos impede de compreender a violência.

Ferdinand Denis registrou a predominância da vingança como fator motivador da antropofagia, contudo, Alencar colocou em dúvida a vingança como “a verdadeira razão da antropofagia”. Para o romancista, a vingança se reduzia à morte do inimigo, tendo a antropofagia um caráter ritualístico muito mais importante, pois “o sacrifício humano significava uma glória” tanto para o prisioneiro quanto para o matador. Ao primeiro residia a mística do reconhecimento e da transmissão da “pujança e [do] valor do herói” (Alencar, 1874, p. 189) através de sua carne; ao segundo, a ritualística lhe conferia um novo nome guerreiro. Contudo, isso não quer dizer que desacreditasse do motivo da vingança, uma vez que o próprio romance a demonstra como elemento importante para o estabelecimento de relações bélicas entre as etnias, apenas que o sacrifício era realizado como valoração do guerreiro

indígena, e não como resultado da ferocidade ou da gula como interpretaram escritores coloniais.

Desse modo, sustentava a existência de uma sociedade indígena Tupi organizada com base em princípios políticos, civis e religiosos, os quais foram distorcidos ou ignorados pelos escritores coloniais. Esse gesto, para além de um inocente estudo etnográfico, deve ser cuidadosamente analisado a partir dos debates políticos e sociais de interpretação do pretérito brasileiro. Vale ressaltar que as proposições alencarinas se vinculavam aos tupi, ignorando outros grupos étnicos que ocuparam o território no mesmo período. Contudo, essa exclusão não era inocente ou desinteressada; na verdade, integrava um projeto que situava os tupi na gênese da nação. Desse modo, evocava uma herança do período colonial: a classificação dos nativos entre tupi e tapuia (Mano, 2015). Os tupi, “relegados ao passado remoto das origens da nacionalidade, teriam desaparecido enquanto povo, porém, tendo contribuído sobremaneira para a gênese da nação, através da mestiçagem e da herança de sua língua” (Monteiro, 2001, p. 17). Ou seja, eles emergiram como elemento singular para representar a identidade nacional tanto pela literatura romântica quanto por meio da história. Por outro lado, os tapuia eram “caracterizados como inimigos ao invés de aliados, representavam em síntese, o traiçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização, ao invés do nobre guerreiro que fez pacto de paz e de sangue com o colonizador” (Monteiro, 2001, p. 173). Tal divisão figurou nos romances indianistas, a exemplo de Peri, indígena considerado tupi e que pactuara com o fidalgo português d. Antônio, ao contrário dos aimoré, grupo tapuia descrito por Alencar como violento e antropófago em *O guarani* (1857).

Isso explica o porquê de Alencar ter empreendido um discurso que equiparava os indígenas aos povos germânicos, a quem muitas nações europeias orgulhosamente vinculavam sua história. Como exemplo, vale mencionar o reconhecimento dele sobre as “leis da cavalaria” entre os nativos:

As leis de cavalaria no tempo em que ela floresceu em Europa não excediam por certo em pundonor e brios à bizzarria dos selvagens brasileiros. Jamais o ponto de honra foi respeitado como entre estes bárbaros, que não eram menos galhardos e nobres do que esses outros bárbaros, godos, árabes, que fundaram a cavalaria. (Alencar, 1874, p. 185)

Na literatura de viés histórico e indianista, ele defendia a tese da figuração dos tupi nas origens da nação, opondo-se a nomes como o do historiador Francisco Adolfo de Varnhagen. No entanto, como visto, insistiu na proposição indígena e publicou *Ubirajara*, que reforçou seu posicionamento romântico e histórico-etnográfico.

Ao expressá-lo nas notas, realizou um gesto letrado muito próximo ao empreendido por Gonçalves Dias em *Brasil e Oceania*, com a finalidade de descrever

“o estado físico, moral e intelectual dos indígenas do Brasil, no tempo em que pela primeira vez se acharam em contato com os seus descobridores” (Dias, 1867, p. 5). O próprio poeta reconheceu ser uma empreitada difícil, posto que já se tinham passado três séculos, restando ao pesquisador apenas o escrutínio documental. Nesse sentido, o que impeliu Dias (1867, p. 5) foi “ver que probabilidade ou facilidade ofereciam nessa época a empresa da catequese ou da colonização”. Assim, o poeta tinha como objetivo, para além de situar o indígena na história do Brasil, reconhecer o êxito ou não da empresa catequizadora nos primeiros tempos, estudo que auxiliaria na compreensão e estabelecimento de estratégias quanto à implementação da catequização indígena no século XIX.

Embora Alencar não tenha adentrado na questão da catequização em *Ubirajara*, a escrita das notas não pode ser desarticulada de uma preocupação etnográfica de legitimação da população indígena no passado brasileiro. O destaque alencariano recairá sobre a existência de uma população regida por normas morais e religiosas e sustentada por princípios políticos e sociais, muitas vezes não percebidas pelos escritores coloniais ou pelos historiadores seus contemporâneos. No entanto, o reconhecimento cultural e social dos indígenas feito em *Ubirajara* não habilitaria essa população para integrar de imediato os cômodos da “civilização”, uma vez que o próprio romancista a inseriu na infância da humanidade. Desse modo, a indicação da existência de caracteres sociais, culturais e políticos entre os indígenas dava margem para sua integração, pois caberia ao europeu moldar esses caracteres à civilização. E, nesse quesito, não podemos ignorar a catequização, aplaudida pelo narrador de *Iracema* ou mesmo a importância da conversão de Peri ao cristianismo, que o habilitou a salvar Cecília e figurar como o tamandaré indígena, ou seja, o Noé do cristianismo, que juntamente com a esposa repovoou a terra após o dilúvio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção letrada brasileira delineada a partir dos pressupostos românticos investiu naquilo que se convencionou chamar de “cor local”. Ao longo do século XIX, poetas e romancistas produziram textos com base na paisagem e em sua população, privilegiando aspectos locais, no afã de constituir uma literatura com caracteres próprios. A proposição de uma literatura nacional se constituiu na esteira dos embates engendrados pela ruptura política do Brasil com sua antiga metrópole, ao fomentar uma escrita e estética literária própria e que demarcasse sua independência. Para tanto, os esforços literários se concentraram em construir enredos que privilegiassem a flora e fauna nacional, além das populações indígenas sob o signo de serem os primitivos habitantes do Brasil. Para tal fim, a literatura empreendeu

diálogo muito próximo com a historiografia e a etnografia do IHGB, que naquele momento compartilhava dos mesmos interesses suscitados pela ruptura política.

Ao longo de grande parcela do século XIX, os estudos etnográficos aconteceram através da pesquisa em relatos de viajantes e cronistas coloniais, textos que naquele momento eram considerados fontes legítimas para o conhecimento do passado em virtude do seu caráter testemunhal. Chamada de etnografia de gabinete, esse método de trabalho vigorou até fins do século, quando o conhecimento etnográfico passou a privilegiar o contato com as populações indígenas. A escrita literária indianista acompanhou a produção etnográfica ao se debruçar sobre os viajantes, cronistas e historiadores na tessitura de poemas e romances. Em *Ubirajara*, José de Alencar mobilizou vasta rede de fontes para figurar o indígena e seu contexto social e cultural, demonstrando um vínculo estreito com a etnografia de gabinete. Esse método assegurava a verossimilhança ao enredo e inscrevia o romance em uma rede letrada mais ampla, pois as notas serviram de suporte ao registro das conexões entre o romance e a etnografia praticada no IHGB. Embora Alencar não tenha integrado o IHGB, seu método de trabalho indica a proximidade com a produção letrada do Instituto, circunstância que permite afirmar que as redes letradas não são restritas aos muros de instituições.

A figuração de costumes indígenas em *Ubirajara* respondia, como um estudo etnográfico, ao desconhecimento de algumas vozes de uma sociedade estruturada sob leis e a existência de moralidade e crenças religiosas entre os indígenas. Assim, o romance acompanhava a proposição de Gonçalves de Magalhães, que compreendia essas características como inatas ao ser humano, e não como resultado de arranjos sociais e culturais. O romance considerava as populações indígenas como entes estruturados social e culturalmente, e não como populações sem leis e sem moralidade como queria Francisco Adolfo de Varnhagen.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, José Otávio; RODRIGUES, André Figueiredo; Silva, Wilton Carlos Lima da. *Literaturas de viagem: fauna, flora e etnografia brasileira*. São Paulo: Humanitas, 2013.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1893.

ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diario, 1857.

ALENCAR, José de. *Ubirajara: lenda tupi*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1874.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. V. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>. Acesso em: 22 set. 2020. (Texto originalmente publicado em 1873.)

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. V. 2.

CANITAR. In: DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/canitar>. Acesso em: 12 jul. 2021.

DENIS, Ferdinand. *Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Diccionario da Lingua tupy chamada Lingua geral dos indigenas do Brazil*. Lipsia: F. A. Brockhaus, 1858.

DIAS, Antônio Gonçalves. Brasil e Oceania. *Revista Trimensal do Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, t. XXX, parte segunda, 1867.

DURHAM, Eunice Ribeiro. Vida e obra. In: MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos na Nova Guiné Melanésia*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. VI-XXIV.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura Tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 381-396.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2. ed. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2003.

FERNÁNDEZ, Tomás; TAMARO, Elena. Biografia de Pomponio Mela. In: BIOGRAFÍAS y vidas: la enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, 2004. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mela.htm>. Acesso em: 12 out. 2021.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2008.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Uma história da história nacional: textos de fundação. In: CARMO, Laura do; LIMA, Ivana Stolze (org.). *História social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. P. 393-413.

KODAMA, Kaori. *Os filhos das brenhas e o Império do Brasil: a etnografia no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (1840-1860)*. 294 f. Tese (Doutorado em História) — Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUZ, José Luiz Brandão da. A etnologia e a questão das identidades nacionais. In: CALAFATE, Pedro; PIMENTEL, Manuel Cândido (org.). *História do pensamento filosófico português*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Os indígenas do Brasil perante a história. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. XXIII, v. 23, p. 3-66, 1860.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. Ensaio de antropologia. Região e raças selvagens. *Revista Trimensal do Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, t. XXXVI, n. 2, p. 359-516, 1873.

MANO, Marcel. Índios e negros nos sertões das minas: contatos e identidades. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 31, n. 56, p. 511-546, maio/ago. 2015.

MARCOLIN, Neldson. Gonçalves Dias, etnógrafo. *Pesquisa FAPESP*, São Paulo, n. 179, jan. 2011. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/gon%C3%A7alves-dias-etn%C3%B3grafo/>. Acesso em: 29 jul. 2021.

MARTIUS, Carl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 6, n. 24, p. 381-403, 1973. (Texto originalmente publicado em 1844.)

MONTEIRO, John M. *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. 2001. 235 f. Tese (Livre docência em Antropologia Social) — Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

MOREIRA, Vânia. O ofício do historiador e os índios: sobre uma querela no Império. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 30, n. 59, p. 53-72, 2010.

MORENO, Francisco. *São Jerônimo: a espiritualidade do deserto*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

ROMERO, Sílvio. *A literatura brasileira e a crítica moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial de João Paulo Ferreira Dias, 1880.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUTHEY, Robert. *Historia do Brazil*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862. T. I.

STADEN, Hans. *Viagem do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1994. P. 451-485.

THEVET, André. *Singularidades da França Antartica, a que outros chamam de América*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. 241 f. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 11, p. 1-13, 2012.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1854.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: Em casa de E. e H. Laemmert, 1857.

VASCONCELLOS, Simão de. *Livro primeiro da crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. Lisboa: Na Oficina de Henrique Valente de Oliveira, Impressor del Rei N. S., 1663.

VESPÚCIO, Américo. *Novo mundo: as cartas que batizaram a América*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

WEHLING, Arno. Unidade, diversidade, sociabilidade: o IHGB nos seus 170 anos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 201-208, jan./jun. 2009.

USOS DE D. PEDRO: COMEMORAÇÕES, MONUMENTOS, FICÇÕES

Stanis D. Lacowicz

1 1822 — 1862 — 1922 — 1972 — 2022

A proposta deste capítulo é analisar a constituição da figura de d. Pedro I no movimento de sentidos que entrelaçam monumento, arquivo e literatura/ficção, pensando naquilo que essas imagens nos demandam como público, leitores e cidadãos. Para tanto, passarei por alguns momentos específicos de celebração da memória da independência, alternando entre diferentes temporalidades, a fim de observar o processo de atualização dos acontecimentos de 1822 e de suas personagens. Essa ritualização busca gerenciar a memória, legitimar o presente e manter certa ordem social. O conceito de *monumento* é aqui visto de modo amplo, como uma inscrição simbólica que se estabelece no arquivo espacial urbano pelo cruzamento de um “ponto de referência” — duplamente afetado pela temporalidade (sincrônica e diacronica) — e de um “ponto de silêncio” (Fedatto, 2011, p. 70). Este, por sua vez, nos diz da interdição, das vozes silenciadas pelos atos monumentalizantes, seja por uma estátua, uma festividade ou uma (re)figuração literária. Engendrado por atos políticos de preservação memorial, sua significação não se fecha na moldura da oficialidade, mas se abre para a disputa e para o conflito de posições interpretativas. Dessa forma, também é compreendida a noção de *arquivo*: relação dinâmica e aberta entre diferentes materialidades textuais, nas quais incide a historicidade, isto é, produção de sentidos colocados em confronto por processos interpretativos diversos ao longo da história (Nunes, 2005). Trata-se, logo, de uma incursão interpretante sobre o arquivo, que participa de sua própria e contínua construção.

D. Pedro é parte central de um “discurso fundador” da nação brasileira. Penso essa expressão a partir, principalmente, de duas propostas teóricas. Primeiramente, a de Eni Orlandi (2001, p. 13) sobre esse conceito como o conjunto de enunciados que “constroem um imaginário social que nos permite fazer parte de um país, de um Estado, de uma história e de uma formação social determinada”. Essa construção ocorre por meio de uma relação ambígua com discursos anteriores: ao mesmo tempo em que desautoriza seus sentidos, institui uma ruptura; pauta-se nos sentidos pregressos e em seus fragmentos para gerar uma nova tradição e produzir

relações de filiação e familiaridade entre os membros desse grupo, que se veem como parte do mesmo contexto, e deles com os discursos e as interpretações da nação, considerados estáveis. É a construção da memória e da identidade de modo institucional, sob um efeito de “sempre aí”, processo pelo qual a história dá ares naturais ao discurso, construindo os sentidos que fomentam a impressão de uma suposta verdade universal: “Cria tradição de sentidos projetando-se para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente” (Orlandi, 2001, p. 14).

Por outro lado, também me inspiro na postulação de Doris Sommer (2004) acerca das “ficções de fundação”, operação imaginária e ficcional em que se fundavam os estados nacionais americanos no século XIX. Essa proposta parte da articulação entre Eros e Polis, entre o desejo erótico (direcionado ao matrimônio heterossexual e produtivo) e o desejo pela formação e pela prosperidade da nação. Nessa leitura, ganha importância a noção de *promessa*, seja para constituir a família, seja para consolidar o estado independente. A nação decimonônica se assemelha, como afirma Sommer (2004), a um retrato de casamento no qual o pedido de união promete família e constância, bem como o contrato social que estabelece o país.

A relação amorosa nos romances, nos quais o casal representava o encontro de grupos divergentes ou campos opostos, é a contrapartida ficcional da convergência de forças opostas que precisam se articular para formar o novo país. Além disso, também servem como organizadores de uma determinada sensibilidade e sociabilidade burguesa e urbana. A ficção, assim, estimulava uma autoimagem, uma memória coincidente, que moldava os afetos tanto na intimidade quanto na relação social. A “promessa”, no entanto, sendo uma performance do corpo, ato de fala no qual sempre envolve a presença de um outro e em possibilidade de desvio, enfeixa inevitavelmente a sua própria ruptura: trata-se sempre, de algum modo, de um juramento donjuanesco, conforme a leitura de Shoshana Felman (2003) baseada em Austin. A história das nações americanas, permeada de revoltas, golpes, descontinuidades, comprova a falsidade do ato compromissivo que as fundou; daí a necessidade de contínuas camadas de gestão do imaginário para contrapor a realidade: comemorações, monumentos e novas obras ficcionais.

As obras literárias e ficcionais que (re)figuram¹ d. Pedro participam de algum modo dessa rede discursiva relacionada ao discurso fundador, no entanto, mesmo aquelas que pendem para a exaltação monumental indicam as fraturas de uma leitura única. Isso ocorre, provavelmente, pelas características próprias da experiência ficcional, enquanto jogo de perspectivas, reorganização de campos

1 Lanço mão de (re)figuração como conceito no qual os parêntesis enfatizam o duplo movimento de configuração da personagem referencial e histórica ficcionalizada: ela é ao mesmo tempo retomada de outras versões (e da já múltipla versão historiográfica), como reconstrução que a faz um ser novo, rearticulado a uma nova diegese e a parâmetros significantes mais ou menos divergentes (Lacowicz, 2021, p. 255-274). Parto de um cruzamento da proposta de Carlos Reis (2018) com a de Paul Ricœur (1994) para tal construção conceitual.

de referência e transgressão de limites (ao que se acresce o desnudamento da ficcionalidade) (Iser, 1996). Nesse sentido, no diálogo com o literário, pretendo refletir sobre o caráter performático e compromissivo do monumento, seu jogo entre promessa, ruptura e repetição da promessa, proeminente ao se falar de uma personagem como d. Pedro, na qual o mito de Don Juan se inscreve para além da figura do conquistador das mulheres. Essa leitura permitirá pensar sobre as imagens que persistem na história, gerenciando repetições, sobrevivências e ausências.

2 MONUMENTO, COMEMORAÇÃO E (RE)FUNDAÇÃO

O monumento que abordo se define a partir dos sentidos do discurso fundador, agenciando a compreensão sobre a nação e sua história. Nesse sentido, a Proclamação da Independência inaugura uma nova ordem de filiação da memória, um “novo” que se projeta “para frente e para trás” (Orlandi, 2003, p. 14), produzindo um espaço “de identidade histórica: é memória temporalizada, que se apresenta como institucional, legítima” (Orlandi, 2001, p. 13).

Cada momento histórico busca redefinir os sentidos da fundação segundo os interesses políticos em jogo. Esse uso da memória cria conexões de sentido entre uma determinada interpretação do acontecimento passado e a organização da cena político-ideológica do presente; no nosso caso, por exemplo, vamos retomar as disputas e figuras heroicas da Independência e projetá-las nas figuras políticas atuais, como se na contemporaneidade o passado reencarnasse — muito aos moldes de um ritual religioso pelo qual os participantes deixam de ser eles mesmos para atualizar as imagens fundadoras de seu povo ou do mundo (Eliade, 2013).

Como “lugar de memória” (Nora, 1993, p. 12), o monumento sinaliza uma vontade política de administração do memorável, de controle do que deve ser lembrado ou esquecido (Zoppi-Fontana, 2014). As cerimônias e a comemoração são o ritual em praça pública que seduz o público a essa memória coletiva e ao contrato social da nação. A liturgia política das celebrações é fundamental para a construção do imaginário e para a integração popular nessa memória, conforme destacado por Iara Lis Schiavinatto (2002, p. 84): “a praça pública e o ato de celebração político são chaves para esboçar de que maneira se traz o passado à tona, buscando, por vezes, revivê-lo”.

3 A ESTÁTUA EQUESTRE DE D. PEDRO I NO RIO DE JANEIRO (1862)

Inaugurada em 1862 na então Praça da Constituição, no Rio de Janeiro (antiga Praça do Rossio, hoje praça Tiradentes), a estátua equestre de d. Pedro I reafirma a interpretação que coloca o primeiro imperador como figura central na

Independência do Brasil.² Os 15,7 metros do monumento se iniciam com um octógono (com uma cronologia ligada ao imperador), seguido da base e do pedestal, com alegorias dos grandes rios brasileiros, compostas por figuras indígenas e animais da fauna brasileira. Acima, o imperador, com trajes militares, insígnias, o braço levantando um documento como uma espada, no qual se lê “Independência ou Morte”. Na face frontal do pedestal: “D. Pedro, gratidão dos brasileiros”.

A cerimônia de inauguração, com a presença da família real, de autoridades, das tropas militares, de hinos e discursos, reforçava a liturgia política (Schiavinatto, 2002), jogando com a simbologia para criar vínculos entre passado e presente e afirmando a “ordem institucional do Estado nacional” (Knauss, 2010). Como “recurso da arte da memória” com uma “base afetiva da lembrança” (Knauss, 2010), o monumento estabiliza o acontecimento como uma referência na memória a partir de interpretações correntes na época, muitas ligadas ao IHGB. É um “lugar de memória” mobilizado pela vontade política de gerenciar o passado, ainda que afetada pelos processos históricos.

Na capa da revista *Fon-Fon*, em número comemorativo ao centenário, em 1922, podemos ver uma ampliação de uma litografia da época, representando como teria se dado a cerimônia e a disposição dos participantes.³ A festa cívica, conforme ressalta Knauss (2010), mobilizou a cidade, com a alteração de horários de trens para facilitar a presença do público e o aluguel de cômodos com janelas na praça; a isso se acrescentariam ainda tanto os preparativos para a festa, com os lampiões que iluminaram a praça, quanto a comercialização de produtos relacionados à proclamação. Entrelaçados, monumento e festa pública, história e espaço urbano, são suscitados pelo poder político a atuar como “recurso da arte da memória”, ligando passado e presente a partir de uma “base afetiva da lembrança” (Knauss, 2010).

A concentração da Independência na imagem do herói salvador busca um efeito de evidência totalizante e fechamento na leitura dos acontecimentos. O enunciado da gratidão reforça a afirmação de “uma voz única como metonímia de uma vontade única; um corpo imaginário uno como metáfora de um sujeito coletivo” (Zoppi-Fontana, 2014, p. 68). Nesse “nós”, os brasileiros, cria-se uma ilusão de representatividade que opera uma violência discursiva ao silenciar os indígenas, restritos ao passado e ao natural, e ao ignorar a população negra, contrastando com a realidade étnico-social e cultural do país. O salto das alegorias da natureza para o herói nos diz da intenção de apagar a história colonial e a escravidão, abrindo um vazio entre a chegada dos portugueses e a Independência. D. Pedro é aquele que traz

2 Fotos da escultura podem ser conferidas em: <https://www.ipatrimonio.org/rio-de-janeiro-monumento-a-dom-pedro-i/#!/map=38329&loc=-22.906330923964777,-43.18133354187012,16>

3 A imagem está disponível no site da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=152115>

a civilização, a modernidade simbolizada pelo Estado autônomo, pela Constituição e, sobretudo, por uma ordenação social que prima pela hierarquia e pela obediência.

A gestão dessa memória fundadora, a partir da manipulação do ritmo e do espaço da cidade, não é imune a falhas e deslizos, outros sentidos e leituras que irrompem, tanto pelas críticas da época ao monumento e à figura de d. Pedro quanto pelo próprio movimento da história e do tempo, que sobrepõem camadas significantes e faz com que se percam determinados nexos e importâncias. Nesse processo, o mais evidente foi a mudança do nome do lugar quando se alterou o regime, passando de Praça da Constituição para Tiradentes, na tentativa de soterrar ou domar os sentidos da nação, pondo em crítica o Império, mas ainda mantendo certo enaltecimento a d. Pedro, visto como o rei-soldado. Ao longo dos anos, nota-se o processo de obliteração da estátua; a praça se manteve como espaço de disputa política e pública (hoje rivalizado e complementado pelo espaço cibernético), de festas e manifestações, mas o monumento em si deixou de ser a força semântica central para essas cerimônias.

Esse movimento de sentidos foi abordado por Hélio Novaes (2017) na dissertação de mestrado intitulada *A solidão do monumento em homenagem a d. Pedro I: um conflito de memórias*. O autor comenta sobre essa reelaboração do lugar de memória pela disjunção entre o nome da praça e o monumento, entre o símbolo e o grupo social representado pela personagem e seu significado para a contemporaneidade. O descolamento de passado e presente, sobre o qual deveria trabalhar a comemoração e o monumento, perde força, como se evidencia, por exemplo, nas imagens de carnavais e manifestações que se apropriam daquele espaço e redefinem seus sentidos. Esse esquecimento da estátua e dos sentidos que percorreram seu projeto e construção é bastante problemático, uma vez que esquecer d. Pedro não significa exatamente e apenas a subversão de sua imagem heroica, mas sobretudo o apagamento de um conjunto mais amplo de histórias — justamente aquilo que ali se apagou: as ausências e desprestígios gritantes que o bronze encerra.

Esse esquecimento vazio e acrítico, fruto da enxurrada de informações e imagens do tempo presente, tenta ser superado com intervenções artísticas e protestos que se debruçam sobre o monumento, como apresentado por Pollyana Quintella (2020) em seu artigo “Dom Pedro I sitiado: contrausos para a primeira escultura pública do Brasil”, na revista *a palavra solta*. O foco da autora é as manifestações críticas à estátua, intervenções artísticas que pedem não apenas a derrubada, mas a ressignificação crítica da memória ali encravada, possibilitando revistá-la e repensar seu processo de constituição, a fim de reanimar as sensibilidades contra o esquecimento alienante. Como Quintella (2020) afirma, por meio da manifestação com peças de pano incendiadas, em torno do monumento, foi possível marcá-lo com a fumaça, reativando uma atitude de resistência contra a

colonização e suas marcas contemporâneas: “o gesto reanimou a escultura adormecida, recolocou-a em movimento”.

A performance se inscreve, portanto, como um antimonumento:

Essa é a ideia fundamental da estética-ética dos antimonumentos. Eles abandonam a retórica da ‘memória escrita em pedra para sempre’ e optam por matérias e rituais mais efêmeros, apostando justamente na força das palavras e dos gestos, mais do que no poder das representações bélicas (gerais sobre seus cavalos, tanques e canhões) ou triunfais (arco do triunfo, altar da nação etc.). (Seligmann-Silva, 2016, p. 51)

Trata-se, assim, de um gesto que se vale do caráter passageiro para falar da violência da história e das leituras cristalizadas pela instituição e pela estátua a respeito do passado e da própria autoimagem do presente.

4 PAULO SETÚBAL E O CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA EM SÃO PAULO (1922)

Além da Semana de Arte Moderna, 1922 também foi marcado, em São Paulo, pelas comemorações do centenário da Independência, nas quais se reforçava a centralidade daquele estado na autonomização política do país e sua importância política e econômica no século XX. As festividades incluíram um cortejo das autoridades, refazendo o trajeto de d. Pedro, de Santos a São Paulo, culminando na inauguração do Monumento à Independência, ainda incompleto, nas dependências do Museu Paulista, um edifício monumento também construído para celebrar a data, mas projetado ainda durante o Império e finalizado em 1890. A solenidade foi dominada por um modelo épico, com um andamento triunfalista capaz de encantar o público, tirá-lo do prosaísmo da vida cotidiana e estreitar os laços dessa comunidade imaginada (Ferreira, 2002). O próprio modelo se caracterizava por um formato etnocêntrico e um conteúdo excludente, bloqueando as vozes e anseios outros (tanto material quanto simbolicamente): “Fora de tal campo de concorrência monumental ficaram os segmentos ostensivamente marginalizados, social e simbolicamente, cujo exemplo mais acabado eram os negros” (Ferreira, 2002, p. 285). Novamente, a segregação étnico-racial emerge na celebração, ecoando a ausência do monumento na praça Tiradentes.

As ficções históricas de Paulo Setúbal sobre d. Pedro I atuam na construção desse imaginário paulista. Em grande medida, elas atualizam os dispositivos das ficções fundacionais (Sommer, 2004): o interesse na constituição da nacionalidade, projetado narrativamente pelo laço entre política e erotismo. Escrever os Estados independentes era olhar para a intimidade das famílias, mobilizando o desejo erótico para constituir o país. Sedutoras, essas obras apresentavam a promessa do

novo, a ser alcançado após a superação de uma série de obstáculos e dificuldades. *A marquesa de Santos*, permeada do início ao fim por imagens da promessa e do casamento (Lacowicz, 2021, p. 255-274), nos oferece duas cenas, do segundo capítulo, exemplares dessa sobreposição de Eros e Polis. Na celebração da Independência recém-proclamada, no teatro em São Paulo o príncipe é admirado pelos presentes: “D. Pedro, de pé, com o seu uniforme de gala, o peito a faiscar de grão-cruzes, um fitão verde e amarelo a tiracolo, radioso e belo, herói de vinte e quatro anos, surgiu magnificamente ante os *olhos sófregos* da assistência” (Setúbal, 2009, p. 46, grifos nossos). Seu público, naquele momento, representa a sociedade (mais especificamente as elites) com a qual Pedro estabelecerá o contrato social capaz de viabilizar a nação. Nesse acordo, o príncipe era visto como a figura capaz de mediar a libertação, dando sua palavra e corpo para consolidar um país, processo fundamentado na importância do conceito de *persona*. Este, construído historicamente, “além de abarcar o foro íntimo, a personalidade do indivíduo, molda-se pelo artifício com que sua figura é externamente elaborada, ou seja, aquilo que de fora lhe confere sentidos sociais, políticos, eficácias num jogo de representações e anseios políticos” (Souza, 1999, p. 36). Na referida cena, com isso, o romance (re)figura esse movimento político e social — que, na história, se deu a partir das festas de aclamação ao imperador organizadas pelas Câmaras municipais por todo o país e ocorridas em praça pública, integrando o povo, sendo a documentação da adesão enviada ao Rio de Janeiro.

A segunda cena ocorre na mesma noite, após a cerimônia no teatro: acompanhamos Domitila em casa, com a porta do quarto aberta, à esperta do monarca para o primeiro encontro dos amantes. O príncipe surge como um vulto: “Quando o personagem, arrancando o sombreiro, faz cair dos ombros a negra capa espanhola, D. Pedro, com seu régio uniforme de gala, com o peito a faiscar de grã-cruzes, aparece a sorrir, heroico e belo, diante da atordoada e deslumbrada Domitila de Castro” (Setúbal, 2009, p. 50). Furtivo e sedutor, num espaço em que as identidades se confundem, incorpora a imagem donjuanesca, encenando o desejo numa ação que se distende entre ato teatral e ato sexual (Felman, 2003). Assim, tanto o público no teatro quanto a amante devem ser seduzidos, o que ocorre no gesto de comprometimento; duas cenas que se espelham e indicam o entrelaçar de Eros e Polis. O soberano veste a personagem, seu corpo engendra a promessa, uma “encenação do desejo” (Butler, 2003, p. 118), um ato performático que finge a manutenção de sentidos, mas cujo caráter autorreferente revela o engano, pois ali atua o inconsciente. O gesto de tirar a capa, exibindo uma suposta verdade oculta e produzindo o efeito de constatação, não deixa de ser mais um fingimento, outra máscara, especialmente por ser a indumentária de príncipe que se encontra por baixo. Sempre há um a mais que é dito, que escapa, uma ruptura inerente ao ato de prometer.

Nas *Maluquices do imperador* (2008), publicado em 1927, a sedução monumental da liturgia política se percebe na (re)figuração tanto de festas públicas, como a aclamação de d. João como rei de Portugal e do Brasil, quanto nos festejos para a chegada de d. Leopoldina ao Rio de Janeiro. Nesses eventos, o povo é convocado para gerar o efeito de pertencimento, bem como de hierarquia. Na primeira dessas festas públicas, a qual aclamava d. João como rei — cargo que já cumpria na prática em vista da saúde mental da mãe —, a grandiosidade da cerimônia, como relata o narrador, intencionava impregnar no povo a imagem de seu soberano, fazendo-o presente no espaço e ritmo da cidade e do país: “A mais soberba festa que a Colônia vira até então. Aquele rei burguês, aquele homem bonacheirão e gordo, empenhara-se com alma, rasgadamente, para que seu grande dia tivesse um brilho único, estonteante” (Setúbal, 2008, p. 38). A decoração se espalhava pela cidade, preparada para cortejos com nobres e figuras de destaque, todos acompanhados pelo povo em festa. Em sua vestimenta real, d. João participa da encenação como o monarca por excelência, gesto e performance com os quais se posta como o rei, com os quais promete a si próprio na condição de condutor do reino: “O rei está soberbo. É a primeira vez que os vassalos o veem com todas as galas da realeza. Faíscam-lhe ao peito as insígnias de suas ordens [...]. Tomba-lhe dos ombros com a mais grandiosa magnificência, o manto real” (Setúbal, 2008, p. 41). O ritual é consagrado pelo juramento que assume, assim como pelo compromisso de respeito e submissão acordado por seus filhos. A festa pública, então, compõe-se de uma série de rituais pelos quais as partes encarnam uma posição e se comprometem perante os demais, jurando fidelidade e a constância de seus papéis, como em um casamento. Esses votos serão rompidos nos eventos relacionados à Independência em prol de novos contratos e novas promessas.

As duas obras de Setúbal criam no público uma relação afetiva com a história por meio do foco na intimidade e na trivialidade das personagens, utilizando-se do efeito romanesco para direcionar os leitores a uma visão pautada nos indivíduos “exemplares”, da qual novamente se excluíam vastas parcelas da população. Em *As maluquices do imperador*, afora o amplo relato das aventuras pouco edificantes de d. Pedro, ele enfim é alçado ao posto do herói, monumentalizado, enfim, no contexto da Guerra Civil portuguesa: “Ainda não se viu maior chama, nem mais férvido entusiasmo, nem paixão mais louca [...] D. Pedro foi grande, foi grandíssimo, nessa hora incerta do Porto” (Setúbal, 2008, p. 212). Esse comentário do narrador parece indicar que ele também foi seduzido por essa personagem, como quem diz que, apesar de tudo, teria deixado uma herança, um patrimônio às sociedades de ambos os países, fosse pela consolidação de um império e da descendência imperial no Brasil, fosse a Constituição e a vitória contra os absolutistas em Portugal.

Pelos dois romances de Setúbal, portanto, d. Pedro é (re)figurado de modo a reforçar a sua *persona* mediadora e integradora do corpo social, parte fundamental

do contrato, segundo essa interpretação, para dar consistência simbólica a essa comunidade imaginada, mesmo que décadas e séculos após seus atos e sua morte; elas encenam, dessa forma, um monumento e uma comemoração em praça pública: “o modo intenso e cortante com o qual d. Pedro significa o corpo político, capaz de sintetizar a soberania, a grandeza, o contrato de um país” (Souza, 1999, p. 37).

5 O SESQUICENTENÁRIO E *INDEPENDÊNCIA OU MORTE* (1972)

As festividades do sesquicentenário ocorreram durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), no qual se intensificaram as campanhas publicitárias que, capitalizando o otimismo econômico, afirmavam o progresso, a integração nacional e a ausência de problemas no país. O caráter prospectivo dessas campanhas (o Brasil como país do futuro) encobria um dos períodos mais cruéis da ditadura civil-militar, com o aumento da repressão, sobretudo a partir de 1968 e a implementação do AI-5, quando o Estado sistematizou e oficializou a perseguição política, a tortura, os desaparecimentos e toda sorte de arbitrariedades e crimes. O chamado *milagre econômico* foi acompanhado, por sua vez, pelo arrocho nos salários e pelo aumento da desigualdade social, o que culminou no crescimento exponencial da dívida externa e da hiperinflação dos anos 1980.

Ainda que não realizado com patrocínio governamental direto, o filme *Independência ou morte*, de Carlos Coimbra e Oswaldo Massaini, agradou à presidência após ter sido concluído, passou a integrar as festividades oficiais e teve apoio na divulgação. A filiação ideológica ao regime se percebia na celebração nacionalista, no caráter pedagógico, na representação de um povo controlado e submisso e na figura do herói como modelo de conduta na defesa do país. O apagamento das camadas populares demonstra a centralidade que o filme pretende dar a algumas personagens enquanto motores da história, como d. Pedro e Bonifácio. Isso tem implicação, por exemplo, na ausência da aclamação de d. Pedro, em 12 de outubro, pois o episódio carregava o sentido de um movimento de massas.

A narrativa também salienta o caráter conservador: “*Independência ou morte* pode ser considerado um filme tradicional tanto pela forma clássica de narrar quanto por adotar uma postura de reafirmação de imagens canônicas” (Fonseca, 2002, p. 26). Adota-se, desse modo, uma organização causal clara e progressiva dos acontecimentos, encadeamento explícito em que nada deve ficar ambíguo ou vago, conduzindo as interpretações também por meio das legendas e dos diálogos; opta-se, portanto, por uma representação “naturalista”, no qual se dá um efeito de transparência ao discurso, ocultando o plano da linguagem: “o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados” (Bernardet; Ramos, 1994, p. 15).

Em termos narrativos, nota-se que o longa-metragem se baliza pelo jogo entre a vida pública e a vida privada, entre a atuação política e o espaço íntimo (no

casamento, mas principalmente na boemia). As cenas prosaicas são seguidas, em geral, por atividades políticas, como quando deve intervir na revolta de 26 de setembro (motim militar, acompanhado por parte da população), pelo que tem de interromper seus festejos no botequim. A personagem sai, assim, como em justaposição, dos braços de uma mulher e das taças de vinho para mediar, já com roupa oficial, o conflito que seria visto como sua entrada definitiva na política. A montagem, concatenando diferentes pontos de vista, produz a (re)figuração de d. Pedro por meio de um efeito adversativo, no qual se enfatiza a segunda oração: boêmio, mas sério; prosaico, mas heroico.

A cena salienta a aptidão do jovem para a liderança, o passo lento, contido, a expressão tranquila sublinhada pela câmera; pede aos soldados que confiem nele, que resolverá a situação. A câmera o focaliza de baixo para cima, e o público, assim como os populares na cena, o observam como a um monumento, promessa de estabilidade e segurança: “Peço a meu povo calma... e serenidade. Voltai aos vossos lares, ao vosso trabalho. A constituição será outorgada, não por imposição, mas por merecimento” (Independência, 1972, 15min11). Como nas demais análises deste trabalho, a cena pública é tanto o espaço da manifestação popular como o lugar privilegiado para o monarca firmar seu contrato com o povo, por meio do discurso e do corpo, o que se ressalta na (re)figuração fílmica pela câmera, pela iluminação e pela atuação. Sobre a última, cabe ressaltar o caráter galã de Tarcísio Meira, um perfil de ator em que se sobressaem os traços de heroísmo e virtuosismo, como analisado por Olivia Baldissera de Souza Kleina (2022) em sua dissertação intitulada *O imperador galã que nos deu a independência: a representação de d. Pedro I no filme Independência ou morte* (1972). Na representação do contrato social, entretanto, o filme tende a realçar a superioridade de Pedro e bloquear a visão sobre a outra parte, a população, figurada como passiva. É pelo ângulo da câmera que os espectadores são colocados na posição da massa, sem rosto e apática; confundem-se o olhar do público com o dessas personagens, partilha psicológica pela qual os efeitos da cena e da (re)figuração são intensificados (Xavier, 2005); quem assiste se torna objeto de sedução deste Don Juan, aceitando os termos da promessa.

Compreende-se que o filme, pela articulação entre sua forma e o modo como reorganiza o material histórico, segue a lógica do monumento, pois o aspecto heroico se contrapõe ao prosaico e vulgar, dando-se maior ênfase ao primeiro, uma vez que na sintaxe cinematográfica este ocupa a posição da oração adversativa. Com isso, as cenas em que é retratado em situações banais não são suficientes para romper a imagem enaltecida, de figura portadora de valores caros ao presente da narrativa (o ano de 1972) e capaz de conduzir a luta pelo país.

Sobre o sesquicentenário e a promessa que ele carregou, vale mencionar a presença mesma de d. Pedro, por conta do traslado de seus restos mortais de Portugal para o Brasil; essa transferência provisória demarcava o início das comemorações e indicava a afinidade entre os dois países, ambos sob regimes ditatoriais.

Dessa forma, os “restos mortais peregrinariam por todo o território nacional durante o período de comemorações, como se o próprio imperador fizesse uma última visita a cada lugar do país, unindo-o” (Cosmelli, 2013, p. 30). O corpo se faz presente costurando o Brasil, seduzindo a população para participar do esforço em favor da pátria, restos que reencenavam a promessa feita pela *persona* do imperador, corpo que em si, ultrapassado até mesmo o estágio da putrefação, demonstra a fragilidade dessa promessa, sua inerente ruptura e esfarelamento.

Entre trágico e o farsesco, os jornais noticiaram essa vinda dos restos mortais e a solidariedade entre as duas ditaduras. Na *Folha de S. Paulo*, a capa da edição de 22 de abril de 1972, busca fortalecer o laço afetivo desse acontecimento por meio dos títulos: “Brasil recebe seu primeiro imperador”; “D. Pedro I de volta à casa.” Ainda mais intenso é o tom no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 23 de abril de 1972, no qual a capa apresenta os títulos “O imperador regressou ao Rio”, “Gesto fraterno” e, em página interna, “Brasil acolhe com festa o seu libertador”. Essas manifestações jornalísticas e a publicização da chegada dos restos mortais, bem como as cerimônias e a turnê realizada pelas capitais do país, abrem espaço para análises discursivas que, ainda que em consonância com os objetivos deste trabalho, escapam ao espaço e foco desta análise, ficando como possibilidade de estudo futuro.

6 DINÂMICAS DA PROMESSA

A figura de d. Pedro se constitui no cruzamento de fronteiras. Envolto no discurso fundador, é mobilizado pelos interesses políticos de cada época, a partir do monumento e da festa pública. No movimento de análise aqui realizado, o espaço urbano é visto não como um dado objetivo, pronto, mas atravessado por distintas temporalidades, como um palimpsesto no qual se inscrevem diferentes camadas significantes que emergem de modo desigual. Um arquivo que nos fala da história da nação e dos povos, dos exílios e migrações, dos marginalizados e esquecidos, de sangue, de lutas, mas também de alegrias e afeto. Enquanto linguagem, esse arquivo não é transparente ou autoevidente, sendo necessário atentar para sua espessura, para os processos de construção de sentidos. Lugar de polêmica e de confronto, de encontros e filiações de sentido, biblioteca labiríntica de passagens estreitas e acessos interditados, discursos que remetem a outros discursos, rompendo o *continuum* temporal. Na medida em que esses caminhos do histórico e do espaço são (re)figurados pela literatura, atuando como um arquivista, um colecionador, um curador, abrem-se brechas para refundar trajetórias insuspeitas, reincorporar fantasmas que ainda nos assombram, especular a mobilidade do passado, lutar por um futuro que não esteja predeterminado enquanto caminho único.

“Independência ou morte”: promessa que precisa ser refeita para encobrir sua ruptura inerente, ameaça que paira sobre as vozes dissonantes. Ver no monumento

esse processo de promessa, ruptura, repetição da promessa ajuda a observar aquilo que, no imaginário do país, se mantém, as ausências que persistem. O pastiche dessa imagem, como podemos encontrar em aparições públicas do ex-presidente, que governou entre 2019 e 2022⁴, que a princípio eu veria como de uma comicidade grosseira, sinaliza de fato uma associação coerente com as demais materialidades que se enleiam no discurso fundador de d. Pedro. A antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz (2022, p. 13) se refere a esse movimento como “sequestro da independência”, efetuado pelas elites e nos contextos de comemoração, independência que talvez nunca tenha sido exatamente nossa, do povo. Se à primeira vista o que nos salta é o ridículo nessa apropriação em 2022, o trajeto do olhar nos assusta pelo muito que se mantém, ecos desses outros momentos de comemoração e suas diretrizes ideológicas: espectro e espantalhos que ainda ditam ritmos do presente, ecoando, entre o trágico e o farsesco esse “nós” homogeneizante e excludente.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

BRASIL recebe seu primeiro imperador. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ano LII, n. 15.652, p. 1, 23 abr. 1972. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2022/04/1972-portugal-entrega-ao-brasil-urna-com-os-restos-mortais-de-dom-pedro-1o.shtml>. Acesso em: 18 abr. 2024

BRASIL acolhe com festa o seu libertador. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1972. P. 22. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720423-29772-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 18 abr. 2024.

BUTLER, Judith. Afterword. In: FELMAN, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Tradução: Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2003.

COSMELLI, Lidiane Macedo. *A história na tela: cinema, história e memória em filmes ficcionais*. 130 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) — Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

D. PEDRO I de volta à casa. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, ano LII, n. 15.652, p. 1, 23 abr. 1972. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2022/04/1972-portugal-entrega-ao-brasil-urna-com-os-restos-mortais-de-dom-pedro-1o.shtml>. Acesso em: 18 abr. 2024

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Tradução de: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

4 Nas seguintes matérias é possível ver as referidas imagens: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/bolsonaro-evoca-cena-historica-exatamente-como-hugo-chavez>.

FELMAN, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Tradução: Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2003.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FEDATTO, Carolina Padilha. *Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira*. 183 f. Tese (Doutorado em Linguística) — Instituto de Estudos Linguísticos, Universidade de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/837869>. Acesso em: 7 maio 2024.

FONSECA, Vitória Azevedo da Fonseca. *História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou morte*. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278751>. Acesso em: 27 maio 2021.

GESTO fraterno. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 abr. 1972. P. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720423-29772-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 18 abr. 2024.

INDEPENDÊNCIA ou morte. Direção: Carlos Coimbra. Intérpretes: Tarcísio Meira, Glória Menezes. Produtora: Cinedistri. Brasil, 1972.

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

KLEINA, Olívia Baldissera de Souza. *O imperador galã que nos deu a independência: a representação de d. Pedro I no filme Independência ou morte (1972)*. Dissertação (Mestrado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/75089?show=full>. Acesso em: 25 jul. 2023.

KNAUSS, Paulo. *A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. 19 e 20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovete.net/obras/pknauss.htm>. Acesso em: 25 jul. 2023.

LACOWICZ, Stanis D. *Máscaras de d. Pedro: fragmentos, ficção e (re)figuração da história*. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Proj. História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 25 fev. 2021.

NOVAES, Hélio. *A solidão do monumento em homenagem a d. Pedro I: Um conflito de memórias*. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Cultura e Artes) — Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5568595. Acesso em: 24 jul. 2023.

NUNES, José Horta. Leitura de arquivo: historicidade e compreensão. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2., 2005. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.analisedodiscursos.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>. Acesso em: 6 fev. 2020.

O IMPERADOR regressou ao Rio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1972. p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19720423-29772-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 18 abr. 2024.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Vão surgindo sentidos. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001.

QUINTELLA, Pollyana. Dom Pedro I sitiado: contrausos para a primeira escultura pública do Brasil. *A palavra solta*, 22 jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/dom-pedro-i-sitiado-contrausos-para-a-primeira-escultura-publica-do-brasil>. Acesso em: 24 jul. 2023.

RICCEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: tomo 1. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

SELIGMANN-Silva, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicosp/article/view/114752>. Acesso em: 29 jul. 2022.

SETÚBAL, Paulo. *As maluquices do imperador*. São Paulo: Geração Editorial, 2008. (Obra publicada originalmente em 1927.)

SETÚBAL, Paulo. *A marquesa de Santos*. São Paulo: Geração Editorial, 2009. (Obra publicada originalmente em 1925.)

SCHIAVINATTO, Iara Lis. A praça pública e a liturgia política. *Cad. Cedes*, Campinas, v. 22, n. 58, p. 81-99, dez. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/GxbjCQgDZSc-nTrWbqHY9b6z/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O sequestro da Independência. *Revista USP*, São Paulo, dossiê (Bicentenário da Independência), n. 133, p. 13-32, abr./maio/jun. 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/199281/183340>. Acesso em: 25 jul. 2023.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução: Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Iara Lis Schiavinatto Carvalho de. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo — 1780-1831*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2005.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. *Cidadãos modernos: discurso e representação política*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

ROMANCE DE LONGA DURAÇÃO VERSÃO ROMANCE DE FAMÍLIA NA PRODUÇÃO BRASILEIRA (2001-2020)

Marilene Weinhardt

*Repare bem: os povos inventados, nós todos os temos. [...].
Não fosse por essa gente sonhada, pelos ocultos onde elas moram, por tudo que
não se vê ou não se sabe com certeza, não se teria escapatória: era só nascer,
viver e morrer igual bicho. Ninguém pode dizer sem errar o que é de verdade
ou de mentira, o que se tem e o que não se tem.*

(Mariano, 2011, p. 80)

*ter família era complicado para quem era cativo. Como atar compromissos que
poderiam ser desfeitos por [...] qualquer capricho de um senhor [...]?
Mas a verdade era que ali estava se formando um grupo familiar reunido
por laços mais fortes que os de sangue.*

(Cruz, 2018, p. 70)

1 PONTO DE PARTIDA

Em levantamento sobre a produção de romances históricos brasileiros de 1981 a 2000, percebi uma variante que, apropriando-se da expressão cunhada por Fernand Braudel (1978), pode-se denominar romance de longa duração. Totalizavam seis títulos, que cobriam, com larga margem, mais de um século de tempo narrado: *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *Sonata da última cidade* (1988), de Renato Modernell; *A ilha nos trópicos* (1990), de Marcos Santarrita; *Mil anos menos cinquenta* (1995), de Ângela Abreu; *A mão esquerda* (1996), de Fausto Wolff; *A república dos bugres* (1999), de Ruy Tapioca. Analisei-os contrastivamente, observando a pluralidade de procedimentos narrativos e de apropriação do plano histórico (Weinhardt, 2008).

No levantamento da produção das duas primeiras décadas do século XXI, o olhar que fora treinado na atenção à longa duração levou à percepção da ocorrência de tempo narrativo excedendo largamente a centúria em cinco títulos: *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira; *Terras proibidas*

(2011), de Luiza Lobo; *A república das abelhas* (2013), de Rodrigo Lacerda; *Tuiatã* (2017), de Hilda Simões Lopes; e *Água de barrela* (2020), de Eliana Alves Cruz. Estava definido aí um recorte para análise.

2 O CORPUS

Em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*, Maria José Silveira constrói a genealogia de vinte gerações de mulheres, desde a indígena que nasce na época da chegada da esquadra de Pedro Álvares Cabral à região do Porto Seguro até uma jovem nascida em 1968 que está prestes a dar à luz um casal de gêmeos no final da narrativa.¹ A epígrafe, extraída do poema “Trânsito”, de Cecília Meireles (*apud* Silveira, 2002), antecipa a extensão temporal e o caráter simbólico: “Tal qual me vês,/ há séculos em mim:/ números, nomes, o lugar dos mundos/ e o poder do sem fim”.

No sumário constata-se que o romance está dividido em cinco partes, subdivididas em capítulos intitulados pelos nomes e datas de nascimento e morte de cada mulher escolhida como representante de sua geração. A listagem é repetida na árvore genealógica que aparece na sequência. Aos nomes — sempre apenas o prenome, linhagem de mulheres não são marcadas pelo nome de família, em nosso sistema patriarcal — e às datas, acrescenta-se denominação dos espaços geográficos. Fica evidente que a ação vai percorrendo lugares conforme sucedem a ocupação da terra e os ciclos econômicos. Da Bahia segue para o Rio de Janeiro, depois para São Paulo e Pernambuco. No final do século XVII atinge Minas Gerais. No século seguinte passa por Goiás, volta aos espaços que se tornaram os centros mais populosos e chega a Brasília. Nessa árvore, o prenome de cada pai, quase sempre incluindo o nome de família, está registrado em posição secundária. Em nota prévia, sem título, a voz narrativa justifica:

Lembrem-se também, se for o caso, de que foram vocês que me pediram para contar, desta vez, a vida das mulheres. Se em algum momento acharem que estou passando depressa demais pelos varões, não venham me acusar de feminismo tardio. Já lhes digo de antemão que a vida dos homens é tão interessante quanto a das mulheres, e se não entro mais na seara deles é só para atender o desejo de vocês. (Silveira, 2002)

A citação contém a súpula do enredo. Uma voz atemporal, onisciente, que nem por isso abdica sempre da primeira pessoa, narra o percurso de cada uma dessas mulheres. O protagonismo vai sendo passado como a tocha em uma corrida de revezamento. Nenhuma é heroína, em termos convencionais. São todas humanas, muito humanas, com qualidades e defeitos, com erros e acertos nas suas

1 Na segunda edição, datada de 2019, há o acréscimo de um capítulo. A linha temporal alcança o século XXI. Neste trabalho é usada como referência a primeira edição.

escolhas. Também não há idealização de relações familiares, conjugais, sexuais, filiais. A maternidade é um acontecimento, um diferencial da vida feminina, mas é uma passagem como outras tantas, sem exaltação. Cada mulher encontra o modo de sobrevivência possível no tempo que lhe é dado viver, em uma sociedade em que o poder é sempre do macho. Nem por isso elas são sempre submissas. Suas manifestações em geral têm o caráter de subversão, seja na forma de enfrentamento direto, seja de modo sub-reptício.

Em *Terras proibidas* (2011), Luiza Lobo ficcionaliza o que anuncia no subtítulo: “A saga do café no Vale do Paraíba do Sul”. A narrativa inicia-se em uma cena datada de 1838, quando um escravizado, líder de seu grupo, em represália pelo assassinato de um negro, joga uma maldição que profetiza a ruína dos barões e fazendeiros do café e seus descendentes até a sexta geração. A maldição é evocada de tempos em tempos, por conta das adversidades e azares vividos pela família dos senhores. Não é o caso de interpretar como intenção, mas a leitura que entenda a decadência da família dos senhores como causada pela praga do negro é uma possibilidade. Nesse caso, reverte-se a culpa. O explorado é o causador do declínio do explorador.

Ao longo de dezesseis capítulos, distribuídos em quatro partes, é narrada a história do Vale do Paraíba, com destaque para a região de Vassouras. O protagonismo cabe ao cultivo do café, que traz riqueza e fausto aos senhores, na razão proporcional aos trabalhos forçados e sacrifícios que representa para os escravizados. A despeito da dedicatória — “à memória dos 147 escravos da fazenda Cachoeira Grande, pertencentes ao barão de Vassoura” (Lobo, 2011, p. 5), antepassado da autora — a narração se detém mais demoradamente na classe dos senhores. Sobre estes em geral há longos *flashbacks*, alcançando por vezes até o século XII, para resgatar linhagens de nomes de família. A presença negra aparece no trabalho do eito, no cotidiano doméstico, em práticas religiosas, compondo o cenário da época. Também faz parte do pano de fundo, a condição feminina nessa sociedade. Nesse aspecto, a visada crítica é mais cortante, sublinhando o papel da mulher como figura decorativa, e que vale pela herança paterna e pela capacidade de gerar herdeiros.

O volume inclui alentada bibliografia de caráter histórico e conclui com a “Cronologia do romance” (Lobo, 2011, p. 491-494). O primeiro marco é 1804, ano do nascimento de Francisco Teixeira Leite, que viria a ser o Barão de Vassouras, personagem histórica apropriada no romance. O último é 1889, com o registro da Proclamação da República. Na instância narrativa, o tempo é bastante mais abrangente, sobretudo em relação ao passado mais recuado.

Em *A república das abelhas* (2013), Rodrigo Lacerda ficcionaliza a vida de antepassado próximo, seu avô, historicamente próximo também de leitores que tenham nascido em torno da metade do século passado. Mas nem por isso o tempo narrativo é reduzido. Remonta não só ao pai do protagonista, como retroage, no

breve capítulo inicial, que contém três subdivisões, às bandeiras do século XVIII, para explicitar a origem da família. É verdade que a maior parte do relato, ocupando o longo capítulo intermediário, subdividido em dezesseis subtítulos, incide sobre a vida de Carlos Lacerda (1914-1977), que elegeu Getúlio Vargas como seu antagonista por excelência. O trágico fim dessa personagem histórica ocupa o breve último capítulo, subdividido em duas partes, enquanto a morte do próprio protagonista é relatada nas páginas iniciais.

A linha temporal submete-se em larga medida à cronologia, inclusive com detalhado registro da atuação do avô e do pai de Carlos Lacerda. Centralmente são três gerações de políticos, com digressões encenando períodos anteriores ao tempo de vida destes. Há duas quebras da ordem temporal. Uma é o registro da deterioração do corpo físico do narrador, que se apresenta como um defunto-autor. Outra ocorre em demonstrações de saber enciclopédico, talvez ilustrando o caráter da personagem, que era jornalista antes de iniciar a carreira política. Tais movimentos não prejudicam a estrutura. No entanto, certa trava no andamento romanesco decorre do registro circunstanciado dos acontecimentos históricos do período. Não por acaso, na ficha catalográfica aparecem os itens: “1. Brasil — História 2. Brasil — Política e governo”. Só na sequência aparecem “3. Ficção biográfica 4. Carlos Lacerda. 1914-1977”. Por fim, reafirma-se o caráter histórico: “5. Políticos — Brasil”. Mas não é apenas a expressão “ficção biográfica” que autoriza o leitor a encarar o relato como romance. O uso da primeira pessoa, em se tratando de biografia em que o escritor não é o autor, e ainda o recurso da narração pós-morte, não deixam dúvidas quanto à condição romanesca da narrativa, autorizando que a leitura faça a cobrança do ajuste entre o discurso ficcional e o histórico.

Tuiatã (2017), de Hilda Simões Lopes, traz o subtítulo “a história verídica de uma família em terra ocupada a casco de cavalo, carabinas e madressilvas”. No adjetivo “verídica” reside a proposta. Trata-se do percurso de uma família originada da paixão de um dragão oficial da Corte Portuguesa, nascido no século XVII, que se estabelece na Colônia no intuito de viver seu amor por uma cigana em lugar em que essa origem pudesse passar despercebida e, portanto, sem ameaça à descendência. O primeiro encontro transcorre na Capitania de São Paulo. Após curta passagem pela região de Minas, o casal se estabelece no extremo sul, gerando extensa descendência, que inclui a autora, conforme informações constantes no paratexto. A narrativa se estende até as últimas décadas do século XIX, destacando o nascimento do escritor João Simões Lopes Neto (1865-1916), último a constar na detalhada árvore genealógica que consta na abertura do volume. Há outros dados paratextuais atestando a pesquisa histórica: nota explicativa inicial, notas de fim das partes, mapa, fotos de membros da família, descrições de espaços e objetos e apêndices contendo documentos e referências. Nem por isso predomina o discurso histórico. Há as aventuras em consequência da escolha de um espaço que, ao longo dos

séculos de ocupação, foi assolado por constantes lutas armadas, tanto de alcance interno como além-fronteiras. A narração tira partido do cruzamento entre episódios históricos e a vivência das personagens, com destaque para a luta farroupilha.

Como cabe aos homens a mobilização na guerra, ainda mais em família de militares, esse plano afeta de modo mais direto a linhagem masculina. Mas é a descendência feminina que dota o enredo de singularidade mais efetiva. Vale lembrar que está na origem uma cigana, cigana essa que não se submete aos *mores* de seu povo. Quando o oficial português a conhece, o pai da moça lhe conta como ela perdeu o noivo e optou por permanecer solteira: “ele e a mulher sabiam da tristeza. E jamais fariam igual a qualquer outro pai e mãe ciganos, jamais a obrigariam a casar” (Lopes, 2017, p. 83). O pai sabia também que nessa filha ninguém mandava, mas sobre isso preferiu calar. Os dotes de vidência e alguns hábitos dessa ancestral permanecem ao longo dos séculos, por vezes de forma subterrânea, para aflorar em momentos decisivos. Assim, uma descendente tem especial gosto por roupas vermelhas, a despeito do juízo do marido, que faz restrições a esse uso, considerado pouco discreto para uma senhora. As personagens já nem sabem a proveniência de certos objetos simbólicos e de alguns costumes passados de geração em geração, apenas prosseguiram a tradição, mas o leitor os decodifica como herança cultural. Também cabe ao leitor apreender a presença ou as evocações ao pássaro Tuiatã, ou Azulão, um símbolo da família, referência ao gosto do fundador da dinastia.

Em *Água de barrela* (2020), estreia de Eliana Alves Cruz no gênero romanesco, a ação situa-se predominantemente entre meados do século XIX até meados do século XX, com breves incursões em períodos mais afastados e em épocas mais recentes. Nessa narrativa, uma afrodescendente é ficcionalizada. Trata-se da história de como se deu a escravização de africanos e seus descendentes no Brasil pelo próprio óculo. Dessa perspectiva, a situação não se modificou de modo patente com a Lei Áurea. A assinatura da princesa regente está assinalada na história oficial, enquanto, na prática, seus efeitos foram pouco perceptíveis, tanto de modo imediato quanto prolongado. A diferença na cor da pele continuou se refletindo na desigualdade social.

Os brancos pouco fogem ao protótipo, enquanto a singularização aparece entre as personagens negras. A narrativa se detém no modo de ser e nas ações dos homens, mas o foco recai na linhagem feminina, que não é construída exclusivamente por laços sanguíneos. Há identificações decorrentes de ordem espiritual, perpassada ou não por elementos de caráter religioso, que garantem a continuidade. O traço mais marcante no percurso dessas mulheres é o trabalho, quase todas lavadeiras, conforme já anuncia o título. Barrela era a técnica de branqueamento de tecidos mergulhados em água com cinza. A imagem é tomada tanto no sentido próprio quanto metaforizada. A sociedade quer branquear também as peles, que resistem, que reafirmam a atitude de resiliência. Uma “Nota da Autora” declara:

Não queremos mais aquilo que embranquece a negra maneira de ser
Não queremos mais o lento e constante apagamento da cor de terra
molhada, suada, encantada...
Queremos os remendos dos panos, nas tramas dos anos
sofridos, amados...
E acima de tudo,
Apaixonadamente vividos.
(Cruz, 2018, p. 11)

A narração é em terceira pessoa, mas escolhe esta ou aquela personagem como filtro através do qual olha para cada época. Na árvore genealógica que aparece no início do volume constam nove gerações. A primeira não é escravizada e não vem para o Brasil. As duas últimas, incluindo a da autora e de seus filhos, não são abrangidas pelo tempo narrativo. A expectativa é que nestas últimas se dê continuidade ao resgate social iniciado pela via da instrução na época do pai da escritora. Enquanto isso, a família de brancos descendentes dos que foram senhores e depois patrões está em franca decadência, encaminhando-se para a ruína econômica. Não se trata de vingança, assim como não se resume a vitimização. O subtexto é de reivindicação de equabilidade, de extinção de privilégios de casta. A narrativa repousa em vários pares antitéticos — branco(a) x negro(a); senhor(a) x escravizado(a); patrões(as) x empregados(as); matriarcado x patriarcado; crenças católicas x crenças de matriz africana. Nem por isso há maniqueísmo. O jogo não acontece entre o bem e mal, e sim pela sobrevivência.

Os donos do poder lutam pela manutenção da posição de privilegiados; os explorados lutam pela subversão da estrutura vigente.

3 CONTORNOS DA PRODUÇÃO

Sem atribuir significado desmedido à quase coincidência numérica de títulos de romances que englobam tempo narrativo de longa duração, na comparação com o levantamento das duas décadas do final do século passado e nas duas iniciais deste, seis e cinco, respectivamente — afinal, o acaso e os azares editoriais têm seu grau de intervenção nessa proximidade quantitativa —, a semelhança evidencia que as ficcionalizações do passado histórico envolvendo temporalidade longa continuaram produzidas e lidas.

As similitudes entre as duas listagens pouco se estendem além dessa coincidência numérica. No conjunto resultante do levantamento, salta aos olhos de imediato a concentração desses romances na segunda década do século XXI. Apenas um é do primeiro decênio. Mais uma vez, há que se levar em conta os casos editoriais. Livro publicado em 2011, ou mesmo em 2013, certamente não é resultado

de projeto e trabalho dos anos 2010. De qualquer forma, se constata algum esmorecimento na produção dessa modalidade narrativa e subsequente retomada.

Essa retomada, no entanto, não é mais do mesmo. Para além da duração, outro ponto comum é a preferência por histórias de família, algo que não se verificou no final do século XX. Essas narrativas se concentram explicitamente na própria família, no caso do escritor e de três das escritoras. Do ponto de vista teórico, referir tramas romanescas centradas na família pode evocar proximidade ou mesmo superposição com o clássico romance de formação. Não é o caso das obras selecionadas. Em tempos em que tanto se discutem modalidades de escritas do eu, convém observar as formas que essa presença assume. Nos romances em questão, é mais pertinente identificar um eu ampliado, algo como “eu sou minha família”, ou ainda “eu existo como membro dessa família”. Certamente não cabe, para esse conjunto, a formulação “eu e minha família”, como é possível entender o romance de formação. O “eu” autoral não está em primeiro lugar, nem em nenhum lugar com algum destaque, inclusive não se faz presente em algumas das narrativas.

O segundo ponto a chamar a atenção é o gênero da autoria. Entre os seis há apenas uma mulher, Ângela Abreu — apontada naquela abordagem como a exceção, não por ser mulher, pois a autoria feminina não estava em questão naquele momento, mas por encenar a linhagem feminina —, enquanto na produção mais recente as mulheres são maioria esmagadora, quatro autoras para um homem. Todas elas, à altura estreantes no gênero, o que não é o caso de Rodrigo Lacerda.

Finalmente, cabe notar que em dois projetos a temática da escravidão negra aparece em relevo, ainda que de perspectivas diferentes.

A pergunta que se apresentou para conduzir a abordagem foi: o que é mais relevante para definir o conjunto? A longa duração, em termos ortodoxos, ou a caracterização como romance de família? Ainda face à presença da autoria feminina, que se pode adjetivar como surpreendente em comparação com autoria predominante na ficção histórica, cabe perguntar quando o olhar feminino endossa as características da chamada família tradicional e seus valores, quando diverge e apresenta outro conceito de família, questionando e subvertendo a escala de valores convencional. E a tematização do escravismo? Em que medida desestabiliza a história produzida da perspectiva masculina e branca?

Com base nessa percepção, o manuseio do material aponta para a necessidade de reflexão sobre três características principais: a ficcionalização das famílias, a autoria feminina e a temática da negritude. O ponto de partida é a abordagem das obras como romances de família, elemento comum a todas. No entanto, os demais aspectos são componentes imbricados em algumas das narrativas, como é próprio do gênero. Cabe ao leitor profissional decompô-los para efeitos de análise, sem perder de vista a reintegração no todo.

A ideia de que a família é fio condutor dessas narrativas foi se impondo à medida da releitura. Eis que precisamente essa denominação recebeu abrigo na teoria narrativa em língua portuguesa em trabalho relativamente recente, ao ser resgatada de fonte francesa do século passado. No *Dicionário de estudos narrativos* (2018), de Carlos Reis, entre os verbetes correntes na classificação de tipologias do romance, tais como os consagrados *romance de tese*, *romance autobiográfico*, *romance de formação*, *romance epistolar*, consta, entre outras inovações, um verbeito cuja formulação parece tão óbvia que nem soa como novidade: o *romance de família*. A vantagem dessa identificação como subgênero está na sua caracterização:

Conforme a expressão *romance de família* sugere, este é um *subgênero narrativo* cuja *ação* se centra no trajeto de um agregado familiar entendido como eixo de referência de um percurso coletivo, normalmente desenvolvido ao longo de um tempo muito amplo. Nesse percurso, observa-se a evolução da família, no fluir de várias gerações que se sucedem, representadas por figuras destacadas em cada uma dessas gerações; quase sempre o romance de família estabelece relações entre as personagens mais destacadas e os acidentes históricos, os fenômenos sociais e os cenários culturais que enquadram a ação. Assim, a 'história de uma família forma uma espécie de microcosmo, à escala do homem ainda, em que se reflete toda a vida orgânica da sociedade' (Albérès, 1971: 109). (Reis, 2018, p. 439, grifos do autor)

Seguem-se comentários sobre a possibilidade de esse tipo de narrativa estender-se por uma série ou um ciclo como *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), de Émile Zola. Aplicando o raciocínio à produção brasileira, encontramos de imediato nessa modalidade o clássico *O tempo e o vento* (1949-1961), de Erico Verissimo, e a trilogia *Um castelo no pampa*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (1993-1994). A anotação seguinte remete a casos em que a "relevância diegética assumida pela família" (Reis, 2018, p. 439) é marcada no registro do nome de família dando título à obra, como *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, *Os Buddenbrook* (1901), de Thomas Mann, *A família Artamonov* (1925), de Maksim Górkki. Finalmente, o autor afirma que esse tipo de romance é, em geral, vocacionado para a representação realista.

A relação com a história é explicitada nessa caracterização do subgênero, bem como na menção ao tempo longo. Conforme fica claro nos exemplos citados, na redação do verbeito o autor tem em mente exemplos clássicos, como convém a um estudo de referência. No entanto, outros componentes anunciados por Carlos Reis (2018) não correspondem necessariamente à maioria das obras em estudo. Ainda que predomine a representação realista, intervenções do sobrenatural ou do extraordinário têm bastante relevância, como é o caso da herança cigana ou o resultado das forças mágicas de matriz afrodescendente. Além disso, nenhuma narrativa do *corpus* eleger o nome de família como título. Mais do que circunstância

fortuita, em algumas dessas genealogias, o sobrenome é irrelevante porque a linhagem com proeminência é feminina. Conforme os costumes patriarcais que regiam nossas leis notariais, o nome da família do varão é que se transmitia de uma geração para a outra. Nem por isso a árvore genealógica deixa de existir. Está graficamente representada nos três trabalhos que questionam a família tradicional — em um deles, pela inclusão de uma cigana no papel de fundadora, e nos outros dois, afrontando o modelo patriarcal ao construir uma linhagem feminina, indígena no primeiro, negra no último.

Tais discrepâncias não invalidam a expressão *romance de família* como operador analítico. É justamente a mobilidade que caracteriza a criação. O que não se pode é passar ao largo das variações por conta de engessamento conceitual.

Breve incursão para além da teoria da narrativa: há termos e noções que, de tão correntes, parecem prescindir de explicações. Família é uma delas. Presta-se a múltiplos usos, inclusive em sentidos em embate. Assim, quando se evoca “defesa da família” pode-se estar referindo a valores e situações opostas. É muito provável que se tenha em vista a dita família tradicional, calcada em consanguinidade. No outro extremo, é possível que se esteja reivindicando o reconhecimento de famílias em que o laço sanguíneo não existe ou é pouco significativo, seja como fator de união, seja como afastamento. De qualquer forma, no uso cotidiano do termo *família* não está necessariamente implícita a condição de abrangência de mais do que duas gerações.

A pequena digressão se fez em benefício da precisão conceitual que determinou a seleção do *corpus*. No caso da expressão *romance de família* como modalidade, sobressai, em primeiro lugar, uma narrativa que compreende pelo menos mais do que duas gerações no tempo narrado. Sem esse limite, muito da produção romanesca caberia na categoria, arriscando-se a perder, portanto, a função como operador analítico. Ainda, em recorte menos rígido, ou até mais restrito, dependendo do ângulo através do qual se olhe, é mais apropriado admitir o conceito de *narrativa de filiação*, conforme a denominação que Eurídice Figueiredo (2020, 2022) pôs a circular entre nós a partir de Dominique Viart. Nessa modalidade apreende-se também, em muitos exemplos, intenso diálogo com a história, mas não se adéquam ao recorte proposto nesta abordagem.²

Na produção das duas últimas décadas do século passado, aqueles volumes que denominei como *romances de longa duração* trazem genealogias que alcançam várias gerações. Mas as relações familiares não se mostram relevantes a ponto de exigirem que a análise não as ignore, embora em algumas ocasiões não pareça improdutiva uma abordagem que se fizesse sob esse filtro. Certamente já não são narrativas glorificadoras, não constituem homenagens a heróis ou grupos

2 Em levantamento que se estendeu para a terceira década do século verificou-se que essa modalidade se multiplicou muito significativamente em lançamentos de 2022.

que venceram graças a valores considerados positivos na sociedade capitalista, como trabalho, honestidade e dedicação. Esse perfil é habitual em romances que parecem resultar de reivindicação de fama ou de heroicização deste ou daquele indivíduo ou desta ou daquela estirpe. A proposta de desestabilização das narrativas históricas orientadas pela teoria de história monumental certamente mostrou-se uma constante; as genealogias, entretanto, que parecem antes ter a função de evidenciar a importância da visada histórica da perspectiva da longa duração mesmo, permitindo apreender permanências e mudanças de uma sociedade no correr do tempo, o microcosmo, conforme a concepção presente na citada conceituação de Carlos Reis.

Essa já não é a tônica dos romances em estudo. Há um único processo de heroicização, justamente em *República das abelhas*, título que corresponde mais de perto ao modelo descrito no verbete. São três gerações de homens, brancos, com grau de instrução superior, com atuação política em papéis reconhecidos como relevantes em seu tempo, cujos antagonistas estão na mesma posição social, econômica e intelectual. Na instância narrativa, mulheres, se chegam a merecer registro, são mães e esposas, restritas ao espaço doméstico.

Em *Terras proibidas* (2011), há que distinguir o desejo manifesto e a realização alcançada. A dualidade aparece desde as primeiras linhas da dedicatória já citada, e que convém lembrar para atentar para certos detalhes. Via de regra, dedicatória é homenagem. Nas palavras “Dedico este livro à memória dos 147 escravos da fazenda Cachoeira Grande, pertencentes ao barão de Vassouras” (Lobo, 2011), seguindo-se a listagem de nomes de escravizados constantes no testamento do barão, afirma-se a intenção de honrar os nominados. No entanto, está já nessa passagem a propriedade, de terras e seres humanos. O olhar da descendente do barão pouco consegue se desviar da tradição da propriedade, ainda que seja para contemplar sua decadência. A visada alcança teor crítico em relação à posição da mulher nessa sociedade, conforme se comentou na altura da resenha do romance. Mas tal posicionamento aparece no plano discursivo, não na ação romanesca. A personagem feminina que, no período da infância e da adolescência, deu mostras de rebeldia e capacidade de contestação, gerando expectativa para o(a) leitor(a), cedo é colhida pela morte.

Em *Tuiatã* (2017), a linhagem masculina é construída, se não em tintas heroicas, certamente atentando para a participação e até para a intervenção no percurso histórico da porção do país em que a família se enraíza. Família essa que é resultado de uma primeira paixão que enfrentou *mores* de sua época e segue com casamentos em que os laços afetivos, amorosos mesmo, estão acima de outros interesses. Nesse quadro familiar, a presença feminina não é secundária, acidental ou decorativa. As mulheres manifestam suas posições não só no âmbito doméstico, têm opiniões políticas e reivindicam seu quinhão de poder. O movimento feminista

que vai se construindo no mundo referencial ecoa na trama. No plano romanesco, o atributo mais marcante é a herança cigana percorrendo a descendência feminina, em erupções ocasionais. O legado, que vem de uma minoria das mais perseguidas, aparentemente apagada, é uma marca fundadora. Mas a fundação repousa efetivamente no patriarca. O pássaro tuiatã é referente ao homem ancestral. A propósito da função do nome, diz Paul Ricœur (2007, p. 139): “Cada um de nós tem um nome que não deu a si mesmo, que recebeu de outro: em nossa cultura, um patronímico que me situa numa linha de filiação, um nome que me distingue na fratria”. Essa distinção pelo patronímico está presente nos três últimos romances referidos. Não por acaso, junto com o nome de família vem um capital, político no primeiro, econômico nos dois outros. Em todo caso, sempre patrimonialista.

Já *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* anuncia seu projeto de retratar uma família matriarcal desde o título. A narrativa segue fiel a esse propósito. Patrimônio material não está em questão. Não se trata da figura da matriarca que assume a função do patriarca, na falta deste, como foi relativamente comum na história e como, conseqüentemente, aparece também na ficção. Não se trata ainda de adoção do feminismo na disputa com os homens, como na citação transcrita na altura em que se resenhou o romance, e sim de embate pelo compartilhamento de posições. A mulher não é privativa do espaço doméstico. Ela requer seu lugar de atuação na sociedade, na política, na dimensão pública, enfim, sem idealização quanto ao seu papel. Em cada geração, não é escolhida como condutora do enredo uma “personagem mais destacada”, recuperando os termos de Reis, porque teve ação diferenciada em seu tempo, ou seja, uma exceção já renunciando outras épocas. Cada uma vive de acordo com os limites da sociedade em que está inserida, enfrentando as lutas que lhe são impostas.

Merece ênfase o ponto de partida da linhagem feminina. A ancestral é uma indígena, uma autóctone. A matriz geradora vem da terra. A subversão mais radical, seja em relação ao relato histórico, seja em relação ao modelo de família, é alcançada em *Água de barreira*. Escravizados estão incorporados à temática literária desde Castro Alves, para citar um autor emblemático. Mas a presença da voz afrodescendente no discurso literário, tal como aparece nesse romance, denunciando sua exclusão originária, sem vitimização, sem ressentimento esterilizador, é fenômeno bastante recente. Estudos históricos e sociológicos a respeito do sistema de produção herdado da colônia, estendido pelo Império e continuado na República, tingindo, ou melhor, manchando o presente, estão na ordem do dia. Esse romance, além de figurar a condição do negro na sociedade brasileira, comporta a história da escravização da perspectiva do escravizado. A narrativa é construída de modo a tirar todo o partido possível dessa diferença de perspectiva.

A presença de mulheres como personagens já foi comentada em considerações precedentes. A segmentação se faz como operação analítica, mas os limites

não podem ser profundos a ponto de falsear o que o texto oferece. Nesse conjunto de romances, não havia como qualificar as obras como romances de família, passando ao largo das questões relacionadas ao feminino. No entanto, vale atentar ainda a um aspecto específico dessa presença: a autoria feminina.

Na produção dos anos 1980 e 1990, eram raras as autoras de romances históricos, ainda que o número de escritoras em outras modalidades narrativas já se mostrasse expressivo. Em pesquisas precedentes, tratei a presença delas apenas como um nome a mais de uma listagem, a despeito de os estudos sobre a produção literária e crítica assinada por mulheres vir dando material para examinar a problemática do gênero. No recorte da ficção histórica, essa conjugação ainda não se mostrara impeciosa. Agora, em face à observação das incidências e coincidências apontadas, atentar para os modos de ficcionalização que distinguem a autoria feminina é uma urgência. Evidencia-se que, no conjunto em análise, essa ocorrência merece atenção detida, e não mais, ou não apenas, com os instrumentos até então operacionais para a abordagem da ficção histórica. Nem mesmo noções advindas da teoria da história, como história do cotidiano e história cultural, darão conta da relevância alcançada pelo feminino no *corpus*, seja quanto à autoria, seja quanto à ficcionalização de mulheres.

A presença feminina na produção cultural do momento é uma evidência, comportando variedade extraordinária. Singular é o predomínio tão acentuado de autoras em uma modalidade de ficção histórica. Mais uma vez, recorro a um verbete constante no *Dicionário de estudos narrativos*, seja para comprovar a relevância que o feminino vem alcançando na cena cultural — inclusive na narrativa, a ponto de merecer largo espaço em um trabalho com as características desse dicionário —, seja pelo que oferece como ferramenta analítica. Reis (2018, p. 344), recorrendo a citações de renome, conceitua:

A narratologia feminista é um domínio dos estudos narrativos que conjuga a problemática do gênero, enquanto construção social e cultural, com uma poética da narrativa de base semiótica. Em termos mais elaborados, a narratologia feminista pode ser entendida como um campo de análise específico, no âmbito alargado do 'estudo de gênero e da narrativa [que] explora os modos (historicamente contingentes) segundo os quais o sexo, o gênero e/ou a sexualidade podem modelar tanto os textos narrativos em si mesmos, como as teorias através das quais leitores acadêmicos os abordam' (Lanser, 2013:§1; cf. também Page, 2007: 189-202).

Reis (2018, p. 344, grifos do autor) segue enumerando e explicando os pressupostos que fundam essa forma de narratologia:

1. Na afirmação do gênero enquanto categoria epistemológica com alcance e com eficácia operatória para descrever e interpretar textos conformados por aquela categoria e envolvendo figuras, juízos e discursos por ela diferenciados.

A existência de ‘uma escrita *marcada*’ surge, então, como contestação à verificação de que ‘o ato de escrever tem sido controlado por uma economia libidinal e cultural — e, sendo assim, política e tipicamente masculina’ (Cixous, 1976:879). 2. Na crítica à narratologia de matriz estruturalista, que se centrava em conceitos vinculados ao âmbito do discurso (p. ex., focalização, narrador heterodiegético ou voz na narração, em detrimento de componentes diegéticos como a ação ou a personagem.

As considerações se estendem por mais três itens, acentuando a importância que a narratologia feminista dá ao contexto, ao papel do gênero para a produção de sentido. O teórico alude às contestações mais correntes a essa especificação da narratologia, bem como às refutações que receberam. A gênese desses estudos é resumida; também foi apontada a possível conjugação com abordagens pós-estruturalistas e sublinhada a vocação interdisciplinar.

A questão, à vista do *corpus*, exige refinamento e reflexão a respeito do imbricamento entre narratologia feminista e autoria feminina, entre outras denominações que circulam em estudos contemporâneos, quer como equivalentes, quer reivindicando especificidades. O conjunto oferece material para tratamento específico, independentemente da ligação com a proposta de abordagem como subgênero *romance de família*. Por ora, cumpre sinalizar que, em modalidade em que historicamente a regra é a autoria masculina, como comprovam levantamentos sobre romances históricos brasileiros publicados nos últimos cinquenta anos, inclusive quando a obra se apropria de figuras femininas da história, neste subconjunto definido pela união entre longa duração e romance de família, a autoria feminina avulta. Apressadamente, poder-se-ia argumentar que família é mesmo assunto de mulher.

A leitura dos romances invalida o argumento. As famílias não aparecem nas narrativas no aspecto doméstico, “do lar”, expressão que era usada em formulários e fichas para indicar a mulher que não exercia uma profissão. Trata-se de linhagens, tanto daquelas em que a mulher está na mesma dimensão de importância do homem, caso de *Terras proibidas* e *Tuiatã*, quanto daquelas que se sobrepõem à masculina, como é o caso de *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* e *Água de barreira*. Em todos eles, verifica-se a “escrita *marcada*” referida por Reis (2018). Isto é, há um lugar de fala definido, assumido. Essa marca é mais tênue no discurso de Lobo. Na leitura desse romance não está constantemente presente na percepção do(a) leitor(a) que está lendo um texto escrito por uma mulher. No entanto, a autora se presentifica na narrativa como indivíduo do gênero feminino e denuncia a histórica opressão sofrida. Por coincidência ou não, a única obra assinada por homem é a exceção que confirma a regra. Ratifica o patriarcalismo, referenda a visão da época do biografado, apresenta um universo em que a mulher inexistente como indivíduo.

Ingrediente que também não se pode passar ao largo é o significado de ser negro, sobretudo de ser mulher negra, em uma sociedade de raízes patriarcais escravistas. Neste campo não se trata de predominância numérica. A atenção a esse aspecto deveu-se, em primeiro lugar, à emergência da temática, tônica de larga faixa da produção contemporânea na criação e na crítica, para não falar dos campos correlatos, notadamente história e sociologia. Além das atividades dos coletivos que objetivam a intervenção social imediata, há grupos de cariz acadêmico, eventualmente voltados especificamente para a produção literária. Não é raro que os dois interesses se encontrem, escrita feminina e negra. Com apropriação algo forçada do seminal ensaio de Gayatri C. Spivak — *Pode o subalterno falar?* (2010) — deslocando-se objeto de estudo e região, parece possível ensaiar uma resposta com positivo duplo para a pergunta da pesquisadora indiana. Na ficção brasileira contemporânea, subalterno por gênero e por etnia fala, sim. E essa fala tem força e singularidade na voz de Eliana Alves Cruz. No romance de Luiza Lobo a escravização se faz presente, mas o tema não é força motriz da narrativa, a despeito da tentativa de criar uma voz de empatia, ou pelo menos de simpatia.

Estudos norte-americanos oferecem rico aporte para a abordagem de questões relacionadas à tematização da negritude. Entre nós, uma das vozes mais atuantes na causa, enfatizando a importância de aderir à pauta dos movimentos antirracistas sem preconceitos, é a da filósofa Djamila Ribeiro. Em seus textos a denúncia do racismo alcança alta voltagem, em registro que associa conhecimento histórico e sociológico com discurso acessível para várias camadas sociais, como ilustra a passagem:

para entender o racismo no Brasil é preciso diferenciá-lo de outras experiências conhecidas, como o regime nazista, ou o apartheid sul-africano ou a situação da população negra nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, nas quais o racismo era explícito e institucionalizado por leis e práticas oficiais.

É verdade que o Brasil é diferente, mas nada é mais equivocado do que concluir que por isso não somos um país racista. É preciso identificar os mitos que fundam as peculiaridades do sistema de opressão operado aqui, e certamente o da democracia racial é o mais conhecido e nocivo deles. (Ribeiro, 2019, p. 18)

Um dos modos de denunciar o racismo e desconstruir os referidos mitos se dá na ficcionalização da história. O ponto de vista do homem branco, perspectiva dominante nos registros históricos, altera-se para um ponto de vista da mulher negra, produzindo deslocamento de gênero e de etnia, conforme se buscou apreender na leitura do romance.

4 CONCLUINDO

Os romances de longa duração publicados no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI apresentam singularidade marcante se comparados com a produção dessa mesma modalidade nas duas décadas finais do século passado. Em primeiro lugar, nota-se que todos podem ser abrigados na categoria *romance de família*, categoria ausente no período anterior. Em segundo lugar, chama a atenção o predomínio da autoria feminina. A eleição de uma linhagem pode não ser — predominantemente não é — a paterna, inclusive a relação pode nem ser de consanguinidade. Tramas de mulheres em geral trazem as marcas da narratologia feminista, deslocando a narrativa masculina, eventualmente também a narrativa branca.

A presença da mulher negra ainda chamou a atenção para a variedade da amostra, em termos raciais, geográficos, sociais e de gênero: Maria José Silveira ficcionaliza a prole originada da mulher indígena, que vai se difundindo por quase todo o território; Luiza Lobo identifica-se como descendente de ancestrais cafeicultores no vale do Paraíba; Rodrigo Lacerda, não por acaso representante varão, reimagina o percurso de políticos concentrados na então capital do país; Hilda Simões Lopes encena a trajetória de representantes da ocupação do Sul, uma voz feminina em universo marcado especialmente por valores tidos como próprios da masculinidade, e de quebra reconhece sangue cigano nos primórdios da família; Eliana Alves Cruz é a voz que reivindica o espaço devido aos afrodescendentes na cena brasileira. A identidade, questão fundadora da literatura brasileira, retorna, mas já não encarecendo a identidade nacional, tema ainda perceptível na produção do final do século passado, embora já não nas tintas românticas (Weinhardt, 2008). O pertencimento em discussão no século XXI é de outra ordem. Percebe-se jogo entre enraizamento e desenraizamento. A família está no foco, mas o dominante não é mais a narrativa da saga vitoriosa, resultante da abnegação dos antepassados. A mulher, personagem ou autora, ocupa-se da família, mas não em posição nutriz. Ela reivindica a partilha na construção da descendência. Finalmente, a voz negra se faz ouvir em seu próprio timbre, produzindo uma intervenção que não conta com o paternalismo branco.

Recorrer a teóricos da memória em se tratando de ficção é sempre um risco. Pode-se perder de vista que se está diante da apropriação do discurso de memória como recurso narrativo, e não de discurso de memória efetivo. No entanto, a evocação de algumas reflexões desses pensadores ajuda a desvendar alguns mecanismos do processo de ficcionalização. O mais corriqueiro é que se observe, no plano ficcional, o uso da voz do narrador que se apresenta como memorialística ou a figuração de memória da personagem. Sem dúvida, em análises particularizadas de cada uma dessas narrativas esse procedimento analítico mostrará bom rendimento.

No entanto, no que concerne à ficção histórica, sobretudo os romances de família, acrescido do fato de a maioria do *corpus* se apropriar da história da própria família, considerações sobre memórias individual e coletiva, assunto incontornável para os estudiosos do assunto, merecem apreciação. O já citado Paul Ricoeur (2007) oferece vasto material sobre o assunto. Em romances de longa duração em que o tempo narrado inclui o tempo do autor, certamente a memória individual tem seu papel na refiguração da sociedade da época vivida pelo escritor. No romance da própria família, até certa altura pode haver recorrência à memória individual, mas logo há uma zona de fusão, a memória individual mesclando-se ao que se sabe das gerações precedentes pelo que se ouviu contar. Nessa trajetória a contrapelo da linha temporal, a partir de certo momento, é a pesquisa documental que se fundirá com a memória coletiva. Nesse processo, a despeito de diferenças de conceito e de método, os teóricos reconhecem o papel do imaginário, mesmo nos discursos de memória propriamente. Naqueles que ficcionalizam a memória, já se identificando de partida como narrativa romanesca, a invenção tem passagem livre. A genealogia reimaginada fica à vontade para atribuir pensamentos e sentimentos, explicitados na fala ou não, a personagens de todas as gerações. Assim, os indivíduos construídos na ficção, independentemente da relação com o referente, têm chances de demonstrar muito mais humanidade do que aqueles resgatados exclusivamente por métodos genealógicos.

Reflexões de outro pensador francês a respeito de genealogia também oferecem oportunidade para se apreenderem as transgressões que a ficção pode operar na apropriação do discurso genealógico. Evocando Maurice Halbwachs de partida, Joël Candou (2016, p. 137) diz que na “memória genealógica e familiar, [é] que o jogo da memória e da identidade se dá a ver mais facilmente”. A princípio, o raciocínio vale para os romances em estudo. A identidade está em cena em todas as narrativas. Mesmo aquele que não recupera genealogia familiar própria, situação de Maria José Silveira, há um fio memorialístico e identitário, a linhagem feminina. Mas os romancistas não são genealogistas, por mais que empreguem procedimentos destes. Embora joguem com as mesmas pedras, memória e identidade, não precisam ter pudor ao preencher os claros com a invenção. Assim, a identidade pode se mostrar mais vigorosa, como também o processo de criação dela pode se revelar sem subterfúgios, sem máscara de resgate.

O mesmo estudioso, pouco adiante, evoca a função dos monumentos na construção da identidade: “a memória dos mortos é um recurso essencial para a identidade. Esse trabalho da memória e da identidade que se organiza ao redor dos mortos se manifesta explicitamente nos monumentos cuja etimologia [...] remete à recordação” (Candou, 2016, p. 145). Um romance de família é uma espécie de monumento, é uma recordação como homenagem. Mas esta pode desconstruir as condecorações históricas convencionais, por um lado desfazendo os glorificados

pela história, por outro erigindo monumentos renovados na forma de romances, que figuram os que não receberam consagrações oficiais. Páginas adiante, Candou (2016, p. 149) adverte:

De uma maneira geral, as minorias étnicas, as classes populares e as mulheres são as grandes ausências das comemorações. No quadro da combinação complexa entre história memorizada, reencontrada e inventada, é uma 'memória supostamente compartilhada' que é selecionada, evocada, invocada e proposta à celebração em um projeto integrador que busca forjar uma unidade: aquela imaginada no acontecimento comemorado e do grupo que o comemora.

Aí pode se localizar a ressignificação construída nos romances. Em *República das abelhas*, o monumento celebra um projeto ainda integrador, mas já promove alguma ruptura, ao delinear uma figura política que não alcançou o patamar aspirado, a projeção que julgava merecer, e conseqüentemente não tem o desejado lugar na história. *Terras proibidas* e *Tuiatã* ficam a meio caminho, ainda que por razões diferentes, entre a subversão e os monumentos que obedecem às normas da estatutária clássica. A família de cafeicultores e financistas, que dava as cartas nos tempos imperiais, perdeu seu poder e lugar. A família que escolhe o Sul como refúgio por conta da discriminação pela origem da mulher adquire bem-estar social e econômico, a despeito de a marca originária não se apagar. E mais: em ambos a situação da mulher na sociedade é posta em discussão. Mas é em *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* e em *Água de barrela* que a contestação se radicaliza, posicionando a mulher no centro, indígena ou negra, dando espaço a diferentes minorias, elevando indivíduos das classes populares à condição de protagonistas. Os monumentos tradicionais são deslocados, se não destruídos, para dar lugar a outros heróis.

O ponto de partida foi a seleção de romances de longa duração nas publicações de 2001-2020. A percepção de que a listagem resultou composta por romances de família sugere a possibilidade de retificação de critérios quanto ao tempo da diegese. Romance de família não precisa, necessariamente, cobrir mais do que um século. Nesse recorte temporal cabem três gerações, no mínimo. Há títulos publicados no período que se enquadram nesse modelo. Portanto, tem potencial para abordagem sob a mesma perspectiva dos romances de longa duração que se apresentam como romances de família aqui tratados.

REFERÊNCIAS

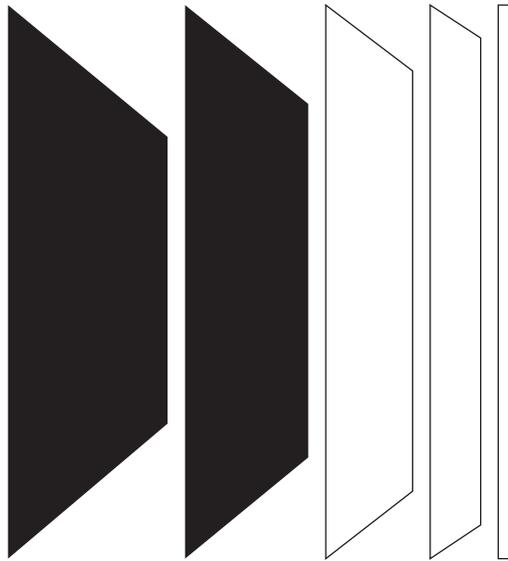
ABREU, Ângela. *Mil anos menos cinquenta*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Um castelo no pampa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993-1994. 3 v.

Marilene Weinhardt (org.)

- BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais. A longa duração. In: BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 41-78.
- CANDOU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- CRUZ, Eliane Alves. *Água de barreira*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A nebulosa do (auto)biográfico: vidas vividas, vidas escritas*. Porto Alegre: Zouk, 2022.
- FIGUEREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- LACERDA, Rodrigo. *A república das abelhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LOBO, Luiza. *Terras proibidas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LOPES, Hilda Simões. *Tuiatã*. Porto Alegre: Libretos, 2017.
- MARIANO, Ana. *Atado de ervas*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- MODERNELL, Renato. *Sonata da última cidade*. 2. ed. São Paulo: Girafa, 2004.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- RIBEIRO, Djamilia. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- SANTARRITA, Marcos. *A ilha dos trópicos*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1990.
- SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução: Sandra Regina Goulart; Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TAPIOCA, Ruy. *A república dos bugres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento*. 20. ed. Porto Alegre: Globo, 1982.
- WEINHARDT, Marilene. A longa duração na ficção histórica contemporânea. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008. *Anais...* São Paulo: Abralic, 2008.
- WOLFF, Fausto. *À mão esquerda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

II



REFLEXÕES SOBRE FORMAÇÃO, CRÍTICA E POLÍTICA

CHAPADÃO DO BUGRE (1965), DE MÁRIO PALMÉRIO — DESCAMINHOS DO AUTORITARISMO E DA VIOLÊNCIA

Edna da Silva Polese

A obra *Chapadão do bugre* (1965), de Mário Palmério, reúne um grupo de personagens que representam o cenário do primeiro período da República no Brasil, a chamada República Velha — período entre os anos de 1899 e 1930: micropoderes de potentados locais formados a partir da propriedade latifundiária, das oligarquias rurais, do patriarcalismo, e das práticas do clientelismo e do patrimonialismo. A fraca presença do poder estatal e a violência completam o quadro. Os mandatários formam o seu exército particular, provido de homens conhecidos como jagunços — os homens provisórios tão bem representados na figura de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* (1956).¹

A narrativa de Mário Palmério é inspirada em um acontecimento verídico que ocorreu na cidade de Passos, em Minas Gerais, no ano de 1909. Lavouristas e governistas² disputavam o poder. O grupo que ganhara a eleição naquele ano para presidência do estado (governistas) organiza a ida de um delegado militar para combater a criminalidade local. Convoca os poderosos da cidade para prestar depoimento no fórum e, diante da recusa desses, pressiona. Há mais desentendimentos, e vários chefes lavouristas são assassinados brutalmente.³ O episódio histórico chama

1 Cf. Leonel; Segatto, 2005, p. 79.

2 Os fazendeiros locais comandavam o poder público e legislavam em favor próprio. Era o Partido dos Lavouristas que defendia os interesses do campo em desenvolvimento. O crescimento do comércio local, que floresce muito por conta do lucrativo negócio da pecuária, cria o Partido dos Governistas. Assim, os dois partidos acirram a disputa política nos anos seguintes. A partir de 1901, vários incidentes foram ocorrendo e as disputas políticas tornaram-se cada vez mais apimentadas. O *Jornal Comércio e Lavoura*, que existia na época, foi o canal usado por lavouristas e governistas para trocarem graves ofensas e insultos. Informações disponíveis no site do governo de Minas Gerais: www.passos.mg.gov.br.

3 De acordo com o artigo “Uma análise de *Chapadão do bugre*, de Mário Palmério, e do massacre que deu origem à obra”, na ocasião foram assassinados José Stockler de Miranda (Juca Miranda), Antenor Guimarães e o agente-executivo Manoel Lemos de Medeiros (Neca Medeiros). Foram feridos ainda o soldado José Barroso, Totôe Medeiros e Jorge Davis. Após investigação, o agora ex-delegado militar e alferes Isidoro Corrêa Lima e o soldado Miguel Furquim Machado compareceram a júri para ser julgados pelos crimes. Durante a sessão, o crime passou a ser chamado

a atenção por se tratar de extermínio de coronéis, portanto, chefes regionais de grande poder. Além deles, também foram assassinados jagunços e um agente-executivo.

Antonio Theodoro Grilo (2009, p. 16), na tese *Tocaia no fórum: violência e modernidade*, descreve como conheceu, ainda na adolescência, o autor Mário Palmério antes da escrita do romance *Chapadão do bugre* e relata como este teve acesso aos folhetins que noticiaram o fato:

Existem assuntos ou temas que de certa forma nos perseguem. As questões abordadas neste trabalho decorrem de um desses e fincam suas raízes em tempos bem anteriores. Na verdade, dos idos do colegial, início dos anos sessenta, quando tive a oportunidade de conhecer Mário Palmério, o palestrante da ocasião. Palmério ainda não escrevera o *Chapadão do bugre*, mas parece que a ideia lhe nasceu ali, em casa de seu amigo, Breno Soares Maia, quando folheou dois fascículos anônimos, com o título de “Os contratadores da morte”, sobre os episódios de violência ocorridos na cidade de Passos, em Minas Gerais, na virada no século dezenove para o vinte. Lembrei-me então que havia um terceiro, em casa de meu avô, e a pedido, fui buscá-lo. Palmério levou os três em sua bagagem e, na cabeça, uma história que se tornaria o livro que o consagrou.

O relato do pesquisador, bastante pessoal, exemplifica uma oportunidade de testemunhar o acesso a uma das fontes de material histórico de onde Palmério retirou inspiração para a escrita do texto ficcional. Na obra literária em si, não há nenhuma informação acerca da fonte histórica. Apenas ao final da nota da Editora, sobre vida e obra de Palmério, encontra-se o registro de que ele escreveu *Chapadão do bugre* após o êxito com *Vila dos confins* e que se tratava de um livro para o qual vinha colhendo abundante material linguístico e de costumes regionais.

A narrativa ficcional se organiza primeiramente em torno da personagem José de Arimateia, sujeito de conduta pacífica que, por conta da infidelidade da noiva e do crime cometido em decorrência da traição, adentra no mundo da jagunçagem. José de Arimateia é órfão e passa por várias situações de acolhimento: inicialmente cuidado por dois lenhadores, depois abrigado na fazenda de seu Valico, onde aprende os ofícios próprios do espaço agrário e, em dado momento, se interessa pela profissão de prático-dentista. Após isso, consegue firmar-se na propriedade de Tonho Inácio, em Capão do Cedro. Ali começa a progredir na vida, monta um consultório e, protegido pelo patrão, se casa com Maria do Carmo, filha de uma das empregadas. Ao retornar de uma viagem, flagra a noiva em pleno ato sexual com Inacinho, o filho do fazendeiro. Cego de ódio, mata-o a machadadas e

de linchamento, tamanha a brutalidade e a covardia do alferes quando da matança. A defesa argumentou que o coronel Neca Medeiros e Juca Mirandaeram os responsáveis pelos assassinatos que há muito tempo ocorriam na região por meio de capangas. O fato de tais jagunços terem desaparecido após as mortes foi um ato heroico do alferes e do soldado Furquim, que liberou a população de Passos de tirania deles (Oliveira; Cunha, 2017, p. 134).

corre no encaicho da noiva infiel. Refugia-se na região de Santana do Boqueirão e se junta à jagunçagem do poderoso coronel Americão Barbosa, inimigo de Tonho Inácio. A motivação de José é puramente pessoal, mas reflete o padrão das relações entre coronéis e jagunços, desenraizados que se uniam ao poder local. Mesmo obedecendo às ordens do coronel, José não abandona o projeto de vingança contra a ex-noiva e Tonho Inácio. Em paralelo, narram-se os conflitos políticos em Santana do Boqueirão e a chegada da força militar.

O romance, de 371 páginas, divide-se em quadros a partir de duas vertentes: os espaços ocupados pelas personagens que articulam as ações de mando e política (Mata dos Mineiros e Santana do Boqueirão); e a jornada pessoal de José de Arimateia (Cavaleiro e Montada), em que o autor destaca com ternura a figura de Camurça, a mulhinha que transporta a personagem principal.

O conflito político — organizado como narrativa a partir do acontecimento histórico — se estabelece quando um comando policial especial, a Captura (Segundo Destacamento de Capturas), chega a Santana do Boqueirão, onde está bem centralizado esse modelo de poder, e desarticula o domínio dos coronéis e seus comparsas pertencentes ao partido político que perdera as eleições. José de Arimateia não cumprirá completamente o seu propósito, pois também será perseguido e morto pela Captura. O coronel Americão Barbosa, chefe do protagonista, será uma das figuras assassinadas na chacina dirigida pelo Capitão Eucaristo, comandante da Captura, que fora enviado àquela cidade exclusivamente com o intuito de limpar o lugar dos crimes articulados pelos mandatários e seus cúmplices, inclusive eliminando a “guarda particular”, os conhecidos jagunços. O modo operacional da Captura, estruturada por critérios de extrema violência, será o foco da leitura aqui.

1 CENÁRIOS POLÍTICOS

O cenário característico do período da República Velha esmiúça a ação do chamado *coronelismo*, em que os grandes latifundiários ocupavam, com frequência, cargos políticos e administrativos de destaque. No registro de Lilia Schwarcz (2019, p. 65):

E, como nossa República é frágil, ela se torna particularmente vulnerável ao ataque de seus principais inimigos: o patrimonialismo e a corrupção. O primeiro deles, o patrimonialismo, é o resultado da relação viciada que se estabelece entre sociedade e o Estado, quando o bem público é apropriado privadamente. Ou dito de outra maneira, trata-se de entendimento, equivocado, de que o Estado é um bem pessoal, “patrimônio” de quem está no poder.

Chapadão do bugre narra, em paralelo à narrativa de José de Arimateia, essa disputa entre grupos rivais, representados pelos coronéis inimigos. Não há

uma tentativa de desmanche de modo operacional vigente. A grande diferença é que o grupo político que ganhara a eleição promove a manutenção do poder convocando a força policial como apoio. O Destacamento, no fim das contas, serve para proteger os mandatários com a desculpa de que estaria prestando um serviço à sociedade ao exterminar, por exemplo, os jagunços, grupos civis que faziam a guarda pessoal dos coronéis.

Nossa leitura se concentra na presença da Captura na narrativa de Mário Palmério e como o autor, que a compôs na década de 1960 (a obra foi escrita entre agosto de 1964 e abril de 1965), transfere certas imagens e construções do autoritarismo do período de transição da República Velha para a Era Vargas — o momento em que as personagens vivem no tempo ficcional — além da memória da era Vargas — o Estado Novo — marcada também pelo autoritarismo e proximidade ao fascismo. Por fim, há a possibilidade de interpretar o texto ficcional à luz do início da ditadura civil-militar da década de 1960, quando o país novamente se viu sob o comando de forças autoritárias. Com base em teorias e perspectivas históricas, é possível compreender a manutenção do modelo autoritário na organização política do país e como os períodos democráticos foram relativamente curtos e ameaçados. A elaboração de certas personagens pertencentes à força policial, como o Capitão Eucaristo Rosa, chefe da Captura, e o sargento Hermenegildo, uma figura extremamente brutal, personifica o modo operacional das forças militares na execução de prisões, torturas e assassinatos, refletindo os atos violentos praticados pelos militares como um modelo vigente no país até os dias atuais.

Em relação à Era Vargas, Raymundo Faoro registra em *Os donos do poder* (2000, p. 330-331):

Os detentores do poder, oriundos das categorias socialmente superiores e das situações políticas dominantes, correm para o mito em gestação, rédea flexível para o controlar o caos iminente. Dessa matriz gera-se o populismo, identificado com o líder, um líder hesitante e arguto, não entregue a si mesmo, mas enquadrado estamentalmente. Antecipando a hora decisiva, o teórico de 1937 sonda o futuro, armado com a lâmina fascista, temperada em leitura nacional-socialistas. Para a transição, a doutrina do mito soreliano, instrumento pragmático, salva os dedos sem sacrificar os anéis. No máximo, dar-se-á a sombra das coisas, guardando-as ao preço da violência policial. A contradição — repressão policial e concessões sociais — é de substância do esquema de preparo.

Faoro aponta que o governo civil populista, organizado em torno de um mito adorado pelo povo, contava com uma força de repressão para manter tal status. Nesse sentido, a repressão e o autoritarismo marcaram novamente um longo período de governo no Brasil, demonstrando a fragilidade de uma possível democracia. Poucos e curtos foram os períodos de vivência democrática no Brasil.

A Era Vargas, que se iniciou na década de trinta e terminou somente com o episódio marcante do suicídio do Presidente em 1954, certamente prevalece na memória da população da época e décadas seguintes. As formas de repressão organizadas no romance refletem uma realidade de governos autoritários e repressivos das décadas anteriores. Ainda segundo Faoro, é possível perceber que os interesses do povo sempre estiveram muito distantes dos planos de ordem no país desde a Proclamação da República. A atmosfera da obra apresenta inúmeras facetas de uma sociedade civil fortemente repressora e armada. A violência é cotidiana e reflete o modo operacional de dentro para fora da política.

Em relação à presença da força militar, mais especificamente da polícia militar, Samuel Robes Loureiro, no artigo “A fênix tupiniquim: as (re)invenções da Polícia Militar (1809-1936)”, explicita como sempre houve um conflito entre a existência das forças militares estaduais e o exército, e como no momento histórico da Primeira República houve o receio de que as forças militares estaduais ameaçassem o próprio exército.

Desde 1809, a história das PMs tem como uma de suas questões o dilema entre a subordinação das forças de segurança pública militarizadas ao Exército, ou às forças políticas regionais. Podemos destacar dois momentos definidores desse embate: a descentralização do período regencial, marcada pela desarticulação do Exército com a criação das Guardas Municipais Permanentes; e o retrocesso conservador da década de 1840. Essa análise esclarece o temor que perdurou durante décadas no ideário de diversos oficiais do EB, de que as forças militares estaduais fossem utilizadas em movimentos que ameaçariam a unidade nacional e, por consequência, o próprio Exército. Tanto que diversos militares discutiram o assunto, como é o caso de alguns dos editores e articulistas da revista *A Defesa Nacional* (ADN). (Loureiro, 2021, p. 127)

A existência de uma Polícia Militar com esse poder justifica o receio do grupo dos coronéis e seus protegidos na narrativa ficcional. E a construção de Mário Palmério evoca essa presença de forma brutal. A força policial é convocada pelo político que ganhara as eleições naquele ano numa ação clara de reprimir opositor no jogo político.

O cenário da existência da força da Polícia Militar estadual com grande poder de mando irá se modificar com a implantação do Estado Novo que subordina o poder militar Estadual ao Exército:

Após a Revolução de 1930 e o fim da Política dos Governadores, as forças militares estaduais demonstraram-se uma ameaça para o governo recém-instalado. Nesse sentido, militares ligados à revista ADN passaram a publicar editoriais e artigos sobre a questão. Na edição 206 (ADN, 1931a), encontramos o editorial *Polícias militarizadas*, que discute a ameaça à unidade nacional representada

pela existência de pequenos Exércitos estaduais. Esse texto concluiu que essas forças estaduais militarizadas deveriam ser extintas ou subordinarem-se ao Exército. A primeira tentativa de controle das forças militares estaduais foi a promulgação do Código dos Interventores (Brasil, 1931), que diminuía o poder dos governos estaduais, limitava os gastos com as chamadas PMs, proibia a essas corporações a posse de peças de artilharia e aviões de combate, e limitava a quantidade de armas automáticas e de munição. (Loureiro, 2021, p. 128)

O governo Vargas tinha receio da existência das forças dos pequenos exércitos estaduais, que poderiam se organizar de forma independente sob o comando dos coronéis. O controle se estabelece. A Polícia Militar passa a ser, portanto, mais uma força sob supervisão do governo Federal que se estabelece a partir de 1930. Como fundo histórico, a narrativa ficcional se apropria da ideia da existência da força policial para proteção quase pessoal, seja dos coronéis na República Velha, seja da figura do Presidente no formato que viria a partir de 1930.

2 UMA POPULAÇÃO ARMADA

Na obra *O povo em armas: violência e política no sertão de Pernambuco* (2004), o antropólogo Jorge Mattar Villela estuda os fenômenos do banditismo e do cangaço nesse estado do Nordeste, avaliando como tais fenômenos ocorrem pelo fato de uma parte muito significativa da população estar armada. O modo de ver a política e a organização das relações sociais alcança determinadas características: “A primeira República em Pernambuco, como de resto do território Nacional, revolveu o cenário político, estimulou lutas, criou, demoliu e recriou alianças, grupos, facções” (Villela, 2004, p. 34). Muitas de suas observações são plausíveis com o acontecimento retratado na obra de Mário Palmério em relação à existência do coronelismo, das milícias particulares e das tentativas governamentais de combater essa realidade. Há uma busca de controle estatal sobre essa população armada, que se modifica em múltiplas facetas:

Como deveu também mantê-lo armado ao mesmo tempo que o reprimia e porque, em casos de necessidade, não hesitou em manter um enorme território e uma grande massa populacional — a despeito das diferenças de classe — sob um regime de ocupação militar talvez sem precedentes na história do Brasil em duração, continuidade e brutalidade. (Villela, 2004, p. 63)

No decorrer dos capítulos, Villela apresenta o conteúdo de estudo de vários relatórios de delegados de época que comprovam, a partir desses registros, que havia um enorme número de armas sob o poder da população, ação praticada por vários governadores estaduais que armaram o povo para combater o banditismo e a Coluna Prestes: “Os batalhões patrióticos ‘desviaram grande parte dessas armas

e munições, hoje em mãos de civis que, de um momento para outro, poderão vir a criar sérias dificuldades ao governo, em todo o Nordeste” (Villela, 2004, p. 59).

Uma dessas dificuldades é, certamente, o fenômeno do cangaço. Há o registro do engrossamento da horda sanguinária nutrida pela quantidade gigantesca de menores abandonados que entram para esses grupos, conforme cita o relatório do delegado Francisco Menezes de Mello, reproduzido no texto de Villela: “em mais de uma centena de bandidos capturados, raro é aquele com idade superior a 26; e todos, sem exceção, ingressaram na torrente do crime, contando menos de 18” (Villela, 2004, p. 58). Há, portanto, uma quantidade enorme de armas nas mãos de civis e, como um dos resultados, a criação de grupos armados específicos, com fins específicos, como o cangaço, que tem como um dos aspectos de origem, a rixa entre famílias. Mas os grupos também se sustentam pela presença da figura do órfão, facilmente seduzida por esse tipo de agrupamento.

Na narrativa de *Chapadão do bugre* (1965), não existe cangaço, mas jaguncismo. O jagunço é figura presente em vários cenários no Brasil nas primeiras décadas após a Proclamação da República. Além dos crimes e atos de vingança comandados pelos poderosos locais, esses homens são responsáveis pela manutenção do curral eleitoral e do voto de cabresto, conduzidos com o objetivo de manter os nomes adequados nos cargos políticos e na administração dos municípios, de acordo com os interesses pessoais dos coronéis. Distribuídos em diversas funções, tais homens representam a força bruta e de proteção do comando do poder da época. Em parte, são admirados e respeitados pelos fazendeiros e coronéis, podendo receber uma boa recompensa quando ficam mais velhos. no entanto, a maioria perecerá nos episódios de enfrentamento ou será descartada quando não servir mais aos propósitos dos senhores.

Aproximando as figuras do jagunço ao policial militar presentes na narrativa, percebe-se que há uma linha tênue entre os que ocupam o espaço da justiça e os da bandidagem. O narrador do romance informa sobre como eram formados os Destacamentos Especiais de Captura do Estado, as forças policiais:

Tais Destacamentos organizavam-se à base de homens de provada valentia, *muitos deles antigos criminosos também*. Jagunço temível — se capturado com vida e revelador de astúcia e sangue-frio capazes de causar admiração aos Comandantes —, o cujo sentava praça, recebia farda, armamento e montaria; e ainda o perdão das façanhas progressas, se disposto ao disciplinado exercício das futuras — de então por diante a serviço e sob a proteção da Lei. (Palmério, 1966, p. 193, grifos nossos)

Armados, quase todos estavam. Mudar de espaço era questão de sobrevivência. O jagunço, uma vez capturado e seduzido pelo Destacamento, já chegava,

ironicamente, treinado para o serviço a ser executado. A diferença agora é que são homens da lei:

— Coronel Américo — o Clodulfo principiou a explicar — enfrentar a Captura é suicídio; um soldado daquele vale por dez homens nossos — é gente sanguinária, bandidos, *jagunçada escolhida no meio dos mais piores, que a policia treinou e armou até os dentes...* São doze, afora o Capitão e o Sargento — doze, não: dezesseis, que tem ainda o cabo e os três soldados do destacamento daqui de Santana do Boqueirão. Isso, na cidade, fardados, nas vistas. Mas a Captura é mais de trinta, que todo mundo sabe; o resto deve de estar amoitado por aí, capaz até de terem chegado na frente, disfarçados de boiadeiro ou condutor de gado... já sube que que anda aparecendo muito forasteiro, gente de cara estranha.... Mesmo que a gente resistisse agora... e depois?! Brigar com o resto da Polícia do Estado? Fazer revolução? (Palmério, 1966, p. 165-166, grifos nossos)

Parte dos que formavam a força policial, portanto, são jagunços já treinados na prática dos assassinatos. Homens acostumados com ordens e prática violenta.

O registro na obra ficcional confirma a estreita relação entre banditismo e poder político no Brasil. Fato que não consta nos manuais de História oficiais, mas que são registrados como retratos historiográficos em obras de nomes como os de Euclides da Cunha, Caio Prado Junior e Oliveira Vianna. De acordo com Willi Bolle (2007), no artigo “O Brasil jagunço: retórica e poética”, tais textos fornecem esboços pioneiros de como se organizaram esses elementos específicos na nação. Os mecanismos para o funcionamento da política, as campanhas eleitorais organizadas a partir da imposição do medo às populações das vilas e cidades, eram ações que faziam parte da disputa política eleitoral:

Ao avaliar a relação entre poder e crime, os referidos autores divergem radicalmente. Euclides revolta-se com uma “justiça”, que “parlamenta os criminosos” [...] e acaba ratificando [com eles] verdadeiros tratados de paz, sancionando a soberania da capangagem impune. Ele denuncia a conivência das autoridades públicas, em nível nacional, com “esse velho regime de desmando”. Já Caio Prado Junior apresenta uma espécie de justificativa, advogando a organização de bandos por chefes políticos em nome da “segurança” e da “tranquilidade”. (Bolle, 2007, p. 143)

O termo jagunço já fora registrado por Euclides em *Os sertões* (1902), assim como o conceito de que se tornara um fenômeno de “banditismo disciplinado”, uma vez que estes obedeciam ao comando de um mandatário local, normalmente um grande proprietário de terra.

São lugares em que se normalizou a desordem esteada do banditismo disciplinado. O conceito é paradoxal, mas exato.

Porque há, de fato, uma ordem notável entre os jagunços. Vaidosos de seu papel de bravos condutícios e batendo-se lealmente pelo mandão que os chefia, restringem as desordens às minúsculas batalhas que entram, militarmente, ar-regimentados. (Cunha, 2000, p. 186)

Caio Prado Junior (2000, p. 292) observa mais detalhadamente que a fonte desses agrupamentos é oriunda do grande número de desocupados e desenraizados que se agregam a um poderoso local:

É naquele elemento desenraizado da população brasileira que se recrutará a maior parte da força armada para a luta de facções políticas que se formam; e ela servirá de aríete das reivindicações populares contra a estrutura maciça do Império, que apesar da força do empuxo, resistirá a seus golpes.

O chamado banditismo disciplinado será responsável pela manutenção do poderio dos coronéis por um longo tempo, até a articulação mudar com o governo de Vargas após 1930. No quesito organização das forças policiais, a obra literária registra como era produtivo a polícia se abastecer da própria existência jagunça: “é gente sanguinária, bandidos, jagunçada escolhida no meio dos mais piores, que a polícia treinou e armou até os dentes...” (Palmério, 1966, p. 165) para preencher seus destacamentos. No artigo de Loureiro sobre a formação das forças militares no país, registra-se, em vários momentos, a questão do despreparo das forças militares de forma geral. Conhecida é a campanha de Canudos, referindo-se ao despreparo do exército, um dos motivos da grande tragédia que se estabeleceu nesse acontecimento histórico. Além de citar o exemplo de Canudos, Loureiro informa que quando os estados perceberam a importância da organização no processo formativo das polícias estaduais, o estado de São Paulo foi pioneiro, pois trouxe uma missão da França para auxiliar na instrução e formação dos oficiais:

Seguindo essa proposta, o governo paulista aumentou o efetivo da FPESP e os investimentos com material bélico, instalações e profissionalização. Em 1906, buscando essa profissionalização, foi contratada uma missão militar francesa (MMF) para auxiliar na instrução da tropa. Com essa medida, o governo de São Paulo foi pioneiro na contratação de uma missão militar estrangeira para a organização do sistema de ensino de sua força, incluindo a organização de um curso militar para a formação dos oficiais da corporação. (Loureiro, 2021, p. 127)

O exemplo dado por Loureiro demonstra como foi tardia a ideia de profissionalizar e treinar de forma adequada as forças militares. Toda essa discussão corrobora a persistência de um modelo ultrapassado e de mentalidade colonialista que perdurou no país, no qual as forças armadas e militares se organizavam como forma de manter

o poder dos grandes mandatários. Isso evidencia que a violência e o despreparo ainda fazem parte do modo operacional das chamadas forças de segurança nacional.

3 AUTORITARISMO E VIOLÊNCIA

A organização política e social da chamada Primeira República orienta-se a partir da força dos coronéis. Conflitos como o que ocorreu em Passos, episódio verídico que inspira o texto ficcional, revela um cenário político revolvido de estímulo de lutas, e que acaba por reformatar alianças, grupos e facções, como bem registrou Villela em obra já citada. O Coronel Americão Barbosa reflete sobre essa presença e a possível reformatação da força política local:

Tantos anos de domínio em Santana do Boqueirão, a vida inteira naquela luta sem parada, desde menino a brigar ao lado do pai e dos tios, a fim de poder sustentar a posição da família e dos amigos! E, agora, a reviravolta: a ameaça do desprestígio, a perda do mando político da cidade — a derrocada. (Palmério, 1966, p. 157)

A notícia da chegada do Destacamento da Captura em Santana do Boqueirão causou alarde em todas as autoridades locais, pois já era conhecida a atuação dessa força militar em outros locais. O assombro se concretizou quando os mandatários locais perceberam que estavam diante de uma nova imposição de força, não com o propósito de reorganizar o poder local por meio de novas alianças, mas de impor uma forma de violência ainda não registrada.

No primeiro contato com o Destacamento, as autoridades locais perceberam o clima tenso ao serem convocadas ao Fórum. As acusações apresentadas pelo juiz de Direito, dr. Damasceno, sobre o cenário de criminalidade em Santana do Boqueirão os acuaram. Aliado do dr. Figueiredo de Mendonça, opositor político do Coronel Americão, o juiz explodiu em cólera ao apontar que o Coronel Americão e seus aliados (muitos parentes inclusive) nada faziam contra os jogos de azar, a prostituição e a jagunçagem. O capitão Eucaristo, chefe do Destacamento, estava presente, ouvindo tudo calado e aparentemente aborrecido com aquele cenário. Quando, ao final, o filho do Coronel Americão, dr. Tancredo Barbosa, tentou dialogar com o representante maior da Força, foi interrompido:

— Não entendo de política, moço — o Capitão Eucaristo levantou-se do sofá, ajeitando o cinturão. — Sou militar e cumpro ordens. O telegrama que recebi foi para deslocar imediatamente o meu Destacamento para esta cidade, apresentar-me incontinenti ao Dr. Juiz de Direito da Comarca, e agir sem perder tempo com mais nada. Os senhores me dão licença.

E saiu da sala, sem estender a mão a ninguém — o peso e a força das passadas no assoalho do corredor parecendo que iam fazer desabar o sobrado. (Palmério, 1966, p. 151)

A falta de diálogo, a impaciência, a negativa em cumprimentar os demais, os passos sonoros, enfim, a postura é de alguém que só conhece a linguagem da força, da imposição, da violência e do cumprimento de ordens, como o do sistema jagunço — terminologia utilizada por Willi Bolle em relação à obra *Grande sertão: veredas* (1956). É uma violência imposta sem argumentos. Do cenário dos mandos e desmandos da República Velha até os dias atuais, mesmo com todas as mazelas, sabe-se que o cenário político se organiza a partir de apoios partidários, apadrinhamentos, uniões que podem ser favoráveis para os dois lados. De forma fragmentada, a frágil democracia se organiza a partir dessas premissas, de uma tentativa de arranjo por partes que podem ser, inclusive, opositoras, mas que se aturam e convivem. Na Era Vargas, sabe-se que de forma mais camuflada, impunha-se a permanência do poder a partir da violência policial, conforme já explicitado por Faoro. Quando a força militar tomou o controle no golpe de 1964, a postura se radicaliza mais tarde: há a imposição da violência e do corte completo de qualquer forma de diálogo. Análogo ao romance, em que o Destacamento militar está ali para acabar com um mal local (corrupção, subversão, politicagem) com intuito apenas de destruir esse cenário, também o movimento do golpe foi em nome de combater o ‘mal’ maior: o comunismo, a subversão, a corrupção. Lilia Schwarcz (2019, p. 107) destaca os termos usados por Ernesto Geisel quando explica o golpe: “O que houve em 1964 não foi uma revolução. As revoluções fazem-se por uma ideia, em favor de uma doutrina. Nós simplesmente fizemos um movimento para derrubar João Goulart. Foi um movimento ‘contra’ e não ‘por’ alguma coisa. Era contra a subversão”.

A ação militar reserva-se, portanto, a um cumprir de ordens contra alguma coisa. Sem ideais, sem doutrina. O não entender de política, expressão da personagem ficcional de Mário Palmério, amplifica-se no conjunto da representação do militarismo como função e embasou também o movimento que tomar o poder a partir de 1964. Sabe-se que o endurecimento do poder militar ocorre um pouco mais tarde. Em 1968 é imposto o famigerado AI-5 que cerceia vários direitos e promove a perseguição, tortura e assassinatos de forma acirrada. A atmosfera desse tipo de tensão está presente na obra, na forma como as personagens Clodulfo e Americão Barbosa analisam as operações da captura, pautados na tortura e morte.

No romance, o diálogo entre o coronel Americão Barbosa e Clodulfo, guarda-livros e homem de confiança, revela a preocupação deste último, percebendo que a força policial atua pela violência absoluta, ao relatar o que acontecera em Val-d’Antas, onde a Captura estivera antes: Hermógenes, um mandatário local que ocupava o cargo de agente executivo, presidente da Câmara, presidente do partido, além do delegado e até o juiz de paz foram obrigados a beber, a mando do Capitão Eucaristo, uma mistura de mijo, azeite, sal amargo e um punhado de toco de cigarro recolhido do chão da cadeia: “Misturou a porcariada e obrigou o

Seu Hermógenes a beber um copo... A poder de tapa na cara e ponta de rifle, mas o infeliz do seu Hermógenes teve que beber...” (Palmério, 1966, p. 174). A cena, assustadora, assombra agora o Coronel Americão e Clodulfo e dá uma ideia do poder de violência, tortura e humilhação praticados pela Captura. Se está em Santana do Boqueirão, é porque há algo ali que precisa ser combatido e o será à força:

O capitão Eucaristo Rosa comandava o Segundo Destacamento — o mais famoso e respeitado — composto de gente recrutada a dedo: trinta e dois soldados ao todo, repartido em três Grupos de Combate de onze cavalarianos armados de sabre, máuser e mosquetão. Trinta e cinco, se na conta se incluíssem o Comandante e a Ordenança — esse um, uma espécie de subcomandante, guarda-costas e confiante, o falado Sargento Hermenegildo. (Palmério, 1966, p. 194)

A presença da Captura se justifica a partir de denúncias de onde se extrai a informação de que Santana do Boqueirão havia se transformado em um perigoso foco de banditismo, refúgio de sanguinários assassinos: “Cansado já do inútil emprego apenas dos meios menos violentos, moveu-se então o Governo — era Presidente do Estado, na ocasião, o Dr. Figueiredo de Mendonça, disposto a pôr fim a tal estado de coisas” (Palmério, 1966, p. 194).

A descrição das personagens Eucaristo e Hermenegildo reforçam o distanciamento entre as partes, movimentando a ideia de que não haveria abertura para qualquer proximidade ou diálogo:

O Quincota pode então vê-los bem de perto, que passaram quase que encostados neles. O Capitão Eucaristo, sem dispensar o palito, chupava o dente, repuxado de boca que lhe deixava à mostra a dentadura de caranha. Quase uma braça de alto, a cinta mal podia com a carnadura maciça, de visíveis saliências. O Sargento Mernegildo, seu tantinho ainda mais crescido que o oficial, também mais reforçado de corpo — o pescoço e a cabeça emendados numa peça só, inteiriça, preta e rugosa, de pau encarvoado. (Palmério, 1966, p. 183)

O que se destaca é a brutalidade de descrição do corpo, a caricatura, a linha dura, como se descrevesse um objeto, e não um ser humano.

Um dos hábitos do Capitão Eucaristo era o de se fazer mostrar à população local, onde poderia ser visto e em plena atividade de trabalho, sabendo que ninguém iria importuná-lo pois se comunicaria somente com quem quisesse, reforçando uma postura em que o autoritarismo impera:

O Capitão Eucaristo Rosa, sempre que chegado assim de novo, gostava de mostrar-se, escolhendo, para fazer ponto, lugar de movimento — o mais central que houvesse: confeitaria, um bar de esquina, geralmente.

Enquanto permanecesse na cidade, não quebraria o hábito: muito cedo, e já aparecia ele, Ordenança ao lado, para ocupar a mesa que melhor se prestasse para a observação dos frequentadores e também da rua. Como era pessoa que só falava com quem quisesse, sem abrir exceção, podia então dali mesmo — comodamente e sem que o perturbassem — dar o expediente: receber praça ou outras com essa ou aquela informação, mandar o Ordenança transmitir as ordens — o grosso da tropa a rondar as imediações, à mão para qualquer súbita emergência. (Palmério, 1966, p. 197)

Mas Joaquim Lopes, o Quincota, um mexeriqueiro da cidade, não se dá conta dessa situação e nem percebe que as ações da Captura são totalmente embasadas em atos violentos diferentes de tudo que conhecera. Durante dois dias cuida de estar próximo do grupo, no hotel e na confeitaria e tenta, mesmo, puxar conversa com o Capitão, comentando sobre o clima do dia. A atitude irrita profundamente o capitão que ordena aos seus que desnudem o pobre homem e o sentem sobre uma pedra de gelo enorme no meio da praça, para que possa ser visto por todos. Na mesma sequência de descrição narrativa, dá-se a prisão de Clodulfo, o homem de confiança do Coronel Americão Barbosa, que já temia o pior. A cena é acompanhada por todos os transeuntes:

Hora e pouco mais tarde — o Capitão Eucaristo havia dado ordens para que lhe levassem o sujeito logo depois do almoço — o Clodulfo do Nascimento descia pelo meio do Largo das Mercês, agora coalhado de gente. Vinha de casimira, sem chapéu, ladeado por dois volantes da Captura — preso, escoltado. Os praças fizeram questão de abrir caminho entre as risadas dos moleques e do povilêu, passar com o guarda-livros bem próximo do espetáculo: amarrado pela cintura ao pé da magnólia, pelado de calças e ceroulas, sentado na pedra de gelo, lá estava o Joaquim Lopes — o Quincota — perninha encolhidas, sapiroquentas de friagem, tal-e-qual coxinhas de nhambu de mudas. (Palmério, 1966, p. 207)

Há um espetáculo de violência exposto à luz do dia e diante dos olhos dos cidadãos: um sendo punido em plena praça, sentado nu numa enorme pedra de gelo; e outro sendo escoltado à prisão onde será barbaramente torturado.

Em seguida à prisão, Clodulfo é interrogado aos moldes da Captura. A cada resposta considerada inadequada, é brutalmente esbofeteado e só não perde os sentidos porque o Sargento Hermenegildo, já muito prático naquilo, o segura por uma mão enquanto espanca com a outra: “Se abrisse a boca, apanhava; se não abrisse, apanhava também...” (Palmério, 1966, p. 213). Descreve-se a cena:

O agudo da dor passava, mas alterava o zumbir dos ouvidos, se acelerava o latejo na nuca, crescia o comichão nas orelhas — um fogo se alastrava por toda a cara. Vau-d’Antas, Seu Hermógenes, a copada de mijo misturado com azeite

e sal-amargo e toco-de-cigarro...; a barrica fedida ali atrás dele, debaixo do pé de laranja, carretilha e corda... — tudo tumultuava na mente do Clodulfo do Nascimento. Não, não fazia ideia da serventia, ali naquela hora, da maldita barrica e dos outros apetrechos, mas já vira, muitas vezes, conduzida pelo carroceiro da Câmara, sabia o que levava dentro, a utilidade dela na Cadeia. Apesar de fechada, o fedor escapava pelas gretas da tampa, tomava conta do pátio. (Palmério, 1966, p. 213)

Após ser espancado, Clodulfo será içado pelos pés em fortes cordas e ameaçado de ser mergulhado na barrica com os dejetos dos presos locais na barrica que ficava no pátio da delegacia. A cena é chocante e detalhada:

— Cabo Salvador! — O Sargento Hemernegildo passara então a dar as ordens, ajoelhado com todas as suas arrobadas sobre as costas do desgraçado estendido no chão. — Amarra as mãos, arrocha bem, aqui nas costas.... Agora, os pés.... Isso.... Toma, toma conta, cuida dele!

Outro soldado aproximou-se para destampar a barrica, fazer alçar voo um enxame azul-preto de mosca varejeira. O Capitão teve de levar, com rapidez, o lenço ao nariz, Seu Elpidio também.

Facilitado pela carretilha, levantar o corpo retaco do Clodulfo, pelos pés, tal o maneiro serviço que o cabo executou em segundos. E assim o manteve — a prumo, de cabeça para baixo, os cabelos a pouco mais de um palmo exato da barrica quase cheia.

— Desce! — Comandou o Capitão Eucaristo, a voz, enrouquecida pelo lenço que a tampava.

Lento, com se se desvelasse em atenções para não causar dano ao corpo pendurado, o cabo Salvador bambeava a corda; meio palmo, um palmo, palmo e pouco...

— Pára! Pára! — uivava o Clodulfo. — Pááára! Eu conto! Eu conto tudo, eu...

Mas os vômitos, as golfadas não deixavam mais o Clodulfo gritar. Falto de fôlego, ele se sacudia, se estorcia e se debatia — o almoço a lhe esguichar pelo nariz, empelotado e grudando, pelas orelhas, a testa, cabelos abaixo.

O homem ia acabar morrendo, afogado no próprio alojó — viu então o Delegado Especial Militar:

— Levanta! — gritou. (Palmério, 1966, p. 213-214)

Prossegue o interrogatório. Não há mandados de prisão, nem advogados de defesa, inclusive o delegado local já havia sido expulso. Tudo acontece em absoluto paralelo. Durante o depoimento, quem é chamado para registrar por escrito é um cabo que possuía apenas o curso primário, mas que era de total confiança do Capitão Comandante:

Não havia sido um ato de rotina a designação do Cabo Salvador para o comandante da guarda. O cavalariano do Segundo Destacamento de Capturas possuía curso primário completo, letra ligeira e redonda, grande e bem legível, e muita prática em lavra, ao gosto do Capitão Comandante, os porventura carecidos termos de depoimento e confissão.

Somente os quatro na saleta da Delegacia: o Capitão Eucaristo Rosa, o Sargento-Ordenança Hermenegildo, o Cabo Salvador e o Clodulfo do Nascimento. Toda uma comprida história foi então contada, passada para o papel almaço, datada e assinada, rubricada, alto-e-baixo por alto-e-baixo da página, pelo funcionário da Câmara Municipal e homem-de-confiança do Coronel Américo Barbosa. Como se organizara o bando de jagunços, a completa relação de todos eles, os crimes cometidos, as vítimas, os executores e os mandantes, a quantia recebida pelo empreito, o quanto pago, o quanto gasto — o saldo; e onde, naquele momento, se escondiam os criminosos, a maneira mais adequada e rápida de poder cercá-los e capturá-los de surpresa, os que estavam de viagem, quando e como e porque chegariam... — tudo, tudo que lhe fora perguntado, a tudo o Clodulfo do Nascimento respondera. E nada deixara de anotar, em pacioso cursivo, o competente Cabo Salvador. (Palmério, 1966, p. 215)

O depoimento é também delação: a revelação dos nomes dos homens a serviço do Coronel Américo Barbosa.

O modo como o Destacamento de Capturas executa as prisões, as torturas e as mortes de diversos personagens se destaca exatamente por se organizar de uma forma extremamente violenta e sem um propósito muito claro: estão ali seguindo ordens para enfraquecer a oposição política, mas se revelam extremamente cruéis. Não estão interessados na política. O propósito é matar. Quando recebe ordens via telegrama, do chefe de Polícia, de que há possibilidade da suspensão da ação, o Capitão Eucaristo se recusa a recuar e continua a missão por conta própria, numa sanha assassina: “O Capitão Eucaristo não pode esconder a comoção: na palidez do rosto instalaram-se, incontinenti, as placas de sangue, e as mãos lhe tremiam ao passa o telegrama ao Ordenança” (Palmério, 1966, p. 346). Será depois de perceber que as ordens serão modificadas, por parte do chefe de polícia, que o Capitão Eucaristo irá assassinar os poderosos locais a golpes de machado, os jagunços a tiro e, por fim, José de Arimatéia numa emboscada, também alvejado. A reação de Eucaristo é de puro impulso para a violência, promovida também pela consciência da impunidade. Agirá com mais brutalidade ainda, pois se auto-organiza como alguém acima das leis — adentra, portanto, ao modo do banditismo.

4 IMAGEM E IDENTIDADE

A obra literária *Chapadão do bugre* foi preparada e editada com ilustrações de Poty Lazzarotto. Na pesquisa de doutorado de Fabrício Vaz Nunes, *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto* (2015), há o estudo sobre as ilustrações de Poty em várias obras literárias brasileiras. A obra de Palmério está entre elas, e Nunes (2015, p. 498) registra como se organiza essa conduta entre texto literário e imagem na obra de Palmério:

O primeiro livro de Mário Palmério, *Vila dos Confins*, de 1956, já havia contado com a capa de Poty Lazzarotto; em 1965, quando é lançado o seu segundo romance, *Chapadão do bugre*, a parceria entre o escritor e o artista se aprofunda: sinal disso é a inclusão dos nomes de Poty e de sua esposa, Célia, na dedicatória do volume, fartamente ilustrado. Além da capa e da contracapa ilustradas, o interior do livro conta com 43 desenhos diferentes, vários dos quais aparecem repetidas vezes: cada capítulo é aberto com uma imagem, quase sempre diretamente relacionada ao conteúdo textual; no fechamento de cada capítulo — com exceção daqueles em que o fluxo do texto ocupa a página inteira — figura uma vinheta que repete uma das ilustrações de abertura em tamanho reduzido.

De estilo fortemente unificado, as ilustrações representam elementos variados: peças dos equipamentos de cavaleiros e vaqueiros, ferramentas, plantas, animais, fachadas arquitetônicas e diferentes armas brancas ou de fogo, contando ainda com algumas figurações de personagens, menos frequentes.

Sobre as ilustrações que representam a presença das forças policiais, em *Chapadão do bugre*, da Captura e do chefe, Capitão Eucaristo, Nunes observa que as ilustrações do uniforme e de uma mão que segura uma baioneta são as que determinam a presença desses personagens, personificadas em objetos:

A referência visual à presença das forças da “Captura” é um uniforme — mais precisamente um uniforme vazio, que no entanto é posicionado de forma semelhante à que assumiria ao vestir um corpo humano. O uniforme despojado do corpo tematiza, assim, o conceito abstrato da autoridade militar: a vestimenta se apresenta como o sinal mais visível do poder e da violência autorizada outorgada à “Captura”, graficamente materializada nas botinas, na cartucheira e no fuzil. A truculência do destacamento chefiado pelo Capitão Eucaristo Rosa também é figurada metonimicamente na mão que segura uma baioneta, caracterizada pelo típico guarda-mão que permite o seu encaixe no cano de um fuzil. É digno de nota que tanto o uniforme quanto a baioneta são elementos genéricos, não tendo nenhuma referência mais individualizada ou específica: são imagens que fazem referência ao quadro geral dos significados ligados à disciplina, à autoridade e à violência do poder militar. (Nunes, 2015, p. 512-513)

A imagem do uniforme sem corpo (p. 168) é a que fecha o final do capítulo onde se narram as cenas da punição de Quincota, da captura de Clodulfo e os episódios da tortura e do depoimento desse último. Mais adiante, na narrativa, há a cena do recolhimento do Capitão Eucaristo ao quarto de hotel, que sugere ter sido a inspiração para Poty ao ilustrar um uniforme, sem descrição das feições, mas somente do corpo uniformizado e com destaque para as armas, representando assim um conceito abstrato de força e violência militar:

O Capitão Eucaristo Rosa, antes de deitar-se, examinou o trinco da janela, e escorou a porta com a cadeira especada entre a maçaneta e o chão do quarto. Tirou a túnica e as botas, colocou a carabina e a máuser no assoalho, bem ao alcance das mãos, e se estirou, sem desfazer a cama, cobrindo-se com a capa. (Palmério, 1966, p. 327)

A cena descreve que o Capitão se deita e dorme vestido com o uniforme, precavido de alguma surpresa e com as armas ao alcance fácil. Além da carabina e da pistola Mauser, armas de fogo, há ilustrações de outras armas ao longo do romance representando a Captura. Reforçando, portanto, a leitura imagética proposta por Nunes, o Destacamento de Captura é representado de forma genérica, sem intensificação na individualidade dessas personagens, enfatizando a presença da disciplina, da autoridade, do poder e da violência. Ao contrário das ilustrações que destacam os rostos de alguns personagens como o de Americão Barbosa, assassinado pelo Destacamento; Clodulfo com o rosto próximo à barrica de dejetos, absolutamente aterrorizado, na cena da tortura; José de Arimatéia traçado com um olhar suave e tristonho; e Camurça, a mulinha que recebe certamente atenção esmerada do ilustrador sendo representada várias vezes, inclusive na capa e no fechamento do romance, onde a ilustração da cabeça do animal destaca os olhos de Camurça que encontram o vazio da morte, quando é alvejada pela força policial. São as personagens que foram barbaramente torturadas ou assassinadas pela Captura. A essas personagens há, portanto, o registro de uma identidade oriunda do texto literário naturalmente, mas representado e reforçado pela ilustração principalmente ao destacar as emoções pelo olhar. O que falta ao registro é a principal figura opressora e responsável pelos assassinatos, o chefe da força policial, Capitão Eucaristo, sem rosto e sem olhos.

Propõe-se aqui, como reforço do diálogo entre narrativa romanesca e o momento político do período ditatorial mais recente, a possível proximidade entre as ilustrações da obra romanesca de Palmério, realizadas por Poty Lazzarotto, especificamente a ilustração do uniforme sem corpo, escolhida para discutir a questão do vazio da identidade do chefe da Captura no texto de Nunes, e a imagem dos corpos uniformizados com os rostos cobertos, destaque da fotografia icônica do depoimento de Dilma Rousseff, na qual os “interlocutores” da depoente, militares

uniformizados, escondem os rostos atrás das palmas de suas mãos. O episódio em que Rousseff foi fotografada é o do depoimento durante a auditoria militar ocorrida em 1970. A foto pertence ao Arquivo da Comissão da Verdade.

A então jovem Dilma Rousseff, aos vinte e dois anos, de olhar sereno, mãos em descanso sobre as pernas e olhar direcionado provavelmente para algum dos componentes que a questionava, e dois militares que fazem parte de um grupo maior, são as personagens da fotografia.

A ação do fotógrafo é de uma posição que enquadra a depoente em triangulação com os dois homens ao fundo, sentados, uniformizados e que, provavelmente no momento que percebem que a cena será fotografada, cobrem os rostos para não serem identificados, caso sejam capturados pelo “olho” da câmera.

Barthes (2015, p. 21), em *A câmara clara*, sugere que é o ruído da máquina e não o olho do fotógrafo, que marca a consciência em quem está sendo fotografado e o faz tomar noção de que fora capturado no tempo-espaço.

O que aparece na foto são dois corpos dentro de uniformes militares, mas não suas identidades, seus rostos, suas particularidades. Sem essas informações, não há como o espectador da foto montar a imagem de um indivíduo. Não há como identificá-los. A figura do militar, principalmente o do período aqui evocado, é quase sempre atribuída a um corpo coletivo, não a um indivíduo. Tal como no romance acabam por representar a autoridade e a violência em estado puro. O uniforme é a representação máxima de autoridade e brutalidade.

Ainda sobre a fotografia, para Barthes (2015, p. 68), o que funda a natureza da fotografia é a pose:

Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo, sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo a técnica do operador, mas o termo de uma “intenção” de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho.

O que o espectador vê e o que chama a atenção em relação aos dois militares é o gesto da mão. Esse é o destaque maior sobre essas figuras que estão, afinal, registradas na imagem. É o que os particulariza como representantes de um grupo que agiu em nome do crime, da retirada dos direitos, da ação da perseguição, da prisão, da tortura. Caso contrário, por que se escondem?

Ainda de acordo com Barthes (2015, p. 71), a fotografia é algo assustador porque atesta o que existiu:

A Fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo

tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. Ora, esse é um efeito verdadeiramente escandaloso.

A fotografia, como registro do passado, é o armazenador mais potente que existe, segundo Assmann, que reforça a mensagem de Barthes:

A fotografia preserva desse momento do passado um vestígio do real com que o presente está ligado por contiguidade, por contato: “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm atingir-me, a mim, que estou aqui”. É nisto que a fotografia supera todos os demais media da memória: por seu caráter indexador ela proporciona uma comprovação (justamente criminológica) da existência de um determinado passado. (Assmann, 2011, p. 238)

O choque sentido, a radiação dos que estavam lá, nas palavras de Barthes, leva o espectador novamente a esse passado, comprovando-se o corpo real no cenário histórico. Aos militares, à força, aos mandatários, resta um corpo que não é um ser identificável, mas um uniforme, uma roupa vazia, que é de um e é de todos, uma mão que esconde a verdadeira identidade. Um ato de covardia.

A mensagem que parece ficar — a partir da ilustração de Poty — é a completa desumanização que esses seres representam, mensagem reforçada na imagem dos militares da fotografia. Na obra ficcional, as personagens vítimas do Destacamento são perseguidas, torturadas e assassinadas, sem escapatória. Não há alguma mensagem de redenção. O que a memória coletiva armazena em relação aos vários períodos de mando político autoritário no Brasil pode ser representado pelas mesmas palavras: perseguição, tortura, morte.

A cena do extermínio da última vítima, José de Arimatéia, é sombria. Afasta-se o foco narrativo sobre os indivíduos humanos. O autor direciona o olhar sobre a personagem Camurça, animal de montaria que recebe um tratamento especial durante toda a longa narrativa. É a reflexão de Camurça, em discurso indireto, que lembra o de Baleia, de *Vidas secas* (1938), que fecha a narrativa com o relato de sua morte.

Camurça, essa ainda mal-mal enxergava, por entre a escura cerração que lhe esfriava os olhos, os quatro homens saídos por detrás das pedras do aparado e que se aproximavam das Três Cruzes. Um deles, ela já de há muito conhecia, desde os tempos de mulinha nova: pessoa tão amiga de seu Isé, a primeira que o patrão havia procurado em Santana do Boqueirão, chegado da Fazenda de Capão do Cedro. [...]

Mas Camurça não pode ouvir os tiros, a rajadazinha derradeira, assistir ao fim. De súbito, sumiu-se a barra da manhã, e uma noite sem lua e sem estrelas — negra, terivelmente negra — acabou por tudo apagar e emudecer. (Palmério, 1966, p. 371)

A cena evoca um sentimento de desesperança, um mergulho na escuridão total, a escuridão da morte. A banalidade do mal parece tão drástica que quem absorve a ação violenta final é um animal, talvez por ser a única personagem construída fora da complexidade humana que organiza as terríveis ações violentas da narrativa e tenha consciência sobre isso.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na leitura do romance, é possível apreender um grande assombro diante das ações do Destacamento de Captura e da imagem terrível do chefe, Capitão Eucaristo. O povo da cidade de Santana do Boqueirão compartilha esse sentimento de assombro diante das ações do Destacamento que veio acabar com a bandidagem e as ações fora da lei. A punição se transforma em espetáculo vivido diariamente por esse povo, que testemunha os grandes mandatários da cidade sendo assassinados em plena luz do dia.

O povo de Santana do Boqueirão lota os espaços públicos (praças, ruas) para acompanhar os desdobramentos das ações do Destacamento: a captura dos poderosos, o desfile dos presos, o castigo imposto em local público⁴. Não há algum tipo de reflexão e questionamento. A violência que marcara a administração dos coronéis e seus jagunços é agora praticada pelos policiais do Destacamento sob outros formatos e de forma escancarada. A grande diferença é que não há um propósito palpável. Estão ali para punir e matar em nome de ordem superior, vinda de fora desse espaço, sob a égide do jogo político que mal compreendem e não querem compreender. É extermínio puro.

A curiosidade, o alvoroço esconde também o medo: quem ousará ir contra tal força policial se os próprios coronéis estão sendo caçados?

Santana do Boqueirão assanhava-se, alvoroçada e boateira, esperando pelo que acreditava inevitável acontecer ainda naquela noite de sábado: preso, Seu Clodulfo havia certamente confessado tudo, e o Capitão Eucaristo soltara então a Captura na informada batida dos homens do Coronel Americão Barbosa!... Este ou aquele, cedo ou tarde, acabaria por surgir: atado de pés e mãos, amarrado ao arreio da montaria, ou emborcado e sangrando feito caça na garupa de um cavalarião do Destacamento, picado de bala e já sem vida. (Palmério, 1966, p. 219)

Há um misto de sentimentos ante tanta violência. Juca Meirinho, funcionário do Fórum que é expulso do seu lugar de trabalho no dia que a Captura arma

⁴ Lembramo-nos do desfile militar ocorrido em Belo Horizonte em 1970, no qual militares carregavam um homem no instrumento de tortura conhecido como pau-de-arara. Essa ação e os arquivos fotográficos estão sendo analisados pela Comissão da Verdade, um dos órgãos de esclarecimento sobre o período que sofreu tentativas de desaparecer sob o comando do governo Bolsonaro.

a situação para o assassinato dos poderosos locais, reflete ingenuamente sobre a situação antes do fatídico acontecimento:

Sim — concordava com Seu Polinésio da Estação o Juca Meirinho — o Dr. Damasceno, pessoa tão religiosa, não podia estar apoiando, no íntimo as barbaridades da Captura: o dr. Jojoca, coitado — criatura tão alegre, um mão-aberta, brincalhão... O inofensivo Quincota, esse, o mal dele era somente aquela mania de futricar, meter a colherzinha-torta onde não devia.... Que limpassem a cidade do banditismo, que se pusesse freios aos abusos do Coronel Americão Barbosa... — havia mesmo necessidade de um pouco mais de energia por parte do Governo..., mas sem tanta malvadeza e violência! (Palmério, 1966, p. 352)

No microcosmo de Santana do Boqueirão articula-se uma narrativa em que o poder troca de mãos e a violência são o carro-chefe das ações. A violência praticada pela Captura, no entanto, assombra pelo grau de banalidade da ação. Política e violência embasaram o modelo de governo na chamada Primeira República, sob o comando dos coronéis. Modelo que se reorganiza no período da chamada Era Vargas que, de forma mais camuflada, usava a força militar e policial para a manutenção de um sistema que flertava com o fascismo. Palmério parece anunciar os anos obscuros que viriam quando o quadro político foi tomado pelos militares no golpe de 1964. Não é um espaço político, mas o da barbárie que se estabelecerá. O modelo autoritarista e violento, longe de pertencer ao passado, encontra voz na política recente quando o chamado presidente anterior declarou que a ditadura matou pouco, quando fomentou o armamento da população e declarou abertamente a repulsa e o extermínio a determinadas camadas minoritárias da sociedade, entre outras atrocidades. Aplaudidos pela mentalidade violenta e excludente que nos rege há décadas, o autoritarismo e a violência ainda assombram a política e a democracia brasileira.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BOLLE, Willi. O Brasil jagunço: retórica e poética. *Revista do IEB*, n. 44. P. 141-158, fev. 2007.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: F. Alves: Publifolha, 2000.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileira*. V. 2. São Paulo: Globo: Publifolha, 2000.

GRILO, Antonio Theodoro. *Tocaia no fórum: violência e modernidade*. Tese (Doutorado em História) — Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2009.

LEMOS, Mariana; MACIEL, Camila. Dilma Rousseff: Tortura é dor e morte. *Brasil de Fato*, 15 jan. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/01/15/dilma-rousseff-tortura-e-dor-e-morte-eles-querem-que-voce-perca-a-dignidade>. Acesso em: 15 nov. 2022.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Política e violência no grande sertão de Guimarães Rosa. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 75-93, 2005.

LOUREIRO, Samuel Robes. A Fênix Tupiniquim: as (re)invenções da Polícia Militar (1890-1936). *Em. Bras. Secur. Pública*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 122-137, fev./mar. 2021.

MINAS GERAIS. *História de Passos*. Disponível em: <https://www.passos.mg.gov.br/historia-de-passos>. Acesso em: 15 jun. 2023.

NUNES, Fabricio Vaz. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

PALMÉRIO, Mário. *Chapadão do bugre*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1966.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VILLELA, Jorge Mattar. *O povo em armas: violência e política no sertão de Pernambuco*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia Política/UFRJ, 2004.

“SUPER FLUMINA BABYLONIS”: FICÇÃO-CRÍTICA DE JORGE DE SENA

Eunice de Moraes

1 FICÇÃO-CRÍTICA OU UMA POÉTICA NARCISISTA

*O significante destrói lentamente o significado ao se tomar
ele próprio como significado.*

(Candido, 1973)

Em *Crítica e verdade* (1970), Barthes (1970, p. 33) destaca o caráter paradoxal da literatura em que o “material se torna de certa forma o seu próprio fim” e do escritor como um “homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*”. O trabalho do escritor é, portanto, o seu próprio fim, a linguagem se dobra sobre a linguagem, a literatura sobre a própria literatura. Roland Barthes, na mesma obra, fala sobre a confluência entre “escritores”: aqueles que realizam o trabalho com a palavra, com a linguagem; e “escreventes”: os que exercem atividades técnicas de composição e observam as normas artesanais de correção e de perfeição.

Tendo como foco a mesma crise dos meios de expressão da arte e por objeto de estudo as obras de Borges e Cortázar, Davi Arrigucci Júnior publica *O escorpião encalacrado* (1973). A imagem do escorpião que ferroa sua própria cabeça remete ao movimento do texto literário que espelha a si mesmo, de forma narcisista, com o intuito de revelar sua máscara e autodestruir-se enquanto expressão literária. O significante, a literatura, é tomado como a própria expressão literária, o seu significado, criando um estado de degradação de meios expressivos em voga até então e, ao mesmo tempo, de alteração e desenvolvimento de novos meios de expressão (Candido, 1973, p. 9). Para Candido, Arrigucci Jr. Apresenta um estudo da construção que promove a própria destruição para obter um tipo superior de construção.

Como lembra Arrigucci Jr. (1973), esse não é um movimento novo na história da literatura. Obras importantes da literatura ocidental, como *Dom Quixote* (século XVII), já anunciavam o “desmascaramento irônico dos procedimentos de construção da obra” (Arrigucci Jr., 1973, p. 154). O procedimento utilizado em

obras do novecentos se diferencia pela apropriação do discurso da crítica literária e do discurso da história, ampliando ainda mais a fragilidade das fronteiras do gênero literário e a busca pela consciência de si por meio da apresentação e discussão de seu jogo como principal espetáculo. A ambiguidade torna-se um traço frequente na produção literária contemporânea, no sentido de que a ficção, não raro, se apresenta como histórica e/ou como crítica. O “escritor-escrevente” articula esses discursos como elementos fundamentais na composição do texto literário.

É preciso distanciar-se, no entanto, do tipo de produção crítica do final do século XIX descrita por Leyla Perrone-Moisés (2005), na obra *Texto, crítica, escritura*, como “crítica-escritura”. Para ela, dissolve-se a distância entre texto crítico e texto ficcional: “Não se trata mais, para o crítico, de simplesmente escrever bem e de assumir por vezes um estilo poético. Trata-se de aceder, na sua prática de linguagem, à liberdade total que é a de todo escritor” (Perrone-Moisés, 2005, p. XII). Roland Barthes, Maurice Blanchot e Michel Butor são os críticos-escritores examinados pela autora, os quais fundem ao discurso crítico o discurso poético.

A análise da pesquisadora Marilene Weinhardt sobre a produção da ficção histórica destaca a relevância do conceito de ficção-crítica como um modo de leitura específico desse tipo de produção. Segundo Weinhardt, a ficção-crítica se revela em narrativas onde a ficcionalização da história literária ocorre por meio de procedimentos variáveis, como a ficcionalização de escritores, a recriação de personagens ficcionais e a apropriação de estilos ou mesmo fragmentos de textos poéticos. Nessas narrativas, é frequente encontrar um traço reflexivo ou autorreflexivo, constituindo-se ambigualmente como crítica, ficção e história.

A imagem do escorpião encalacrado mantém-se como representativa da produção da ficção histórica das duas últimas décadas do século XX e da primeira década do século XXI, conforme estudado pela pesquisadora. Essa literatura discute, questiona e homenageia a própria literatura, onde o significante se torna significado, conformando em si e a respeito de si mesma um olhar crítico.

A discussão sobre a crise dos meios de expressão da arte e da literatura é contemporânea da escritura do conto “Super Flumina Babylonis” (1964), de Jorge de Sena, e essa reflexão parece ter se mantido até pelo menos 2010, indicando uma preocupação contínua com a natureza e os limites da arte e da literatura ao longo do tempo.

Adotando perspectiva diversa, a produção literária recente tem apresentado um outro tipo de dobra, já que o seu propósito é constituir-se como ficção que se desdobra em discurso crítico e histórico da literatura. O jogo literário se elabora e se desenvolve no âmbito das ambiguidades: o texto ficcional é composto pelo viés da crítica e da história da literatura, como num jogo de espelhos, ou num palimpsesto, a literatura reflete e remete a si mesma, num movimento contínuo de retomadas em busca de permanência, de futuro.

A narrativa do conto “Super Flumina Babylonis”, de Jorge de Sena (um “escritor-escrevente”), será lida neste trabalho sob a perspectiva da ficção-crítica, como um “escorpião encalacrado”, pois ficcionaliza a história literária portuguesa. Isso ocorre quando o narrador, dando voz direta à mãe de Camões, delinea aspectos da biografia do poeta e, pela onisciência seletiva, revela uma metodologia da criação poética camoniana que, por associação, é também a do próprio ficcionista. Além disso, a narrativa faz reavivar a visão de mundo presente na poesia lírica camoniana, na medida em que se apropria de fragmentos poéticos; da força significativa e do caráter representativo da poética camoniana, presentes na obra lírica “Sôbolos rios”. O poema é glosa de um único mote, o Salmo 137, composto de nove versículos. Os versículos do salmo estruturam os 365 versos do poema, dispostos em 36 décimas e uma quintilha. As relações entre passado e presente associadas a Babel e Sião e ao sentimento de exílio e saudade são retomadas na narrativa, compondo um palimpsesto dialógico. Portanto, o conto revela-se como literatura que se dobra sobre si mesma ao se desdobrar em crítica e história da literatura portuguesa.

2 O CONTO

Todo mundo sabe que uma das melhores maneiras de soltar o diabo às canetas dos bem-pensantes de todas as cores e feitios é falar nele, com ares de ironia, como se não existisse.
(Sena, 1981, p. 220)

“Super Flumina Babylonis”, narrativa incluída na obra *Novas andanças do demônio* (1966)¹, de Jorge de Sena, é constituída por contrastes e alternâncias entre realidade e imaginário, pecado e virtude, amor carnal e amor espiritual, passado e presente, história e memória. O conto anuncia desde o título e da epígrafe uma presença camoniana. Apesar de não o nomear, a narrativa expõe Camões já adoecido, em situação de miséria e sem receber a tença que lhe foi atribuída por D. Sebastião, como recompensa pela composição da obra *Os Lusíadas* (1572). O poeta renascentista é claramente reconhecível, no conto, pela referência a informações históricas e biográficas, bem como por meio de citações de textos poéticos e de temas caros ao poeta como: o desconcerto do mundo, o amor do Amor, a reflexão sobre o Cristianismo.

1 O livro *Antigas e novas andanças do demônio* (Lisboa, 1981) reedita os contos de duas obras anteriores: “Andanças do demônio” (1960) e “Novas andanças do demônio” (1966), mantendo os prefácios das edições anteriores, novas notas aos textos do primeiro volume de 1960 e as notas já existentes aos textos do segundo volume de 1966. Entre essas notas consta uma espécie de “argumento histórico”, no qual o autor trata das referências utilizadas para a composição do “Super Flumina Babylonis”.

O momento dramático da realidade exterior deflagra, no conto, as reflexões interiores e o drama psicológico do poeta à mercê das invasões da poesia e dos “vazios cada vez maiores que, entre os pensamentos, se faziam” (Sena, 1981, p. 156).

“Super Flumina Babylonis” inicia-se com o protagonista de muletas a subir uma escada íngreme, estreita e escura para chegar à sua casa. O visualismo e a crueza da cena descrevem a personagem em circunstância de velhice, pobreza e doença. Opõe-se a essa realidade exterior o intelectualismo das preleções com os frades e as reflexões existenciais, bem como os pensamentos que torturam o poeta, que teme o mergulho no poço de si mesmo. Certo de que há virtude em desejar o que se perdeu, “consolações piedosas da alma”, e pecado em sonhar com o futuro, invejando o que não lhe pertence, o protagonista, por meio da voz narradora, espelha pensamentos profundos sobre a sua condição de poeta, sua visão de mundo e sobre seu passado. O mundo, “composto de mudanças, tomando sempre novas qualidades” (Sena, 1981, p. 156), que só ao poeta parecia andar desconcertado, organiza-se pela poesia. O narrador analisa e traduz a visão camoniana recuperando versos ou mesmo temas centrais de sua poesia canônica.

Pensar, devanear, lembrar, imaginar, mesmo supor como poderia ter sido numa vida triunfante e num outro mundo, não era sonho, mas a certeza de que as coisas se arrumavam por sua vontade, *que a ordem delas e a do Mundo era um desconcerto que ele organizava mentalmente.* (Sena, 1981, p. 156, grifos meus)

Abriu o olhar às trevas e ao silêncio. Conhecia tão bem os cantos da quadra, que era como se estivesse vendo a arca e o oratório com o raminho entalado, os quadrinhos de santos pendurados [...]. Via tudo com a mesma certeza e a mesma minúcia com que vira as naus do Gama navegando no mar, lá embaixo, vistas do Empíreo, com que vira Vênus abraçada a Júpiter e chorando, com que vira o Adamastor sair da nuvem grossa, com que vira Veloso correndo pelo monte abaixo. (Sena, 1981, p. 164)

A chegada da mãe, como segundo momento do conto, introduz uma voz que contrasta com a imaginação poética de Camões, apresentando dados biográficos que enfatizam mais seus pecados do que suas virtudes. Essa abordagem destaca a vida intensa do poeta, marcada por batalhas militares, experiências amorosas e desafios civis, que eventualmente o deixaram fisicamente debilitado e emocionalmente abalado.

A interação entre esses elementos históricos e Ficcionalis cria uma atmosfera densa e reflexiva, explorando a vida e a obra de Camões de maneira multifacetada e complexa.

Em relação às informações históricas ou biográficas encontradas no conto, Jorge de Sena demonstra grave preocupação, incluindo ao final do livro uma nota explicativa:

Para os leitores menos doutos da escassa documentação camoniana, que nunca os camonistas profissionais põem ao seu alcance, adiante se transcrevem, anotados, os passos em que este conto se baseia, e mais ou menos pela ordem segundo a qual as referências deles são utilizadas. (Sena, 1981, p. 226)

Segue-se, assim, como fonte principal a biografia composta por Pedro de Mariz (1551-1615), impressa na edição de *Os Lusíadas* de 1613. É deste texto biográfico que Sena encontra a cena inspiradora do conto. Segundo Mariz (*apud* Sena, 1981, p. 226-227), Camões

ficou residindo em Corte, por obrigação da tencinha que El-Rei lhe dera. Mas tão pobre sempre que pedindo Rui Dias da Câmara, fidalgo bem conhecido, que lhe traduzisse em versos os Salmos Penitenciais, e não acabando de o fazer, por mais que para isso o estimulava, se foi a ele o fidalgo, e perguntando-lhe queixoso, porque lhe não acabava de fazer o que lhe prometera havia tanto tempo, sendo tão grande Poeta, e que tinha composto tão grande Poema, ele lhe respondeu, que quando fizera aqueles Cantos era mancebo, farto, e namorado, querido, e estimado, e cheio de muitos favores, e mercês de amigos, e de damas com que o calor Poético se aumentava. E que agora não tinha espírito, nem contentamento para nada.

O conto apresenta uma oposição à condição negativa do poeta em relação à disposição para a poesia e encena a composição de uma das obras líricas mais conhecidas e pungentes de Camões, o poema “Sobre os rios que vão”, lançado em 1595 e baseado no Salmo 137. Nesse poema, Camões realiza uma reflexão filosófica sobre as ambições humanas, contrapondo poeticamente dois lugares bíblicos: Babel e Sião. Babel é interpretada como um presente infernal, enquanto Sião representa um passado superior ao presente, numa visão neoplatônica em que a purificação se alcança pela transição do mundo físico e sensível (Babel) para o mundo das ideias e inteligível (Sião).

O conto parece retrilhar o percurso de purificação do poeta, começando com as dores físicas ao subir a escada íngreme e culminando na profundidade intelectual da composição do poema. A presença falante da mãe rememora o passado do poeta, marcado por pecados, batalhas, viagens marítimas, amores vãos, paixões e orgias que o adoeceram. A voz materna resgata o passado e a realidade presente, mantendo o poeta consciente de si mesmo e impedindo-o de mergulhar no silêncio profundo. É quando a mãe se recolhe para dormir, deixando o ambiente

envolto em silêncio e noite, que um movimento interior invade à beira de um poço translúcido e insólito, onde ele reflete no fluxo dos pensamentos.

O retorno inesperado da mãe e, com ela, da realidade e do presente, interrompe o movimento e a invasão poética. Novamente o assunto da tença, que não foi retomada porque o poeta, orgulhoso, não se dirige ao Paço para fazer a prova de vida. O “pecado de orgulho, para que não o vejam em muletas” (Sena, 1981, p. 165), segundo a mãe, é o que o impede. O mundo físico exige do poeta um movimento horizontal, terreno, contrário ao movimento vertical, do poço, que o mundo inteligível lhe impõe. Cansada, a mãe se recolhe finalmente, deixando o poeta a olhar o fogo da candeia. A poesia lhe surge, invade, em meio ao redemoinho dos pensamentos. “Seriam 365 versos, tantos quantos os dias do ano, como uma via sacra da vida, 73 quintilhas como...” (Sena, 1981, p. 166). Consciente de si e de seu dom, o poeta escreve pela noite afora “Sobre os rios que vão por babilônia me achei; onde sentado chorei as lembranças de Sião e quanto nela passei...” (Sena, 1981, p. 166). Parece-nos que, assim como os judeus expulsos de Sião, ele chora pelas lembranças do passado, principalmente as que não foram possíveis de serem vividas, e “nisso não há pecado” (Sena, 1981, p. 156).

A ficcionalização do momento de produção do poema parece organizar os sentidos existenciais do poeta. Mas irá também construir um elo dramático entre a situação marginal de Camões, desde meados do século XVI e a tomada de decisão por Jorge de Sena pelos exílios voluntários para o Brasil, em 1959, e depois para os Estados Unidos, em 1965². Assim como no poema de Camões, a narrativa propõe o trânsito entre o passado de uma pátria feliz, Sião, e o desconcerto do mundo no presente, Babilônia. A confluência de vozes na narrativa de “Super Flumina Babylonis” parece sugerir que, ao compor o poema, o autor encontra-se em Babilônia chorando as lembranças de Sião e tudo quanto nela passou. Considerando o momento histórico de Jorge de Sena, podemos compreender que um segundo autoexílio não o aparta de seu amor pela pátria portuguesa e o coloca novamente em Babilônia. Lembrar Camões é lembrar-se de Portugal, Sião de Camões e Jorge de Sena, e de tudo que sua história representa para os dois autores.

O poeta é refugurado³ por onisciência seletiva do narrador e, por vezes, alterna para o indireto livre, confluindo a voz do narrador e a voz do poeta, como no fragmento:

2 Segundo Margarida Braga Neves (2008), ocorre um segundo exílio, pois o autor adquirira a cidadania brasileira.

3 De acordo com Paul Ricœur, a construção narrativa é caracterizada por três momentos: prefiguração (mimese I — referencial), configuração (atividade construtora ou de criação) e refiguração (ato interpretativo do leitor). A mimese, representação da ação, não pode ser identificada como mera réplica da realidade, pois mesmo quando se imita há uma atividade produtora. A personagem Camões no conto, portanto, é uma realização mimética, concentrada no ato interpretativo do discurso camoniano e de sua fortuna crítica (RICŒUR, 1997, p. 60).

Mas *ele* acutilara o Borges, por quê? Para que a vida lhe mudasse de rumo, para que ela tomasse um rumo de fatalidade, para que as índias lhe fossem impostas pela sua estrela, para que a sua estrela existisse. Erros meus, má fortuna, amor ardente, em minha perdição se conjuraram, os erros e a fortuna sobejaram, que para mim bastava amor somente. Perdição. Amor somente. Como a poesia é falsa e verdadeira. Como ela diz não dizendo, e é não dizendo que diz. *Como da nossa alma não sabemos nada antes de escrevê-la, e como não é dela que sabemos depois de ter escrito.* (Sena, 1981, p. 164, grifos nossos)

A confluência de vozes se dá pela alternância da voz narradora para a voz poética camoniana, que declama parte do soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente” e, em seguida, para uma voz intrusiva, que reflete e comenta sobre o processo de criação poética e que associa, por meio de um “nós”, o narrador, o poeta e o leitor.

A distância de quatro séculos entre Camões e Jorge de Sena não é impedimento para a confluência poética que se dá, principalmente, pela observância e aproximação do *modus operandi* do processo criativo, anunciado em produções diversas pelos dois escritores. Essa constatação permite uma leitura do conto em que a ficcionalização de um ícone da poesia e da história da literatura portuguesa se dá pelo atravessamento do olhar crítico e autocrítico de Jorge de Sena.

3 JORGE DE SENA: CRÍTICO, AUTOCRÍTICO, ESCRITOR-ESCREVENTE

Em resumo, de um ponto de vista antropológico, o escritor-escrevente é um excluído integrado por sua própria exclusão, um herdeiro longínquo do Maldito...
(Barthes, 1970, p. 38)

A configuração do escrevente como aquele que tem a função de “dizer em toda ocasião e sem demora o que ele pensa” (Barthes, 1970, p. 37) faz pensar tanto no Jorge de Sena ensaísta e crítico quanto no ficcionista. Essa conjugação da função do Escritor — aquele que produz a palavra mercadoria, objeto da instituição literatura — à função do Escrevente — para quem a palavra não pode ser produzida ou consumida senão por meio do vínculo institucional (universidade, pesquisa, política) — tornou-se cada vez mais presente no meio editorial. Pensar Jorge de Sena como *escritor-escrevente* permite compreender, em sua produção ficcional e poética, a constante presença de si e de sua visão sobre o texto e o contexto histórico e literário. Observa-se em sua produção uma presença desse ser paradoxal que

provoca e conjura ao mesmo tempo; formalmente, sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, ela secreta suas próprias regras, sob a forma

de uma escritura comum [...] escrever sem escrever, comunicar pensamento puro sem que esta comunicação desenvolva nenhuma mensagem parasita [...] É um modelo ao mesmo tempo distante e necessário, com o qual a sociedade brinca de gato e rato; ela reconhece o escritor-escrevente comprando (um pouco) suas obras, admitindo seu caráter público; ao mesmo tempo ela o mantém à distância, obrigando-o a tomar apoio sobre instituições anexas que ela controla (a Universidade, por exemplo), acusando-o constantemente de intelectualismo, isto é, miticamente, de esterilidade (censura nunca recebida pelo escritor). (Barthes, 1970, p. 38)

Árduo crítico da crítica literária portuguesa, a figura de Jorge de Sena no cenário literário português esteve quase sempre a reivindicar o reconhecimento de sua produção pela crítica portuguesa⁴. Em vários textos, encontra-se o autor exercitando a crítica e a autocritica da literatura produzida em Portugal em meados do século XX e, principalmente sobre os críticos literários em geral. O olhar agudo e racional que o escritor português lança sobre a produção da “Literatura Portuguesa Moderna” é impactante à primeira leitura, mas bastante coerente com o diapasão utilizado no texto “autoexame”, entrevista concedida à revista *O Tempo e o Modo*, em 1968, e posteriormente publicada em volume organizado por Eugênio Lisboa (1979, p. 139): “A única razão pela qual parece que eu proclamo a cada instante o meu talento é porque, até muito recentemente, se eu o não fizesse, ninguém o faria”.

A reivindicação se dá com horror a falsas modéstias e plena consciência da qualidade de sua produção literária e questiona “quantos escritores de categoria se têm ocupado tão largamente e tão numerosamente dos outros seus contemporâneos, como eu fiz durante trinta anos? Quantos? O mais que fazem é louvar às vezes um medíocre ou desenterrar um morto, com medo da sombra que lhes seja feita” (Sena, 1981, p. 140).

O tema é retomado no prefácio à publicação do *Antigas e novas andanças do demônio* (1981), reedição das duas coletâneas de contos do autor. De acordo com Sena (1981, p. 10), o prefácio é o lugar para desfazer falsas impressões dadas pela má crítica portuguesa, que caracteriza os prefácios senianos de “polêmicos (maneira manhosamente lusitana de se darem importância a si mesmos)”. Reconhecendo sua vaidade e arrogância, o autor mantém sua posição de que em Portugal “só a ignorância e a maldade fazem crítica, com raras exceções” (Sena, 1981, p. 12).

4 Segundo Perrone-Moisés (2016), o mau humor dos escritores para com os críticos se mantém até hoje, apesar de todas as transformações. “Enquanto, até o século XX, as queixas dos escritores se referiam à inferioridade dos críticos, incapazes de entender os criadores, algumas das queixas atuais, pelo contrário, se referem ao “elitismo” de uma crítica exigente, fechada aos novos gêneros mais populares” (Perrone-Moisés, 2016, p. 62).

Parece que a autoconsciência crítica e mesmo o olhar preciso, e de certo modo corrosivo, sobre a crítica e a produção literárias estão refletidas no conto “Super Flumina Babilonys”. Observamos, na narrativa, para além da confluência de vozes, certa intersecção da perspectiva poética de Jorge de Sena com a ótica que o narrador do conto apresenta sobre Camões e seu processo de criação. Assim, o tema do reconhecimento da qualidade literária atravessa o pensamento camoniano no conto: “E mesmo de tudo o que escrevera lhe parecia incerto que o tivesse sido abnegadamente, já que sempre ansiara pelo reconhecimento alheio, pelo triunfo, pela glória, pelos prémios, a ponto de contentar-se com o sorriso constringido dos ignorantes a quem lia os poemas” (Sena, 1981, p. 158).

História e ficção, realidade e imaginário — ou ainda um “historicismo imaginoso”⁵ — revelam o que Sena denominava de “realismo contemporâneo”. A matéria autobiográfica surge nesse conto, por meio da presença seniana, associada a uma concepção romântica do gênio poético ou literário. Essa visão de Jorge de Sena sobre seu processo criativo e sua compreensão da genialidade camoniana são observadas em algumas produções poéticas ou narrativas, entrevistas, prefácios e cartas enviadas aos contemporâneos, como Eugénio Lisboa, Arnaldo Saraiva e Eduardo Lourenço, entre outros escritores e críticos de literatura.

A entrada da mãe na cena do conto revela um poeta em declínio, escrevendo poemas em troca de pastéis e azeite para alimentar a chama da candeia. A “declamação desafinada” da mãe informa que algumas pessoas vieram cobrar os poemas encomendados e que d. Leonis⁶ esteve lá e disse que Camões não se acabava nunca, porque era um grande poeta, dos maiores que o mundo já teve, mas que “isso de poesia nunca dava nada a ninguém”. A mãe relata ainda que, ao lembrar a d. Leonis que a poesia deu a tença a Camões, ele respondeu que “era sempre assim que as coisas aconteciam, que a glória só vinha muito tarde, e que os prémios, quando eram dados, nunca vinham pelo que a gente merecia mais”. A mãe discorda, dizendo ao filho que isso é descreer da bondade de Deus e que “não é muito respeitoso para com Sua Alteza que te deu a tença” (Sena, 1981, p. 165). A reivindicação de reconhecimento no conto parece esvaziada pela presença dos ilustres fidalgos, como Rui Dias da Câmara, à sua porta, implorando por

5 De acordo com Margarida Braga Neves (2008, p. 190-191), em “Os contos impublicáveis de Jorge de Sena”, “a distinção entre ‘historicismo imaginoso’ [a ação é deslocada no tempo e no espaço] e ‘realismo contemporâneo’ [Realismo integral ou fenomenológico] não tem tanto a ver com o binómio actualidade/inactualidade como com a dimensão mais ou menos directamente autobiográfica da matéria narrada, como ressalta de uma carta datada de 27-2-61 para José Augusto França: ‘o volume caminha do fantástico até ao autobiográfico’”.

6 Referência a Dom Leonis Pereira, Governador de Málaga e de outras partes do sul da Índia a quem Camões dedica um soneto “Vós Ninfas da gangética espessura”, publicado em 1576, na obra de Pero de Magalhães Gândavo *História da província Santa Cruz e que vulgarmente chamam Brasil*.

composições prometidas; e pela própria tença concedida pelo Rei D. Sebastião, que no tempo da ação narrativa do conto já falecera.

Assim, compreende-se que a reivindicação se associa mais a uma posição seniana sobre a crítica literária portuguesa. A crítica racional e objetiva de Jorge de Sena, estendida a Camões no conto, é proveniente de uma visão arguta sobre o momento político e crítico da produção literária portuguesa nos séculos XVI⁷ e XX (de Sena). Observa-se que ambos vivem momentos de instauração ou vigência de regimes políticos autoritários, em que a produção artística e cultural, bem como a liberdade de imprensa, são cerceadas pelo Estado. Assim como em 1536, após a morte de d. Manuel, sob o reinado de d. João III instala-se a Inquisição em Portugal, em 1936 se dá a instauração do regime ditatorial salazarista, motivando o autoexílio de Jorge de Sena. De acordo com Francisco E. Leoni (1872, p. 69-70), pesquisador e ensaísta do século XIX, apenas

em Portugal se estabeleceu a inquisição, começou o fanatismo a produzir os seus terríveis efeitos. — Surgiram as suspeitas, as denúncias, e, com elas, os receios e os sobressaltos de que não podiam isentar-se as consciências mais puras. — Cessou todo o direito civil para inaugurar-se o governo teocrático e o império do terror. — A imprensa passou a ser algemada pelo mais feroz despotismo, arrogando-se o santo ofício a faculdade de examinar não só os livros que houvessem de imprimir-se, senão também os já impressos. — Consequentemente suprimiram-se e queimaram-se todos os que continham doutrinas que não agradavam à corte de Roma e ao poder absoluto; outros foram mutilados, ou nesciamente alterados, como mais tarde aconteceu às obras de Gil Vicente e aos *Lusíadas* de Camões. — Tudo quanto a razão e a inteligência podiam produzir de brilhante, criador e útil à humanidade, foi imprescritivelmente trucidado à nascença. Tornou-se impossível o raciocinar; porque lá estava alçado o horrendo tribunal que punia com fogo quem fizesse uso da razão.

O cenário de censura a qualquer manifestação da razão ou da ciência, beneficiando e privilegiando as mais rasas compreensões de pátria, família e Deus, marcam o tempo histórico de Jorge de Sena e de Camões, no conto.

Essa talvez seja a confluência mais trágica e profunda entre os escritores no conto, pois justifica e fundamenta, de certo modo, todas as outras. Quando Braga Neves trata dos contos impublicáveis de Jorge de Sena, refere-se de modo

7 Apesar de relacionar-se bem com os fidalgos da corte, intelectuais como Sá de Miranda (1481-1558) e Antônio Ferreira (1528-1569) não são mencionados por Camões; e Antonio Ferreira, mais contemporâneo do poeta, também não o menciona em sua obra. A austeridade dos poetas da corte parece se contrapor a vida conturbada e desregrada de Camões, ou seriam diferenças políticas? Sá de Miranda, traz para Portugal os ideais do Renascimento em 1527, ano próximo ao do nascimento de Camões e falece em 1558 (antes da publicação d'*Os Lusíadas*, de modo que a tomada de conhecimento da obra camoniana pode não ter ocorrido a tempo). O intelectual poderia ter sido lembrado por Camões, no entanto.

mais específico à obra *Os grão-capitães* (1971), mas alerta para outras narrativas que compõem a obra *As antigas e novas andanças do demônio* (1981), na qual encontramos “Super Flumina Babylonis”. Informa-nos Braga Neves (2008, p. 21) que

o sofrimento e a degradação impostos por sistemas totalitários geradores de monstruosas máquinas repressivas — sejam elas religiosas, militares ou judiciárias — destinadas a desapossar as suas vítimas dos últimos resquícios de dignidade humana — o nome, a identidade e a própria linguagem — irmanam personagens muito diversas da ficção breve seniana, desde as mais autobiográficas às mais imaginárias.

Por outro lado, os contos *da obra supracitada* podem ser lidos como prelúdio ao grande surto autoficcional que ocorre em 1961-1962, e que está na origem da coletânea de contos *Os grão-capitães* (1976). Ainda de acordo com Braga Neves (2008, p. 19),

toda a escrita de criação seniana sem exceção — nela se incluindo a poesia, a prosa de ficção e por vezes o próprio ensaísmo — comporta essa dimensão autoficcional que pode, no entanto, ser mais ou menos transposta, filtrada ou decantada, como sucede nos dois últimos contos de *Andanças do Demônio*.⁸

A autoconsciência do método e do modus operandi de sua criação relaciona-se diretamente com o fato de que, para o autor, produzir literatura e poesia não é uma escolha, mas sim uma imposição interior. Essa concepção se aproxima da dos românticos, que consideravam a inspiração um momento único e profundo, no qual o texto criado não poderia ser alterado pelo autor após ocupar a página em branco. Almeida Garrett, ao publicar o poema narrativo “Camões”, afirmou que a “índole desse poema é absolutamente nova: assim, não tive exemplos a que arrimasse, nem norte que seguisse *Por mares nunca dantes navegados*” (Garrett *apud* Moisés, 1988, p. 112, grifo do autor). Ao se rebelarem contra as regras e modelos de composição clássicos, os românticos mergulharam cada vez mais na própria alma, explorando os recantos mais profundos e confessando “tempestades íntimas ou fraquezas sentimentais”, o que provocou instabilidade psíquica e uma onda de suicídios (Perrone-Moisés, 1988, p.113).

Segundo Perrone-Moisés (2016), alguns escritores da alta modernidade referiam-se ainda à sua “missão”, tal como os românticos, embora desconhecendo ao certo qual era essa missão e quem a prescrevera. Ilustrando a ideia, a ensaísta cita Fernando Pessoa — “emissário de rei desconhecido, / eu cumprio informes instruções do além” — e Clarice Lispector — “Hão de me perguntar por que tomo conta

8 Trata-se dos contos “Duas medalhas imperiais com o Atlântico” (1960) e “Campanha da Rússia” (1946-1960).

do mundo: é que nasci incumbida. [...] só não encontrei ainda a quem prestar contas” (Perrone-Moisés, 2016, p. 129). Nesse mesmo rol de escritores pode ser incluído Jorge de Sena. Em muitos momentos de sua produção poética, crítica ou ficcional, Sena revela o caráter imprevisível da criação. A poesia como “aparição”, como catedral que emerge das profundezas do ser, como a linguagem jorrando sem interrupção para o papel, está descrita no poema “Cathédrale Engloutie” e ficcionalizada no romance *Sinais de fogo* (1979). Esse mesmo comportamento da poesia invadindo o poeta, podemos visualizar no personagem de “Super Flumina Babilonys” que, de repente, é impelido a buscar a pena e, mesmo sofrendo as dores físicas do corpo adoecido, passa a noite a escrever o poema que o invade. A refiguração do poeta Camões que, em alguns momentos da narrativa, associa-se com a visão poética de Jorge de Sena, possibilita uma aproximação dessa personagem canônica da Literatura Portuguesa com o eu-lírico seniano e sua catedral submersa.

O processo criativo assumido por Jorge de Sena e associado a Camões no conto parece derivar das origens inglesas e escocesas do Romantismo, em particular da poesia ossiânica, caracterizada por um vocabulário simples e uma melodia natural e espontânea. Segundo Moisés, essa poesia era uma tradução literária dos transe interiores do poeta e influenciou inúmeros poetas dos séculos XVIII e XIX.

No entanto, é controverso sugerir que Camões adotasse essa perspectiva, dada sua condição de poeta neoclássico que afirmava “cantando espalharei por toda parte,/ se a tanto me ajudar engenho e arte” (Neves; Tufano, 1980, p. 58). Ou seja, para Camões, não bastava apenas a inspiração ou o talento; era necessário possuir arte, eloquência e conhecimento. Não era suficiente mergulhar no poço de si mesmo, como em um transe interior; era preciso manter a razão, o intelectualismo e a chama da candeia acesa.

Portanto, compreendemos que a narrativa refigura Camões atravessado por uma perspectiva da composição poética neoclássica, evidenciada pelo tipo de composição (365 versos em redondilhas maiores — uma medida nova), resultante do mergulho profundo do poeta em si mesmo. Ao mesmo tempo, essa refiguração também se dá por uma perspectiva romântica ossiânica, por realizar o movimento alegórico da poesia que emerge do âmagô do ser, da inspiração livre do poeta, como uma necessidade intrínseca ao ser-poeta.

Assim, essas revelações sobre a concepção poética e a visão de mundo do poeta refigurado no conto não se desvinculam das encontradas na obra crítica e ficcional, bem como na autoficção de Jorge de Sena.

Outro momento em que a confluência de perspectiva sobre a criação poética entre Camões e Jorge de Sena se revela na narrativa do conto é quando o narrador coloca o leitor diante de Camões sentado à janela a olhar, contemplativo, para o calafate no prédio em frente, a tomar o caldo:

Levantou o olhar para a janela. No prédio fronteiro, viu o calafate sentado à mesa, que o observava amigavelmente por cima da escudela fumegante. Acenou-lhe de cabeça, e o outro fez com a mão um gesto largo, que terminou apontando o caldo numa oferta gentil. Correspondeu com um gesto como que de adeus, e desviou a vista. À varanda vieram encostar-se as duas crianças; não precisava de fitar para saber. (Sena, 1981, p. 158)

A imagem do calafate oferecendo o caldo imediatamente evoca a figura do eu-lírico de Álvaro de Campos, que falhou em tudo e observa o homem à frente da Tabacaria. “Sempre uma coisa defronte da outra,/ sempre uma coisa tão inútil como a outra,/ sempre o impossível tão estúpido como o real,/ sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície” (Pessoa, 1998, p. 191). O eu-lírico observa Esteves na tabacaria: “Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me. Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo/reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu” (Pessoa, 1998, p. 192). No conto, vemos a realidade plausível, sem metafísica, caindo de repente sobre o Camões de Jorge de Sena (que observa o calafate a tomar o caldo), assim como é percebida pelo eu-lírico de Álvaro de Campos ao notar a menina suja que come chocolates na rua da tabacaria (presença física, encarnada, da realidade social moderna). A realidade se reconstitui para ambos na presença do outro.

Considerando Álvaro de Campos uma expressão poética que irrompe “num processo de despersonalização do poeta” Fernando Pessoa e que a voz poética de Campos, segundo Pessoa em carta a Casais Monteiro, “de repente, [...], surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a ‘Ode triunfal’ de Álvaro de Campos” (Pessoa, 1935 *apud* Nicola; Infante, 1999, p. 24), é possível associar o método da criação poética apresentado e discutido no conto pela voz do narrador onisciente crítico (escrevente) ao poeta Fernando Pessoa. A sobreposição das personagens (Camões no lugar do eu-lírico de Campos), no conto, parece apontar para uma afirmação de que apenas os grandes poetas (Camões, Pessoa) são incumbidos desse método impositivo da poesia.

A partir da cena do calafate, a ideia de que há uma linha, um método incontrolável, que conduz um poeta a grandes realizações continua no conto por meio das discussões sobre temas profundos como a encarnação da poesia. essa cena destaca o olhar racional de Camões sobre a realidade presente, levando-o a uma reflexão filosófica sobre a encarnação ou a gestação da poesia (engenho e arte, carne e pensamento).

A presença da criança junto ao calafate, no conto, faz lembrar ao poeta Camões que ele não gosta de crianças, mas deixou ao mundo suas criações. O Amor, tema tão frequente em sua obra poética, resulta da experiência do amor

carnal e da busca pelo amor espiritual. Os contrastes e contradições do amor centram-se nessas vertentes do sentimento de amor ao Amor que o domina.

Mas o sentido da Encarnação não precisava ele que lho explicassem. Quem amara com a carne e com o pensamento como ele, quem escrevera do Amor como ele escrevera, e quem não gostara nunca de crianças, como ele, tinha da Encarnação uma experiência que o frade não tinha. Precisamente porque tudo se encarnara nele sem encarnar-se, e lhe devorara a própria carne, deixando-o aquele farrapo imundo que era agora, quem melhor sabia o que era a Encarnação? Ou, pelo menos, tanto quanto um homem pode sabê-lo? Sentir-se grávido de um poema, sentir-se fecundado por um relâmpago entrevisto, e ser um homem — é o mais que pode saber-se. [...] Mas o poeta que praticou o amor até a destruição da carne, e escreveu poemas até que o espírito acha pouco a poesia, esse, sim, esse sabe o que Encarnação seja. Apenas, porém, o sabe. Mas não viveu a Encarnação, foi a Encarnação quem o viveu a ele. E é este o grande mistério, não o outro. E é a grande diferença entre um deus que se encarna, e o homem em quem a Encarnação se representa. (Sena, 1981, p. 159)

O poeta é esse ser em que a encarnação se representa e a encarnação é a poesia que o domina e invade. Essa é a concepção seniana da presença da poesia no poeta. Em prefácio ao romance *Sinais de fogo*, Mécia de Sena mostra que o ano de 1964 foi um momento inicial de intensa produção poética e ficcional para Jorge de Sena. Nesse ano, o autor inicia a escrita do romance *Sinais de fogo*, produz o conto “Super Flumina Babilonys”, compõe o poema “Cathédrale Engloutie” (1964) e há uma “explosão de poesia”, escrita por extensão do parágrafo final do capítulo X do romance. Em outro momento, Jorge de Sena relata a importância da música de Debussy para a iniciação poética. Ao ouvir pela primeira vez a música, foi que se iniciou o processo de invasão poética:

nunca mais pude ser eu mesmo — esse homem parvo
que, nascido do jovem tiranizado e triste,
viveria tranquilamente arreliado até a morte.
Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida e gosto
de impor aos outros a visão profunda,
não a visão que eles fingem,
mas a visão que recusam:

Os acordes perpassam cristalinos sob um fundo surdo
que docemente ecoa. Música literata e fascinante,
nojenta do que por ela em mim se fez poesia,
esta desgraça impotente de actuar no mundo,
e que só sabe negar-se e constringer-me a ser
o que luta no vácuo de si mesmo e dos outros.⁹
(Sena, 1964)

A fobia do poço, das águas profundas que revelam uma catedral submersa, está presente no conto desde o primeiro momento da narrativa. O protagonista sobe uma escada com sofrimento e, na solidão da casa vazia, tem medo do silêncio no qual os demônios se escondem. O demônio da poesia surgia

no fio interrompido das ideias que continuamente deslizavam como um rio revoltado, se abria um vácuo tenebroso, um vórtice sombrio em que flutuavam farrapos de versos e de coisas vistas, e, mais no fundo, como que uma pequenina porta iluminada, ou um vidro posto sobre estranhas águas em que nadavam esquisitos seres, e que parecia um olho fito nele, pestanejando ou palpitando, não sabia bem, talvez que, sim, nem mesmo um olho, mas uma transparência marinha como os reflexos das ondas ao luar. A pequenina porta, que lhe fazia vertigens, nem sempre se mostrava. Na maior parte das vezes não havia mais que o poço em que se debruçava, ansioso de que a portinha se abrisse e tremente até ao arripio pela frialdade que dela vinha. Fechando os olhos, cerrando-os com bastante força, conseguia então afugentar aquelas visões ou aquela visão, sempre a mesma, que sonhava acordado. Porque dos sonhos tinha ódio. (Sena, 1981, p. 156)

A catedral submersa ou o rio revoltado das ideias em que flutuavam seres estranhos são alegorias da encarnação poética, reveladas por Jorge de Sena como seu modo de se encontrar com a poesia. Sobre os rios da Babilônia, no tempo presente e lugar de exílio, Camões se assenta e chora as lembranças do passado. Tomados pela poesia, tanto o ficcionista quanto o poeta parecem mergulhar profundamente nesse rio de lamento e lembrança. A narrativa enlaça o poema; o ficcionista abraça o poeta.

Em fevereiro de 1965, surge o primeiro dos “Sete sonetos da visão perpétua”, de Jorge de Sena; os outros seis nascem no dia seguinte, “todos eles escritos diretamente à máquina (o que raramente lhe acontecia), como se eles se intromettessem, cada vez que colocava a folha para continuar a escrever” (Mécia de Sena, 1997, p. 19). Segundo Mécia, tais textos possuem uma conexão com a canção de Camões “Manda-me amor” da qual se constituiria uma réplica. Observamos, assim, que a poesia, assim como a prosa de Jorge de Sena, dialogava naquele

9 Ver e ouvir o poema na voz de Jorge de Sena em: https://triplov.com/poesia/jorge_de_sena/cathedrale_engloutie/index.htm.

momento com a produção camoniana. O narrador-personagem Jorge, do romance *Sinais de fogo*¹⁰, é um jovem poeta em formação e, assim como em Camões, no conto “Super Flumina Babilonys”, a encarnação da poesia se representa. A poesia, essa presença dominadora e incontornável, nasce de uma espécie de mergulho interior inescapável. É desse mergulho que o poeta do conto tenta se desvencilhar, mas é engolido por ele. O poeta, impotente, completamente inundado pelo impulso poético que lhe surge, inicia sua composição.

Levantou-se impellido por uma ânsia que lhe cortava a respiração, uma tontura que multiplicava a pequenina luz da candeia. Apoiado à mesa, arrastou-se até à outra ponta, e daí deixou-se cair até à enxerga. Remexendo nela, tirou de um canto umas folhas de papel, o tinteirinho, com a pena enfiada no anel, que se habituara, desde o primeiro embarque, a guardar assim.

[...]

Já as palavras tumultuavam nele, confundidas com as outras, inúteis e mortas, da tradução que tentara. Eram como uma tremura que o percorria todo de arrepios, com hesitações leves, concentrando-se em pequenas zonas da pele

[...]

Os olhos ardiam-lhe e era de lágrimas. Tudo falhara, tudo, e a própria poesia o abandonara, receosa dos seus olhos de alma penetrantes que viam o fundo das coisas. O poço com as formas flutuando. Mas era um grande poeta, transformava em poesia tudo o que tocava, mesmo a miséria, mesmo a amargura, mesmo o abandono da poesia. Tremendo todo, mas, com a mão muito firme, começou a escrever... Sobre os rios que vão de Babilónia a Sião assentado me achei... Riscou, desesperado. Recomeçou. Sobre os rios que vão por Babilónia me achei onde sentado chorei as lembranças de Sião e quanto nela passei... (Sena, 1981, p. 166)

No conto, esse processo de composição por invasão ou intromissão poética é transferido para o protagonista, sugerindo uma justaposição, pelo método da composição, entre figuras poéticas representativas da literatura portuguesa: Camões, Fernando Pessoa (pelos casos de heteronímia que também revelam essa invasão da poesia) e Jorge de Sena. A lírica camoniana oferece muitos exemplos dessa invasão poética, e o eu-lírico escreve guiado por Anjo ou pelas penas do Amor, como podemos observar no fragmento que segue:

10 No artigo “Autoficção e história em *Sinais de fogo*”, publicado no livro *Passados insubmissos: a ficção histórica como potência* (2022), organizado pela professora Marilene Weinhardt, associei esse traço da produção poética de Sena a uma produção autoficcional e histórica.

A ùa dama

Querendo escrever um dia
o mal que tanto estimei,
cuidando no que poria,
vi Amor que me dizia:
«Escreve, que eu notarei.»
E como para se ler
não era história pequena
a que de mim quis fazer,
das asas tirou a pena
com que me fez escrever.

E logo como a tirou,
me disse: “Aviva os espíritos,
que pois em teu favor sou,
esta pena que te dou
fará voar teus escritos”.
E, dando-me a padecer
tudo o que quis que pusesse,
pude, enfim, dele dizer
que me deu com que escrevesse
o que me deu a escrever.
(Camões, 2023)

Observa-se nas redondilhas camonianas a referência ao transe, à imposição do Amor que faz o poeta escrever. Para Camões, assim como para Jorge de Sena, a poesia se impõe. O que dá verossimilhança à descrição, no conto, do momento que antecede a composição do “Sôbolos rios que vão” ou “Super Flumina”, de Camões. O poema, datado de 1595, associa Babilônia ao presente e Sião ao passado. O eu-lírico camoniano, assim como o protagonista de Jorge de Sena, localizam-se diante do mal presente — Babilônia — lembrando o passado feliz — Sião. Diante do que diz a mãe, “precisava não se deixar distrair pelas palavras que ouvia” (Sena, 1981, p. 164), ou seria tragado pelo rio revoltado do passado, submergindo naquele “vórtice estranho” onde Deus não penetrava. Bastante significativo que o conto integre a obra *Novas andanças do demônio*.

4 OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Em outra perspectiva de análise, observa-se que a narrativa de “Super Flumina Babilonys”, assim como a obra camoniana, mostra-se como um universo de contrastes. A começar pelas relações espaciais entre realidade mundana e pragmática, expressa na visão da mãe sobre a vida do poeta, e universo imaginário repleto de sutilezas e marcas profundas do sofrimento interior, apresentado pelo pensamento e reflexões do poeta ao mergulhar no poço, no silêncio de si mesmo. Conforme citado acima, muitas vezes não havia mais que o poço em que se debruçava, ansioso de que a portinha se abrisse e tremesse pela frialdade que dela vinha.

A perspectiva crítica do conto se anuncia não apenas pela apresentação biográfica e conceitual que faz sobre a obra camoniana, mas pelas associações entre interior e exterior, real e imaginário, poesia e ficção, dando ao poeta uma dimensão realista para além do que o empirismo poderia dar. Um grande poeta como foi Camões inclui nele todas as personalidades poéticas possíveis, por isso “não tem, não precisa ter biografia”, sua obra é ele e todos os outros. Fernando Pessoa, desejoso de superar Camões¹¹, em sua genialidade surge como um reflexo, espelho do poço interior do grande poeta.

“Super Flumina Babilonys” é uma narrativa em que o poeta transita do mundo exterior para o mais profundo interior. Da escada íngreme que causa sofrimento físico ao poeta envelhecido e doente às profundezas do poço da individualidade que provoca tremores, ansiedade, transpiração e autoconhecimento. O trajeto que o protagonista percorre é de fora para dentro da casa e do ser, enquanto o movimento da poesia é do interior para o exterior. A poesia submersa emerge para a superfície à medida que o poeta submerge, num processo de transe psicológico em que o corpo é invadido, encarna a poesia e a traz para o mundo exterior.

Sobre os rios da Babilônia está o eu-lírico camoniano do poema “Sobre os rios que vão”, chorando as lembranças de Sião. Camões, refigurado por Sena, lamenta as lembranças do passado que não teve e poderia ter tido. Pode-se interpretar que Jorge de Sena chora através de Camões o não reconhecimento de sua produção pela crítica literária portuguesa. Exilados e à margem da sociedade portuguesa por questões políticas, Camões refigurado e Jorge de Sena, escritor-escrivente, não se dobram às imposições governamentais. Camões não vai ao palácio para provar que está vivo e humilhar-se em troca da tença que lhe é devida; Jorge de Sena não retorna ao seu país tomado pela governança ditatorial salazarista.

Há, portanto, pontos importantes que associam as duas figuras poéticas, a empírica e a refigurada, como se ambos fizessem parte de uma única rede e mergulhassem no mesmo rio turbulento da composição poética. O conto, como ficção-crítica, reverbera informações poéticas, histórico-biográficas e críticas na

11 Cf. Moisés, 1998, p. 217-227.

construção do protagonista, proporcionando ao leitor uma reflexão profunda sobre a relação do poeta com a poesia, da realidade com o imaginário, da ficção com a história. Temas caros à composição camonianiana, como o Amor e o desconcerto do mundo, são associados a uma reflexão do poeta sobre a poesia e sobre sua realidade existencial. O Amor surge como um momento da criação:

E o amor somente bastaria, como o momento em que tudo se esquece, tudo desaparece, tudo se evapora, ao calor que abrasa e que só dura um instante mas um instante em que o tempo se suspende, se petrifica num espaço e numa forma, e todo o verdadeiro espaço foge velozmente, correndo pelos tempos fora até que é ele o tempo que se suspendeu. Apenas como isso, porque é uma imagem do supremo amor, aquele que existe além do tempo e do espaço, além das esferas, além daquele poço terrível. Além ou aquém? E se esse amor não fosse mais do que uma imagem, uma essência última da sua própria vida? (Sena, 1981, p. 164)

E o desconcerto do mundo nem sempre é resolvido pela organização mental da ordem das coisas. Há perguntas sem respostas mesmo dentro do universo literário.

Assim, sobre os rios do presente, Jorge de Sena e sua personagem Camões organizam o mundo, supondo como tudo poderia ter sido num outro mundo. A ficção é um lugar onde tudo se organiza pelo pensamento, pela imaginação, pela memória e pelo devaneio. A reflexão sobre a crítica literária na construção ficcional sobre autores, obras e personagens da literatura pode ser compreendida como uma reflexão sobre o significado do objeto literário (significante) em que ocorra a destruição para obter-se um tipo superior de construção, ainda que elitista — e talvez se possa pensar em ampliação ou atualização — desse significado. Trazer para o discurso ficcional o discurso crítico sobre autores e obras da literatura, para além da dobra proposta pela ironia romântica do século XIX, encontra-se em produções como “Super Flumina Babilonys” o desdobramento e a ambiguidade da ficção-crítica.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARTHES, Roland. Escritores-escreventes. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. P. 31-39.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Redondilhas* — parte III. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/camoes75.html>. Acesso em: 21 jul. 2023.

CANDIDO, A. Prefácio. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 9-15.

LEONI, Francisco Evaristo. *Camões e os lusíadas*: ensaio histórico-crítico-literário. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira Editor, 1872.

LISBOA, Eugênio. *Versos e alguma prosa de Jorge de Sena*. Lisboa: Arcádia e Moraes Editores, 1979.

MOISÉS, Massaud. Fernando Pessoa e o supra Camões. In: MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa*: o espelho e a esfinge. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 217-227.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1988.

NEVES, João Alves das; TUFANO, Douglas (org.). *Camões*: lírica, épica, teatro, cartas. São Paulo: Moderna, 1980.

NEVES, Margarida Braga. Os contos impublicáveis de Jorge de Sena. *Metamorfoses — Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em <https://www.researchgate.net/journal/Metamorfoses-Revista-de-Estudos-Literarios-Luso-Afro-Brasileiros-0875-019X>. Acesso em: 21 jul. 2023.

NICOLA, José de; INFANTE, Ulisses. *Fernando Pessoa*. São Paulo: Scipione, 1999. (Coleção Margens do Texto.)

NEVES, José Alves das; TUFANO, Douglas (org.). *Luís Vaz de Camões*: lírica, épica, teatro, cartas. São Paulo: Moderna, 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*: seleção poética e nota editoria de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. Organização: Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICCEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1997. v. 1.

SENA, Jorge de. *Antigas e novas andanças do demônio*: contos. Lisboa: Edições 70, 1981.

SENA, Jorge de. *Sinais de fogo*. Lisboa: Edições Asa Literatura, 1995.

SENA, Jorge de. La Cathedrale engloutie, de Debussy. *Triplöv*. Disponível em: https://triplov.com/poesia/jorge_de_sena/cathedrale_engloutie/index.htm. Acesso em: 21 jul. 2023.

WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, v. 2, n. 3, p. 81-102, jan./jun. 2010.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história (2001-2010). In: OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Literatura*: crítica comparada. Pelotas: Editora Universitária Prec-UFPEL, 2011. p. 31-55.

CURITIBA EMBLEMÁTICA EM CHÁ DAS CINCO COM O VAMPIRO E FANTASMA

Márcia Mucha

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

(Italo Calvino, 2003)

A transição da modernidade para a pós-modernidade motivou muitas pessoas a migrarem para os centros urbanos em busca de melhorias de vida. David Harvey, ao discutir a condição pós-moderna no final da década de 1980, alertou para as mudanças ocorridas nesse período e suas consequências, destacando especialmente o espaço urbano, que se intensifica na pós-modernidade. Para o autor, “a aparência de uma cidade e a organização de seus espaços formam uma base material a partir da qual é possível pensar, avaliar e realizar uma série de sensações e práticas sociais” (Harvey, 2014, p. 69). Essa visão se soma à dialética de Néstor García Canclini, que foca nas tradições culturais coexistentes com a modernidade, ainda em processo de estruturação na América Latina, onde já se observa um cenário de hibridação resultante da expansão urbana. As sociedades latino-americanas evoluíram de culturas rurais e tradicionais para uma trama urbana majoritária, com uma oferta simbólica heterogênea renovada pela interação constante com redes nacionais e transnacionais de comunicação (Canclini, 2013, p. 285). A cidade, portanto, comunica e promove discursos, o que pode ser analisado nas obras literárias.

Luis Alberto Brandão, em *Teorias do espaço literário* (2013), argumenta que uma análise histórica da cartografia pode demonstrar que “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por condicionantes econômicos, sociais e políticos” (Brandão, 2013, p. 18). A cidade, segundo o teórico, desde as construções medievais até as grandes metrópoles contemporâneas, é considerada um complexo ambiente de socialização humana. Explorar as potencialidades desse elemento espacial em narrativas que ficcionalizam a historiografia literária implica refletir sobre como as mudanças no ambiente

físico, especialmente nas cidades, condicionaram as atividades artísticas do narrador e escritor Beto em *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto, e do narrador e escritor anônimo em *Fantasma* (2001), de José Castello.

A cidade tem se tornado um símbolo crucial da sociabilidade humana, ganhando destaque na literatura contemporânea, principalmente pelo fato de mais da metade da população viver em áreas urbanas. Embora já fosse tema de discussão desde a década de 1930, com obras representativas do processo de urbanização, a literatura urbana ganhou hegemonia nas últimas décadas do século XX até os dias atuais, abundando em enredos que tematizam o espaço urbano de maneira predominante. Nesse contexto, Curitiba emerge como um elemento importante em “Chá das Cinco com o Vampiro” e “Fantasma”, pois esses romances figuram a cidade e a época dos eventos narrados. Os personagens que transitam nesse meio urbano exercem um fascínio e causam desarmonia na vida dos habitantes. O relato do cotidiano é feito de modo a destacar a presença desse cenário como determinante das ações dos protagonistas.

Diante disso, torna-se essencial abordar o espaço para demonstrar como esse é um tema significativo nos estudos literários e para compreender a Curitiba que emerge tanto na obra de Sanches Neto quanto na de Castello como emblemática. O uso do adjetivo “emblemática” se justifica, pois o cenário urbano, descrito pelo olhar dos narradores, é fragmentado e não se apresenta como um território passivo na narrativa.

1 CIDADE (DES)AFETO

O romance *Chá das cinco com o vampiro* é composto por um discurso memorialístico, uma vez que Beto vai lembrando a vida que levou em, basicamente, duas décadas. Porém, como aqui cabe discutir as vivências do narrador em Curitiba, o tempo transcorrido é o que vai de 1988 até 2001, período em que o jovem está se mudando para a capital do estado do Paraná e depois indo embora dela. Um lugar que ele passa a viver mais por um sonho da tia que propriamente seu. Para Ester, o sobrinho deveria ir para Curitiba pois, segundo ela, é “a cidade ideal para um escritor, sem a correria de São Paulo e sem as delícias do Rio” (Sanches Neto, 2010, p. 91). Com essa passagem é possível notar que não era apenas a projeção de mudança de lugar físico, mas também a idealização de uma profissão que a tia pensava para a vida do sobrinho.

Essa constatação de Ester faz lembrar o que propõe Ángel Rama, em *A cidade das letras* (1985), ao dizer que a cidade modernizada alude à ideia de que é apenas o grupo letrado o propulsor do progresso, e também é aquele que atinge o caminho da ascensão social. Esse era o pensamento da tia, pois o sobrinho só poderia ser jornalista e escritor se estivesse ali, em Curitiba, próximo a nomes de destaque

na cena literária da época, como Geraldo Trentini, que faz alusão a Dalton Trevisan. Esses sonhos, que não eram propriamente dele, de ir para Curitiba, aproximar-se do contista famoso e ser escritor, acabam por se concretizarem ao longo do tempo.

Embora a tia seja descrita como uma mulher letrada, trazia consigo um pensamento que é o mesmo de muitas pessoas que vivem no interior — lembrando que a família de Beto era de Peabiru, interior do estado do Paraná — de verem a cidade grande como o lugar em que os desejos se efetivariam. E a tia vai mais longe, ainda, ao contrapor Curitiba a outros dois grandes centros urbanos do Sudeste, São Paulo e Rio de Janeiro. Tanto este quanto aquele poderiam desviar a atenção do jovem, tirar o foco que a profissão de escritor exige.

De qualquer maneira, era preciso deixar Peabiru para que uma mudança ocorresse na vida dessa personagem e, como isso se apresenta no romance lembra o que propõe Regina Dalcastagnè ao dizer que “quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz já com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole. É o jovem que se despede dos amigos e dos lugares da infância para ir tentar a vida na cidade grande” (Dalcastagnè, 2003, p. 34). Esse movimento tem sido matéria de muitos escritores na contemporaneidade porque se preocupam em fazer transitar personagens nascidas nas grandes cidades ou que para lá migram. Nesse segundo caso, a cidade interiorana, se exerce algum papel na narrativa é de coadjuvante em comparação ao centro urbano maior.

Decidido o destino, Roberto Nunes Filho embarca rumo a Curitiba e, ao chegar ao que viria a ser o seu novo lar, faz a seguinte observação antes de descer do ônibus:

Eu olhava casas e árvores na beira da pista, tudo embaçado por uma chuva fina, que tornava mais cinzenta a manhã. Nenhuma paisagem podia ser tão adequada ao que eu sentia. Para trás ficava uma cidade, uma cidade que tinha o rosto de uma mulher, uma cidade que não me quis [...]. Fiquei olhando as ruas, os carros novos, as casas com jardins, pessoas com capas de chuva e mulheres com botas — nunca antes tinha visto uma mulher com botas. Tudo negava o que eu conhecia como cidade. Teria de aprender de novo a geografia desse corpo de pele clara, silhueta esguia e com uma solene indiferença ao meu ser escurecido pelo sol e pela poeira. (Sanches Neto, 2010, p. 137)

Essas foram as impressões de Beto ao chegar a Curitiba. Fazendo uma analogia da cidade com o corpo de uma mulher, ele delineia um possível rumo da sua vida daquele momento em diante. A cidade é, assim, tomada como uma metáfora da vivência humana, de acordo com o que se percebe em *As cidades invisíveis* (1970), de Italo Calvino. Há certa afetividade com o espaço, e isso não significa somente uma relação boa; pode haver, também, experiências negativas. Esse espaço urbano é uma busca por perguntas, respostas, realização de desejos e frustrações.

Por tudo isso Beto vai passar, logo, o uso da palavra (des)afeto vai ao encontro das situações vivenciadas por ele em Curitiba. O que reforça essa percepção é, inclusive, uma fala do amigo Akel, que manifesta sua opinião dizendo: “Você adota Curitiba e Curitiba nunca te adota” (Sanches Neto, 2010, p. 169). Essa advertência vem de uma pessoa que já passara por altos e baixos nesse lugar e, portanto, falava com experiência das agruras que alguém poderia estar submetido ao morar ali e não tomar cuidado com as escolhas pessoais e profissionais.

Deixar a cidade natal, sem prédios de vários andares, sempre coberta por um pó vermelho, era começar a pertencer a um outro mundo. O próprio Beto salienta isso em um trecho do livro quando uma moça alta, loira, que estava ao seu lado pega a bolsa de couro — o que o frustra, pois carregava uma sacola de plástico — e conversando com o motorista marcava “bem os *es* e *os* no final das palavras, percebi que era de Curitiba. Eu entrava na civilização. Um carregador se ofereceu para me ajudar com a bagagem, dizendo que teria de cobrar dobrado por causa do peso” (Sanches Neto, 2010, p. 138, grifos do autor). Essa percepção era, até o momento, de lugar civilizado, pois o narrador fazia contraposição com o que conhecia, Peabiru. Essa marcação condiz com o que está posto na obra *O campo e a cidade na história da literatura* (1973/1989)¹, de Raymond Williams, em que o autor faz uma abordagem desses dois ambientes distintos, mas que partilham de um mesmo movimento: o andar dos homens. Uma diferença de tais lugares está assim disposta:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida — de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se à ideia de centro de realizações — de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (Williams, 1989, p. 11)

Não se pode dizer que a cidade natal de Beto, Peabiru, fica no campo na concepção do galês, mas pode, em comparação com Curitiba, representar esses aspectos pontuados por Williams, de atraso e limitação, pois na visão do narrador era um lugar desleixado, triste, onde ele tem a impressão de ser “uma cidade abandonada, com casas de muros caídos e cercas podres. Tudo é desolação num lugarejo sem história, sem crença no futuro, em que as pessoas apenas existem, conformadas com a ração diária da fofoca, cerveja e inveja” (Sanches Neto, 2010, p. 105). Diante desse deslumbramento com a cidade, ele, definitivamente, sentia a necessidade de se livrar de tudo que pudesse levá-lo de volta à não civilização. Seguindo sua rotina em Curitiba, diz:

1 Nessa, obra o panorama descrito não é da realidade brasileira, mas da inglesa. Ainda assim, as implicações do desenvolvimento do espaço urbano atrelado ao isolamento e mobilidade dos indivíduos pode ser aproveitado neste estudo.

Estendidas no varal da lavanderia, as roupas pingavam, nas primeiras vezes, uma água encardida. Quando começou a sair água limpa delas, eu sabia ter acabado o período de purificações. [...]. Com o dinheiro que seria para o cur-sinho, passei a ter uma vida melhor do que meus amigos. No primeiro mês, comprei, além do colchão novo, uma capa de náilon e um guarda-chuva. Já podia me considerar um legítimo curitibano. (Sanches Neto, 2010, p. 142-143)

A capa de chuva, e também o guarda-chuva, foram uma descoberta para esse mais novo curitibano, pois na sua cidade “era comum ver as pessoas, principalmente as mais velhas, percorrendo a cidade, indo ao banco, à prefeitura, com aqueles sacos, divulgando, por exemplo, os adubos Ipiranga, na fórmula NPK” (Sanches Neto, 2010, p. 142). Só a lembrança dessa cena que vinha à mente de Beto, ali, em meio a pessoas que ele julgava civilizadas, o envergonhava. Mais uma vez cabe retomar o pensamento exposto pela pesquisadora Dalcastagnè de a narrativa contemporânea fazer uso do ambiente interiorano para contrapô-lo à cidade grande.

Nessa obra de Sanches Neto, as cenas que mais marcam o desenrolar dos fatos estão no espaço externo ao da casa. Até mesmo porque o apartamento onde Beto reside não é o palco dos maiores acontecimentos, os quais transcorrem em espaços públicos. Esse mapeamento da cidade é feito pelo narrador logo na sequência da sua chegada, pois ele sai para caminhar, ou melhor, para inspecionar como prefere denominar essa atividade, no sentido de guardar o máximo possível de detalhes das coisas que notava por onde passava. Isso tinha uma explicação e ele segue: “Precisava apreender a cidade, guardá-la como uma coleção de cartões-postais, para que quando alguém falasse em tal lugar eu imediatamente tivesse uma referência, mesmo que inexata” (Sanches Neto, 2010, p. 141). Essa marcação pode ser endossada com um trecho de quando ele avista o Trentini saindo da Livraria do Chain, na rua General Carneiro:

Corro um pouco e logo estou bem próximo. Ele sobe a Amintas de Barros, sempre no mesmo ritmo. Eu atrás, mas ele não se volta. Na esquina com a Ubaldino, em uma casa antiga e de muros altos, para, tira uma chave do bolso da jaqueta de couro, olha para os lados, sem prestar atenção em mim, abre o portão e entra. Logo estou passando em frente e leio a placa NÃO PARE, e em letras bem enormes: *garagem*. Memorizo o número e ando mais uns minutos, encharcado e alegre. Tinha descoberto a toca do vampiro. (Sanches Neto, 2010, p. 22, grifos do autor)

Ao longo do romance, há percursos pelas ruas da capital paranaense ocorrendo em um raio que abarca sobretudo o centro de Curitiba, haja vista a periferia não merecer tanto destaque nessas andanças das personagens. Além das ruas, outros ambientes que compreendem esse centro são apresentados ao leitor

como em: “Durante a semana, vagava sem rumo, olhando rostos. Sentava-me na rua XV, em frente a uma floricultura, e descansava. Escolhi como ponto a praça Santos Andrade, em frente ao prédio velho da Universidade e ao Teatro Guaíra” (Sanches Neto, 2010, p. 142). Na praça, Beto lia enquanto as pessoas passavam, segundo ele, sempre apressadas, dando a impressão de que estavam o tempo todo atrasadas para algum compromisso. Essa é, aliás, uma marca da sociedade pós-moderna, de acordo com Dalcastagnè (2003) ao salientar que os sujeitos que a habitam estão sempre correndo para pegar um ônibus, ansiosos para apanhar um táxi, esbarrando uns nos outros a sentirem apenas o calor. O calor de anônimos, pois são muitos e cada um com suas preocupações e pensamentos solitários.

A tentativa de Roberto Nunes Filho de habituar-se ao novo lar consistia em fazer observações de nível geográfico, mais físico mesmo, mas também do comportamento das pessoas. Beto, um narrador astuto, refletia sobre as coisas que observava, o que pode, em certa medida, ter contribuído para que Curitiba passasse a ser, para ele, cidade (des)afeto. Antes cheia de novidades e conquistas, depois um lugar de opressão.

Embora sem a formação acadêmica que a tia desejava para o sobrinho, ele se torna crítico literário e ficcionista. A aproximação com o grande nome do cenário literário curitibano da época, Geraldo Trentini, era a porta de entrada para Beto na literatura. Com o tempo, tendo isso acontecido, era comum que os dois andassem pela cidade antes ou após o chá das cinco na Confeitaria Schaffer. Em uma dessas caminhadas Geraldo diz que aceita a cidade como madrastra, que Curitiba é falsamente europeia. No transcorrer da conversa passa por eles um carro buzinando e cruza a rua com o sinal vermelho. Geraldo comenta:

— Depois dizem que a cidade é civilizada, exemplo mundial de urbanismo, e o assassino atrás daquele volante, o predador de velhinhas, por que não está preso? Seguimos falando do trânsito, da classe média curitibana, consumista e vazia. Curitiba tem mais carro novo do que qualquer outra cidade brasileira.

— Ninguém anda mais a pé ou de ônibus. O grande mal da civilização, Beto, foi o conceito de automóvel popular. (Sanches Neto, 2010, p. 33)

Com o exposto nessa passagem, já se percebe que Beto traz consigo pensamentos destoantes daqueles dos primeiros anos dele na capital paranaense. Compartilha com o que acredita Geraldo em relação ao que se considera o mundo civilizado, o que corresponde à ideia de Renato Cordeiro Gomes (1997), que a literatura contemporânea não se dissocia da experiência urbana e as cidades, nesse sentido, carregam várias histórias e são capazes de fazer inscrições em corpos que por elas circulam. Dessas marcas carrega a personagem Trentini que, recluso, faz considerações nada afetuosas à cidade em que vive. Mas não é o único, pois Beto,

depois dos longos anos de experiência curitibana e de convívio com as ideias de Trentini vai deixando de ter aquele encantamento com o “novo mundo”. A gasosa de framboesa não tem mais o gosto bom, o Passeio Público está decadente, destoando da réplica de civilização do tempo dos simbolistas. E agora vê que, neste lugar, apenas “famílias pobres, veados velhos e putas estropiadas frequentam os jardins, sentados em bancos úmidos, olhando os animais nas jaulas, os peixes intoxicados na água turva do lago ou as pombinhas comendo pipocas atiradas pelas raras crianças” (Sanches Neto, 2010, p. 68). Essa reflexão sobre a decadência também é feita por Beto em um dos encontros na Schaffer para o tradicional chá das cinco: “Olho os móveis antigos, o balcão descascado, as paredes sujas e os pisos encardidos. Per-tencem a uma outra Curitiba, que não existe mais” (Sanches Neto, 2010, p. 32).

A cidade é labiríntica, múltipla e provisória, com marcas de inacabamento, falhas que a deformam, próprias da arquitetura que pode induzir por meio das escolhas construtivas, das técnicas utilizadas e de alguns materiais “a função, o uso e o valor do espaço e, nesse sentido, constitui o suporte através do qual a cidade se constrói como meio comunicativo que possibilite sociabilidades e interações em constantes transformações” (Ferrara, 2008, p. 41). Esse meio, para o narrador, já não comportava marcas positivas como em anos anteriores.

Andando pela alameda dos plátanos, por exemplo, ele declara que está “desencantado com o mundo literário e entregue a uma sensação de estar tão deslocado quanto essas árvores de outros climas” (Sanches Neto, 2010, p. 69). Esse olhar crítico para a obra de arte, segundo Antonio Candido (1993), mostra que há uma singularidade transposta ao mundo que o artista constrói a partir da sua realidade. É de espaços reais que emerge essa apreensão do novo. Beto já estava trilhando o caminho de escritor e o desencanto com a ficção era transposto ao mundo real. Soma-se a isso a doença que a tia estava enfrentando e pela gravidade do caso contribuía para que ele ficasse ainda mais desolado, pois nutria carinho especial por Ester que, desde quando ele era criança, tinha Beto como um filho.

Ele empreende uma fuga dos problemas que o rondam, da infelicidade que se aproxima cada vez mais, de acordo com o exposto em: “É o que eu buscava com as minhas fugas. Uma prótese” (Sanches Neto, 2010, p. 161). Esse vazio poderia ser preenchido com uma prótese que ele reconhece, não seria Curitiba a lhe oferecer. Reflete, então, até que ponto seria interessante continuar ali, naquele lugar que se tornara hostil para ele. Conclui que a vida dos sonhos morando em Curitiba nada mais era que um engano e expõe o seguinte:

Em casa, ligo para o Valter Marcondes, dizendo que estou de partida. Não ficarei mais nenhum dia em Curitiba.

— Não seja precipitado.

— Curitiba foi um equívoco.

— Você está dizendo isso por causa do artigo de K.? Não valorize isso. O que significa um artigo negativo?

— Não é por causa de K., é por tudo. Curitiba acabou.

[...]

Posso seguir em paz para a minha cidade. Quero viver um pouco mais com tia Ester. (Sanches Neto, 2010, p. 270)

À atitude de Roberto pode ser atribuída o pensamento do viajante Marco Polo, em *As cidades invisíveis* (2003), ao falar da possibilidade de dividir as cidades em duas categorias: “Aqueles que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados” (Calvino, 2003, p. 18). Para a vida do narrador seria esse parecer aplicado, respectivamente, a Peabiru e a Curitiba. Nesta os sonhos se esvaíram e naquela a vida continua, a vida que Beto, embora tenha negado, intenta viver.

Nesse sentido, a escolha por “(des)afeto” foi uma tentativa de demonstrar como houve, em um primeiro momento, certo deslumbramento e afetuosidade do jovem para com a cidade. Porém, com o passar dos anos e os acontecimentos que foram minando a vida desse aprendiz de escritor, leitor e crítico literário, o distanciaram das experiências boas que vinha tendo. Diante disso, ele julgou que não pertencia mais àquela cidade, se é que algum dia tenha pertencido de fato.

2 CIDADE DE CONTRASTES

Em *Fantasma* (2001), de José Castello, a narrativa se passa no final da década de 1990, conforme indicado pelo narrador ao mencionar que já se passaram dez anos desde a morte de Leminski, ocorrida em 1989. As memórias da cidade surgem por meio de um processo de discurso memorialístico que remete aos anos que antecederam o início do século XXI, com marcas do espaço urbano da época em que viveu o poeta curitibano, Paulo Leminski. O que se destaca na obra são os contrastes observados pelo narrador em relação ao espaço em que vive, percebendo a cidade como moderna e antiquada, opaca e iluminada.

A forma como o relato é conduzido sugere uma espécie de ficcionalização da ficcionalização de Curitiba, pois a cidade foi apropriada no romance que o narrador queimou e agora é trazida novamente à cena nesse relato em que ele rememora o processo inicial de criação. Nesse contexto, retomamos Antonio Candido ao discutir a relação entre discurso literário e cidade, usando como exemplo a obra *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Embora se trate de períodos literários distintos, a reflexão do crítico pode ser aplicada aqui. Candido observa que “está na moda dizer que uma obra literária é construída mais a partir de outras obras que a precederam do que em função de estímulos diretos da realidade — pessoal, social ou física. Deve haver uma boa dose de verdade nisso” (Candido,

1993, p. 123). O narrador-escritor de “Fantasma” pode ter adotado essa abordagem, ao ver o mundo ao seu redor através das lentes de outro, neste caso, as lentes de Leminski. Isso seria o que Candido chama de texto segundo, que, em oposição ao texto primeiro, filtra o meio social para a apreensão literária.

Nesse sentido, interessa “pensar o espaço simultaneamente como um sistema de organização e significação. Trata-se, portanto, de uma questão de ordem semiótica, amplamente verificável quando se aproximam o espaço urbano e o literário” (Brandão, 2013, p. 44). Compreende-se que a cidade se comunica por meio de seu modelo arquitetônico, como casas, ruas, muros, entre outros; o livro, por sua vez, comunica através das palavras. No entanto, em ambos os casos, há uma combinação de “mobilidade e fixidez, unidade e diversidade, individualismo e coletividade, acumulação e dispêndio, densidade e disseminação, conhecimento e crítica, tradição e ruptura, passado e futuro, produção e consumo, massificação e especialização” (Brandão, 2013, p. 37-38). Por esse prisma, é possível perceber que cidade e livro se configuram como elementos estruturantes da narrativa na era contemporânea. Dessa forma, o que é narrado pelos personagens, as experiências por eles relatadas não estão dissociadas do espaço no qual transitam.

O narrador anônimo de *Fantasma* (2001), no relato que conta ao leitor, está sempre andando pelas ruas da cidade, assemelha-se a um historiador que tem a cidade entre seus espaços de pesquisa e análise. Esse centro urbano pode ser entendido como “espaço transformado, destruído, desgastado, renovado pelo tempo” (Pesavento, 2004, p. 26). Para a autora, a cidade vai ser vista como um palimpsesto que estará à disposição do historiador para que o decifre, que encontre aquilo que se oculta sob as camadas de experiência de vida dos sujeitos que fazem parte desse ambiente e, conseqüentemente, dessa história. Assim:

A cidade que se vê, a cidade onde vivemos, abriga as cidades mortas, soterradas ou fantasmáticas do passado, a partir de traços que nos permitirão fazê-las despertar. Despertar, revelar, expor, fazer lembrar, dizer como foi um dia são todos procedimentos que, articulando História e Memória, dão a ver o passado, no caso, a cidade de uma outra época. (Pesavento, 2004, p. 28)

O historiador, assim, não se limita a relatar o passado; ele faz lembrar, atribuindo sentido ao período estudado, estabelecendo as devidas correspondências entre o que foi e o que é um determinado fato. Ele mergulha nas camadas da cidade em busca de “ver, no cotidiano, um elemento de novidade e encontrar, no banal, a possibilidade do extraordinário; eis a chave para poder alcançar as camadas mais profundas do palimpsesto” (Pesavento, 2004, p. 29). Esse também é um caminho percorrido pelo ficcionista, pois em ambos os casos, eles têm em comum a elaboração da narrativa, sendo um ponto de aproximação entre o histórico e o ficcional, conforme

Weinhardt (2011). Há uma criação da realidade em ambos os casos a partir do constructo verbal que aparece como simulacro.

O narrador de Castello, até mesmo por ter exercido a profissão de arquiteto, tinha familiaridade com a cidade e, embora Curitiba o sufocasse, mergulhou nesse palimpsesto da capital do estado do Paraná, em especial, nos caminhos percorridos por Leminski. O protagonista realiza, nesse romance, uma espécie de cartografia da cidade de Curitiba.

Nesse rememorar dos fatos, há a construção de um mapa mental que percorre diferentes partes da cidade, como exemplificado em: “Cada um de nós tem a sua Curitiba (a minha começa no Jardim Botânico, atravessa algumas quadras do Cristo Rei, desenrola-se pelo calçadão da Rua XV e termina num restaurante vegetariano onde Matilde e eu sempre almoçamos)” (Castello, 2001, p. 106). É pelo chão, pelas ruas e parques que ele se sente mais confortável. Prefere esse estilo circular e labiríntico ao de seu apartamento, por exemplo, pois, segundo ele, ver a cidade daquele ângulo lhe causa desconforto: “sou mais propenso a náuseas em ambientes estáticos; [...] quando me posiciono à janela de meu apartamento, no vigésimo andar, e Curitiba se abre à minha frente, algo dentro de mim às vezes se move” (Castello, 2001, p. 72). Essas observações são guiadas pela cidade de contrastes, pois esse lugar pode oferecer ao mesmo tempo prazer e desgosto, ou comunicar e calar, como no trecho a seguir.

Em Curitiba as frases se congelam antes de chegarem a seus destinatários e, desse modo, quando chegam já não trazem sentido algum; a atmosfera da cidade estaria, assim, congestionada de frases feitas, frases prontas, frases não terminadas, esboços de frases que, embaralhados, e apesar do alvoroço, produzem só um grande silêncio. De fato, sempre que desembarco na cidade, a primeira coisa que ouço é o silêncio — um silêncio pesado, de paquiderme, a penetrar pelos ouvidos e, atuando como uma sonda, a descongestionar o pensamento. Não há silêncio como o silêncio curitibano, em que carros, expressos, trens, vozes, turbinas, gritaria, tudo se dissolve. (Castello, 2001, p. 73-74)

O narrador percebe a cidade como um lugar onde muitas pessoas são indiferentes umas às outras, refletindo a visão de Dalcastagnè ao afirmar que a cidade é um local de “encontro e vida em comum — e, neste sentido, seu modelo é a polis grega. Mas é também um símbolo da diversidade humana, onde convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam” (Dalcastagnè, 2003, p. 34). Essa falta de sociabilidade reflete a vida que o narrador leva, pois ele não pertence sequer a um pequeno círculo de amizade. Quando desabafa ou faz confissões, o faz para alguém — embora na maioria das vezes seja para Matilde ou para o editor do periódico *A lâmpada azul*.

Essa observação em relação ao modo de ser do curitibano rende algumas marcações em *Fantasma*, como em: “A rua, aos poucos, se esvaziou. Para onde tinham ido todos? Em Curitiba, é comum que as pessoas subitamente desapareçam, atores intimados a saírem de cena, protagonistas expulsos do *script*, figurantes postos no olho da rua” (Castello, 2001, p. 186). Além disso, na seguinte passagem, em que o narrador comenta que anda em círculos devido a seus pensamentos e atitudes e, dessa maneira, torna-se mais curitibano que o próprio curitibano:

Na cidade que escolhi para viver, e de que me apossei, as pessoas são redemoinhos giram e giram, furiosamente, rodopiam num grande carrossel invisível. Agitam-se enquanto a paisagem permanece imóvel. A cidade cresce, para cima, para os lados, alargando-se em avenidas, calçadas, parques imensos, casario restaurado com boa dose de fervor; mas todo esse movimento, se leva para frente, também estanca o curso das coisas. (Castello, 2001, p. 36-37)

Esse crescimento na horizontal e vertical está ao lado do que ela é capaz de estancar e, ao dizer isso, esse arquiteto aposentado está se referindo, também, ao seu livro e na impossibilidade de publicá-lo, pois o grande dilema que ele vive vem da frase norteadora do romance “Paulo Leminski não morreu”. Ele considera as experiências oferecidas pela cidade condicionantes do insucesso da sua produção: “A turvação que adormece Curitiba também me anestesia, é dela que sofri e ainda sofro, e, por isso, porque busquei lucidez onde havia só umas pinceladas de vento, meu Livro fracassou” (Castello, 2001, p. 13).

O narrador expressa duras críticas até mesmo ao sistema arquitetônico da cidade: “Curitiba é a cidade dos envidraçados, das estruturas de ferro, dos pré-fabricados, dos materiais voláteis” (Castello, 2001, p. 13). Mesmo com essa percepção negativa de onde vive, ele permanece ali. Possivelmente, isso ocorre em parte porque “a nossa experiência subjetiva pode nos levar a domínios de percepção, de imaginação, de ficção e de fantasia que produzem espaços e mapas mentais como miragem de coisa supostamente ‘real’” (Harvey, 2014, p. 188). Essa inquietação em relação ao espaço se intensifica quando ele se vê incapaz de concluir a tarefa empreendida, ou seja, entregar ao editor os originais do livro escrito sobre a cidade de Curitiba, enquanto o responsável pela publicação da obra acredita que “por viver na cidade há apenas alguns anos, eu teria a distância dos estrangeiros e, ao mesmo tempo, conservaria a proximidade dos filhos” (Castello, 2001, p. 192). Esse contraste resulta do olhar de alguém de fora, alguém que poderia realizar um retrato urbanístico de Curitiba sem os “vícios” dos moradores locais.

Essa estratégia, no entanto, não é bem-sucedida, uma vez que o narrador, ao falar da cidade, não estaria prestando uma homenagem a ela, pois a via como hostil por trás de uma imagem eloquente e eficaz, como queriam seus arquitetos. Como pontua Ferrara (2008, p. 41): “Construir para significar, verticalizar para fazer

ver, fazer ver para simbolizar. Esses são os elementos que permitem estudar a cidade como meio e como mídia”. Ou seja, essas características da urbe permitem que dela se extraia uma dimensão comunicativa eficaz e surpreenda as pessoas pelas manifestações de experiências que ultrapassam a visão midiática que dela emana.

Acredita-se que o narrador, embora morando há poucos anos na cidade, tenha ultrapassado esse estágio de encantamento que a cidade é capaz de promover e, por isso, lança mão de críticas, inclusive em relação ao próprio clima, como neste trecho:

Dar sentido a uma cidade que, a rigor, nunca se vê, pois está quase sempre diluída numa borra cinzenta. E mesmo quando o sol aparece por poucas horas, ainda assim perdura no ar uma inclinação sem malícia pelas aparências, um temor que se apresenta como polidez, uma distância que, pode ser confundida com a vaidade, nada mais é que uma recusa. (Castello, 2001, p. 30)

A dualidade entre temor e polidez, a borra cinza e o sol, são evidências marcantes na narrativa, criando contrastes significativos. Ao longo do romance, há uma atmosfera sombria, refletida tanto nos pensamentos internos do protagonista imerso em negrume quanto na descrição da paisagem de Curitiba, frequentemente envolto em chuvas persistentes e seus efeitos.

Essa percepção ocorre até mesmo quando ele fica sabendo do nome do novo selo a ser lançado pelo editor Zamenhoff, “Edições do Sol”. Critica a denominação dada à cidade, dizendo: “Em contraste escandaloso com a atmosfera da cidade em que vivemos, sempre farta em nevoeiros” (Castello, 2001, p. 14). Ou ainda, em outra parte da obra: “A chuva diminuía, mas continuava constante, tornando o ar mais denso e espalhando borras de umidade por todos os lados” (Castello, 2001, p. 140). Atolado na lama que se formava nas calçadas e com dor do romboide que, conforme seu médico, não existia e ainda assim persistia em incomodá-lo, ele segue a caminhada. Até isso é um contraste, ou seja, sente dor em uma parte do corpo que o médico diz não existir. Mas a apreensão do elemento chuva pode vir no sentido de trazer algum conforto ao corpo desse homem, pois: “com o aumento da chuva, pingos de agulha, que batiam nas coisas como alfinetes lançados do céu, emprestavam à noite um aspecto dolorido – e eu precisava de alguma dor que me tirasse daquele marasmo” (Castello, 2001, p. 159). Esse marasmo, cabe lembrar, aqui, trata-se da busca incessante por Leminski. Busca sem sucesso porque o tempo da narrativa se passa depois de dez anos da morte do poeta, conforme já mencionado.

De outras cenas que merecem destaque nesta análise e não poderiam deixar de serem contempladas, está a seguinte:

Curitiba é larga e cheia de pináculos, que me fazem pensar nos mastros das embarcações; a cidade oscila de um lado e outro, entrega-se ao sopro do vento, avança hesitante até chegar o breve momento em que, mofada e vazia, poderá reaparecer sob o céu. Então, o que se verá é uma cidade pontilhada de árvores floridas, praças decoradas com o requinte das tortas de aniversário, parques imensos e artificiais; mas isso, que ninguém se engane, é só um contraponto do negror que logo voltará. (Castello, 2001, p. 32)

Essas constatações do narrador nesse romance contemporâneo vão ao encontro do que salienta Dalcastagnè em: “Dizer que esses textos se constroem como ficção e que não se pretendem documento de nossos tempos é fugir à discussão” (Dalcastagnè, 2003, p. 50). De fato, esses centros urbanos retratados nas obras literárias trazem à tona a dificuldade de adaptação dos sujeitos que migram para esse espaço e perdem referências, resultando em uma espécie de desterritorialização.

Talvez esses apontamentos feitos pelo arquiteto carioca aposentado sejam fruto de uma compleição psicológica. Brandão (2013) discorre sobre isso ao dizer que em detrimento do que o pesquisador denomina de espaço natural, ou seja, é o que de fato existe, já está posto em cena. Essas personagens urbanas só são o que são porque vivem nesse mundo, nesse espaço que destoia sobremaneira do ambiente não urbanizado, passivo e tranquilo para se viver, o qual Dalcastagnè chama de “fundação”. Por outro lado, ao uso de “fachada” é atribuído o aspecto da construção realizada por essas mesmas personagens “para esconder propósitos, ressaltar imagens, conquistar legitimidade — diante de si, de outras personagens ou do leitor” (Dalcastagnè, 2003, p. 38).

Muito da construção desse espaço que o narrador faz da cidade de Curitiba é por ele imaginada e o fio condutor que ele segue é maleável demais para sustentar as suas aspirações. É preciso compreender, como advertência feita por Kublai Khan, que: “uma cidade é igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo” (Calvino, 2003, p. 20). O trajeto que o narrador de *Fantasma* (2001) faz por Curitiba é labiríntico e essa busca em que ele se empenha é uma mistura de desejo e medo.

Ele busca na geografia da cidade que é, conforme Brandão, um sistema comunicativo e, em alguns casos, bem complexo, a responsável por muitas atitudes e emoções expressas por ele. Dessa maneira, conhecer a cidade é conhecer a si mesmo. Para o narrador, é uma tentativa de, como estrangeiro, se reconhecer nessa cidade em que viveu um poeta que andava por bares sujos e na rua transitava ao lado de pessoas com roupas de grife, as quais ignoravam a população de marginais a perambular por esse lugar.

Os contrastes por ele apresentados em relação à cidade e Leminski podem ser percebidos em uma cena que mostra o quanto Curitiba cultua o poeta, “o

acalenta, o reverencia como um santo, já que Leminski acrescenta a essa cidade de barões, viscondessas, desembargadores e sonetistas a nobreza da modernidade. A cidade o cultua, mas, enquanto ele esteve vivo, o desprezou” (Castello, 2001, p. 55). O narrador anônimo entende que Leminski viveu, assim como ele, em divergência com Curitiba. Ao escrever esse relato sente que esse espaço está esquarterado e que em alguns momentos diz ter “a impressão de que, afora o frio, tudo mais na cidade é falso” (Castello, 2001, p. 40). E continua:

Não me mudei para cá em busca da cidade perfeita que a publicidade oficial promete, mas de outra cidade que existe camuflada no subsolo da primeira; em Curitiba, há uma perturbação submersa, mas contínua, que às vezes se manifesta em sujeitos como Leminski, mas que no geral permanece abafada. (Castello, 2001, p. 40)

É das formas, dos mapas de uma cidade que se lê a sociedade, pois o narrador transita do espaço vivenciado ao imaginado e é assim que esses contrastes são construídos. Para tanto, leva-se em conta, ao pensar na cidade como um fenômeno comunicativo, dois planos que não necessariamente andam em harmonia: “De um lado, está o plano construtivo como suporte da cidade que se transforma em meio a criar um ambiente comunicativo e, de outro lado, concretiza-se a imagem midiática da cidade que agasalha o cotidiano, a sociabilidade e as trocas interativas” (Ferrara, 2008, p. 41). Para esse narrador de Castello, a cidade exibe o que ficou na memória como o resto de um tempo no qual viveu Leminski, como sombra ou fantasma de uma época em que escreveu o seu Livro, tornando-a enigmática durante a escrita do relato.

3 DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES

A ascensão do meio urbano na era contemporânea é realmente marcante, pois transforma a cidade em um palco multifacetado onde diferentes tipos sociais interagem e vivenciam experiências diversas. Brandão (2013, p. 19) como “a mais persistente e complexa forma de organização espacial humana”. Esse signo do progresso, além de cenário para as ações das personagens, é ele próprio ficcionalizado em muitas obras.

Não se trata de pensar apenas no aspecto físico/geográfico, mas refletir sobre questões mais específicas, como observa Renato Cordeiro Gomes (1997). Para este, além da paisagem urbana devem ser observados os costumes e os tipos humanos que cruzam por entre ruas e circulam pelos estabelecimentos comerciais a desfrutar de bens e serviços espalhados por esse cenário. É assim que um discurso vai sendo formado, de maneira a mapear as relações do homem com o espaço, criando uma cartografia urbana. Cabe ao narrador fazer esse mapeamento

de múltiplos sentidos, vozes, ações que tornam esse lugar ora polo de atração ora de repúdio, pois ao passo que é palco de desenvolvimento tecnológico também o é, segundo Dalcastangè (2003), território de segregação.

Percebe-se que a cidade de Curitiba, na análise de *Chá das cinco com o vampiro* (2010) e de *Fantasma* (2001), adquire papel de destaque no palco dos acontecimentos. Além disso, ela é o espaço por excelência da cena literária curitibana na produção artística das duas personagens de destaque ficcionalizadas nessas obras, respectivamente, Dalton Trevisan e Paulo Leminski. Ao se pensar na produção desses autores paranaenses já está expressa essa dicotomia de aproximação e distanciamento. No primeiro caso, por compartilharem do mesmo lugar e período da literatura, embora a produção de Trevisan tenha se alongado mais. Já no segundo, pelo estilo diferenciado, predomínio da prosa para Trevisan, e da poesia para Leminski; além da diferenciação no estilo de vida adotado por eles, um com o título de reservado e o outro de poeta maldito. Este andava por bares sujos e aquele tinha a Schaffer² como reduto, famosa confeitaria curitibana (que já não existe mais) frequentada por intelectuais, políticos e profissionais liberais, de acordo com o que pontuou Luan Galani (2018) em estudo sobre a arquitetura nostálgica das confeitarias antigas de Curitiba.

Esse cenário da confeitaria está marcado nas obras em análise, como se percebe em um momento que o narrador, de Castello, e a detetive por ele contratada se encontram para falar da investigação e, conseqüentemente, de Leminski. Ao pensar na figura do poeta, observa que se ele

estivesse ali (mas Leminski não estaria ali; se estivesse vivo estaria no Dolores Nervosa, ou no Desmanche, ou no Poeta Maldito, em alguns desses bares que à noite se enchem de trevas, mas não na Schaffer que é um ambiente para senhoras, escritores tristes e aposentados). (Castello, 2001, p. 171)

Já na primeira página do romance *Chá das cinco com o vampiro* (2010) essa marcação está presente em: “Combinamos um encontro neste novo endereço na esperança de evitar os chatos — e pensar que já fui um deles — que agora frequentam a Confeitaria Schaffer à caça do escritor recluso” (Sanchez Neto, 2010, p. 9). Outro ambiente comum às obras é o da Rua XV, com pedestres disputando a calçada ou as marquises para fugir da chuva, ou então como um lugar para se encontrar “personagens curitibanas”, tal qual a vendedora de bilhete da loteria. Sobre isso, aliás, observa Beto ao se despedir do vampiro depois de um chá:

Eu seguindo para os lados da praça Osório, ele para o Alto da XV. Uma mulher anunciava numa voz ardida o bilhete da sorte. Nunca vi ninguém comprando nada dessa mulher. Quando me mudei para Curitiba, já estava ali, sempre na

2 Em *Fantasma* é grafada ora como Schaffer, ora como Shaffer.

mesma esquina. A voz dela fazia parte da rua XV. Ela nunca me chamou atenção, mas recentemente o jornal fez uma pesquisa para saber o que as pessoas pensam do aumento da longevidade.

— Para que viver mais se a vida vai ser sempre esta?

A resposta dela me acertou em cheio. Durante anos, ela não existia para mim, era apenas uma voz. (Sanches Neto, 2010, p. 250)

Em *Fantasma* (2001), essa marcação da rua XV e da sua “personagem da loteria” é apresentada da seguinte maneira: “Sob uma cobertura de lona que protegia a fachada de um bar, uma mulher, apesar da hora avançada, mas ainda assim nem um pouco rouca, ainda gritava números da loteria do fim de semana” (Castello, 2001, p. 182-183). Os cenários e os tipos caricatos da cidade são apresentados predominantemente na região central curitibana, justamente como se percebeu nesses dois exemplos.

Ao longo dos romances há anúncios de aproximação desses protagonistas para com a cidade, como em Sanches Neto (2010, p. 143), que o narrador diz ter se tornado um legítimo curitibano, ou em Castello (2001, p. 101), que o protagonista afirma: “Curitibeí”. Ainda assim, e além do fato de os narradores serem — também — escritores, tecem duras críticas à cidade onde vivem como estrangeiros, pois esta não é a terra natal de ambos. Beto vê Curitiba como um lugar maquiado ou ainda “nessa Curitiba que existe apenas na ficção” (Sanches Neto, 2010, p. 60).

O narrador de *Fantasma* (2001) observa esse cenário como embalagem, explicando que à noite, o silêncio, as ruas claras e os jardins obscuros fazem dela uma maquete e “a cidade dos arquitetos, nessas horas, se assemelha a um esboço de prancheta, imita o projeto urbano que a gerou, torna-se ornamental. Em Curitiba quase tudo é embalagem” (Castello, 2001, p. 186-187). Ainda em Castello, sobre o motivo que fez o narrador viver ali: “Vim arrastado por algo que desconhecia. Aqui encontrei, no entanto, coisas que me prendem [...]; ainda assim, se me perguntarem o que me detém, não saberei responder. O invisível parece ser a presença mais forte” (Castello, 2001, p. 41). Ao mesmo tempo que esse escritor sente o não pertencimento, ou seja, vive esse inter-relacionamento problemático, ele fica nessa cidade que significa mistério e é onde admite que se viu seduzido:

“Talvez eu devesse voltar para o Rio”, pensei, pela primeira vez. A cidade que eu procurava e que insistia em fugir de mim, porque era sempre um conjunto de envoltórios e de embalagens a esconder um conteúdo inalcançável, como Estenssoro me dissera mais de uma vez, bem, essa cidade estava ali, naquelas pequenas dobras que não parava de tropeçar, a cidade era aquela ratoeira (e aquele palco, visto a certa distância, bem parecia uma armadilha, com suas grandes hastes armadas para o alto à espera da primeira vítima), uma armadilha dentro da qual eu, incapaz de decifrar os mecanismos de saída, impotente para manejá-la, me deixava reter. (Castello, 2001, p. 312)

Já à personagem Beto não cabe mais viver nesse ambiente que ele considerou sufocante ao longo dos anos. A partida é inevitável, e em diálogo com Valter Marcondes nota que:

Depois de dar o primeiro passo, tudo fica fácil, basta deixar que os dominós, ao caírem, derrubem os da frente.

Não quero mais vagar pela cidade, agora tenho um destino.

[...]

— Não vou me despedir. A gente continua se falando.

Desligo o telefone, cortando a relação mais forte nestes anos. (Sanches Neto, 2010, p. 270)

Assim, aos 31 anos de idade ele encerra seu ciclo na cidade grande, voltando para o interior que ele tanto desprezou, até passar por muitas experiências que o aproximaram do meio literário e no qual também acumulou momentos não gloriosos.

Aconteceu com esses narradores o que comenta David Harvey (2014), que os sujeitos vão da cidade planejada ao caos que ela promove para chegar ao que consideram a “cidade verdadeira”, que é múltipla, que nem sempre figura como nos sonhos, retomando a epígrafe selecionada para a abertura do atual capítulo, com um trecho de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, que corrobora a ideia de como Curitiba é construída por esses narradores cheios de desejos e medos. Esse caminho de mão dupla é que faz com que o leitor percorra a capital paranaense por ruas, parques, cafés, confeitarias, praças e livrarias, atentando para o fato de Curitiba ser emblemática justamente por ser contrastante em vários níveis. O olhar crítico dos narradores pode ser também o dos próprios autores desses romances, uma vez que são dois estrangeiros nesse lugar. Sanches Neto já não reside ali, mas muito da sua formação literária é fruto da época que viveu nesse ambiente. Já Castello é, até hoje, morador da cidade.

Conforme lembra Beto, ler é viajar. Ler esses dois romances é viajar pela Curitiba vista por Trevisan, Leminski, Sanches Neto, Castello, Beto e o narrador anônimo. É, em certa medida, refletir sobre o espaço urbano atrelado à narrativa contemporânea, mostrando que “o mapa que procurávamos talvez não traga mais que alguns rabiscos, desenhos sem muita continuidade, que precisam ser afastados de nossos olhos para que consigamos ver ali algo reconhecível” (Dalcastagnè, 2003, p. 50). A Curitiba que fica é aquela descrita por essas personagens escritoras, até mesmo, das suas próprias histórias, que são moldadas nesse espaço emblemático. Nos dois romances, a cidade de Curitiba exerce influência sobre a vida dos narradores e esses fatos levaram a pensar em distanciamentos, mas também em aproximações entre as obras e entre as experiências de seus protagonistas em cada uma delas.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPMIG, 2013.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Biblioteca Folha de S.Paulo, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CASTELLO, José. *Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- DALCASTAGNÊ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 33-53, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8928/7960>. Acesso em: 2 maio 2023.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Cidade: meio, mídia e mediação. *Matrizes*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 39-53, abr. 2008. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001694139>. Acesso em: 4 maio 2023.
- GALANI, Luan. Arquitetura nostálgica das confeitarias tradicionais de Curitiba que não existem mais. *Gazeta do Povo*, Curitiba, jan. 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/o-que-aconteceu-com-4-confeitarias-antigas-de-curitiba/>. Acesso em: 3 maio 2023.
- GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas, representações da cidade na literatura. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 179-188, 1997. Disponível em: <http://catedravieira-ic.letras.puc-rio.br/obra/12/cartografias-urbanas-representacoes-da-cidade-na-literatura>. Acesso em: 4 maio 2023.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 25. ed. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2014.
- PESAVENTO, Sandra J. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. *Esboços*, Florianópolis, v. 11, n. 11, p. 25-30, 2004.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução: Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANCHES NETO, Miguel. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene (org.). *Ficção histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 12-55.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Tradução: Paulo Henrique de Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

UMA LEITURA INTERTEXTUAL DE ESSA GENTE, DE CHICO BUARQUE

Roberta Lehmann

*Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
Ou doído sou eu que escuto vozes
Não há gente tão insana.
(Chico Buarque, *As caravanas*)*

1 INTRODUÇÃO

Para começar do começo, citando Manuel Duarte, o narrador personagem protagonista de *Essa gente* (2019), escritor que usa essa expressão em três momentos no livro: “para começar do começo, o neguinho jura que se lembra da mãe cantando um ponto assim que ele veio ao mundo” (Buarque, 2019, p. 7); “para começar do começo, ele era um pirralho do morro do Vidigal” (Buarque, 2019, p. 50) e “para começar do começo, jura que dentro da barriga dela o neguinho já escutava e apreciava seus sambas e pontos de macumba” (Buarque, 2019, p. 143). Aqui, começa-se pelos elementos paratextuais, que são uma zona de transição entre o dentro e o fora da ficção.

A partir da capa, é possível observar que o texto completo do romance está impresso em letras vermelhas pequenas ao fundo. O título “Essa gente” está em preto, em uma fonte grande que ocupa metade do espaço da folha. Abaixo, aparece o nome do autor também em preto, em uma fonte um pouco menor que o título, separados por um traço. Essa disposição pode sugerir que “essa gente” mencionada na narrativa está em oposição ao autor.

A única informação disponível sobre a escolha da capa é que foi feita pela editora Companhia das Letras. Portanto, à princípio, Chico Buarque não participou da decisão editorial. A capa foi criada por Raul Loureiro, que é o capista responsável pelos romances de Buarque publicados pela editora Companhia das Letras. Segundo Loureiro (2019):

O livro tem esse personagem, que é o Manuel Duarte, que é um escritor, e a primeira coisa que me veio na cabeça foi criar uma capa de um livro do Manuel Duarte. Depois imprimir o *Essa gente* em cima da capa do Manuel Duarte, é

um livro sobre um livro. Acabei mudando de ideia [...] pensei por que eu não coloco o texto inteiro na capa [...] será que vai caber, não vai caber [...]. Coube, até dá a leitura, você consegue ler.

A capa e a orelha são os únicos elementos paratextuais de *Essa gente* (2019). Na orelha, há um comentário do escritor Sérgio Rodrigues: “romance urgente, colado corajosamente na opacidade do agora”, classificando o livro como uma comédia de costumes. Duarte guia o leitor pelas vicissitudes de sua vida decadente e ao mesmo tempo aborda acontecimentos recentes da história do país, criando assim uma intertextualidade com notícias de jornais brasileiros, que serão exploradas neste estudo.

Chico Buarque utiliza a intertextualidade na construção do enredo, um conceito que Kristeva define como “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (Kristeva, 1974, p. 62), revelando algo maior: o texto é um entrelaçamento de textos nos quais, durante a leitura, outros textos são percebidos. Portanto, o texto literário é um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversos textos que vão desde o autor, o leitor, os personagens, até o contexto cultural atual ou anterior. Segundo a autora, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de outro texto” (Kristeva, 1974, p. 60). Sob essa perspectiva, Buarque faz uso da ironia e apresenta uma intertextualidade implícita, incumbindo ao leitor recuperá-la e construir sentido no texto, montando o quebra-cabeça proposto.

2 NOTÍCIAS DE JORNAIS E FICÇÃO

Essa gente é o sexto¹ romance de Chico Buarque, publicado em 2019. É escrito em forma de diário, em que são anotados sessenta e nove relatos, cartas, ligações e notificações enviados e recebidos entre 13 de dezembro de 2016 e 29 de setembro de 2019. É importante destacar que Chico Buarque é um escritor, compositor, cantor e dramaturgo brasileiro, com mais de cinquenta anos de carreira. Desde seu primeiro disco, um compacto simples com as músicas “Pedro pedreiro” e “Sonho de carnaval”, em 1965, trata da situação política do Brasil como tema principal, com um posicionamento político de esquerda assumido. Apresenta uma coerência entre seus escritos, nos quais os desvalidos têm vez, são sambistas, malandros, operários, pivetes, mulheres. Em *Essa gente*, o protagonista é um escritor negro, chamado Manuel Duarte que já fez muito sucesso no país, e agora é um “anjo decaído” (Buarque, 2019, p. 45).

Na galeria das personagens de Buarque sobressai o marginalizado como protagonista, pondo a nu, desta maneira, os problemas da sociedade. Sua obra, torna-se, por conta desta escolha uma oportunidade para um exercício de crítica

1 Romances de Chico Buarque: *Estorvo* de 1991; *Benjamim* de 1995; *Budapeste* de 2003; *Leite derramado* de 2009 e *O irmão alemão* de 2014.

social exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica). Trata daqueles que estão fora da esfera do poder, excluídos da vida econômica (Meneses, 2000, p. 45).

O protagonista de *Essa gente é*, no tempo presente do romance, marginalizado, pois não consegue mais escrever, gastou toda a herança que recebeu do pai, não tem amigos, não conversa com o filho, vive atrás das ex-mulheres que já seguiram suas vidas, e no edifício em que mora é excluído por causa da cor de sua pele. Manuel Duarte é um sujeito não realizado.

Buarque utiliza a técnica “onirismo desperto” (Silva, 2004, p. 122), uma espécie de quebra-cabeça que permite a personagens, em primeira pessoa, misturarem realidade e devaneio, o leitor não consegue identificar imediatamente o que está acontecendo. Mas é preciso registrar o estágio social em que o país se encontra, e para isso o autor utiliza o recurso onírico e Duarte explica o motivo desse recurso:

Também existe a categoria dos sonhos lúcidos, quando você sabe que o sonho é sonho, mas não consegue ver a saída. Ou vê, mas não quer sair, ou sai e já volta porque aqui fora é o absurdo, ou tem a pretensão de o conduzir a seu bel-prazer, como se você fosse um diretor de sonhos. (Buarque, 2019, p. 53)

Ou seja, o país está vivendo um tempo de retrocesso tão absurdo que é difícil até distinguir o que é realidade do que é sonho. Os sonhos de Duarte podem ser um indicador do mal-estar e do conflito que tantas vezes acompanharam as visões de uma nova vida.

No relato abaixo, Duarte, que é escritor, apresenta ao leitor um trecho do livro que está escrevendo, ou seja, Buarque utiliza da metaficção para contar a história e dentro da ficção relata o fato de helicópteros dispararem tiros no Rio. Com isso, Buarque está registrando o estágio social em que a cidade se encontrava em 2019, que, com autorização do então governador Wilson Witzel, helicópteros disparavam contra as favelas. Por causa do recurso onírico, o leitor tem a sensação de irrealidade lendo a ficção que o narrador Duarte está criando dentro da ficção de Buarque.

Entre sonhos e vigília, varei a madrugada a lastimar a partida da Maria Clara para Lisboa, em companhia da sua amiguinha e do meu filho. [...] Era esperável que eu me confortasse com a presença deles, que estavam de campana para proteger a vizinhança contra possíveis bandidos malocados nas matas ao redor. Cumprida essa missão, os helicópteros dobravam as montanhas em direção à favela, aonde em voos rasantes às vezes disparavam balaios de fuzil a esmo. (Buarque, 2019, p. 176)

Na ficção ocorre a incorporação do presente político do Brasil. Já na primeira carta Manuel Duarte explica que “ficou difícil se dedicar a devaneios

literários sem ser afetado pelos acontecimentos recentes no nosso país” (Buarque, 2019, p. 5), ou seja, indica que as personagens serão afetadas pelos acontecimentos políticos, que não se trata apenas de um pano de fundo ou um cenário.

Essa gente é narrado, predominantemente, do ponto de vista das personagens. São elas que dizem o que pensam e o que sentem. Há mistura de narração e diálogo. O texto apresenta várias vozes, porém não estão todos no mesmo nível. Manuel Duarte é o narrador-protagonista que organiza o conjunto, a partir dele surgem interlocuções com as demais vozes.

A narração se dá predominantemente na voz de Manuel Duarte, responsável por quarenta e quatro dos sessenta e nove relatos. Maria Clara Duarte, responsável por seis relatos; Rosane Duarte, por cinco relatos, ambas ex-esposas de Manuel Duarte. Marilu, vizinha de Duarte, envia duas mensagens ao síndico do edifício em que ambos moram; Fúlvio, amigo de Duarte, envia uma mensagem para Duarte; e Petrus, editor de Duarte, envia duas mensagens, uma para Maria Clara e outra para Duarte. Um dos relatos é composto por três mensagens, narradas por Manuel Duarte, Rosane e Maria Clara. Apenas cinco relatos são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente neutro². E três textos que poderíamos denominar como pseudocolagens, uma vez que simulam colagens: uma ação de despejo e uma notificação extrajudicial, ambas destinadas a Duarte, e uma notícia de jornal que encerra o livro.

O narrador-protagonista, Manuel Duarte, é personagem que está presente no nível do universo ficcional e também no nível da narrativa, pois comenta o processo de narrar, de escrever o livro. Ele é um escritor que já não consegue mais escrever. Sente-se deslocado: “no cafofo do Agenor me sinto tão deslocado quanto no palácio de Napoleão Mamede” (Buarque, 2019, p. 140). Embora precise escrever para se sustentar financeiramente, se encontra em dificuldades “porque a escrita, que já vinha rateando havia tempo, agora permanecia em ponto morto” (Buarque, 2019, p. 170).

Com isso, percebe-se a alternância de foco narrativo. As personagens Maria Clara e Manuel Duarte têm posicionamento político de esquerda, enquanto Rosane e Marilu são de direita. Fúlvio seria de extrema direita, com comportamento bastante radical, principalmente em relação à violência, e o Petrus não se posiciona. No entanto, a única personagem realmente preocupada com os acontecimentos políticos do país é Maria Clara. Rosane segue um modismo, pois passou a se relacionar com Napoleão Mamede, um político de direita, rico. Por vezes parece que ela quer agredir Duarte com seus comentários criticando o modo dele de existir.

2 Uso a tipologia de Norman Friedman para análise dos elementos do texto narrativo. Em *Essa gente* aparecem três tipos de narradores: o narrador onisciente neutro, que descreve as cenas como as vê; o narrador protagonista, Manuel Duarte e os narradores testemunhas: Maria Clara, Marilu, Petrus, Rosane e Fúlvio.

A personagem Manuel Duarte é aparentemente alheia aos acontecimentos sociais e políticos do país, mas ao mesmo tempo apresenta chaves de leitura para que o leitor reconheça acontecimentos recentes. Assim como Meneses detecta na canção “Sentimental” (1985), naquilo que uma leitura apressada poderia não vislumbrar senão alienação, na realidade pode-se detectar uma ruptura com a situação, uma recusa radical à opressão, uma forma de resistência (Meneses, 2000, p. 54). Chico Buarque tornou-se, a partir da ditadura civil-militar, em todos os sentidos, um dos compositores que mais tiveram que “prestar satisfação” (Meneses, 2000, p. 123). Curiosamente, ainda nos dias de hoje isso ocorre.

Buarque usa como estratégia narrativa a metaficção e a ironia para aumentar a potência crítica em relação aos fatos políticos que apresenta. Manuel Duarte é escritor, assim como Chico Buarque, nomes com perfil vocálico idêntico, ambos moradores do Leblon, no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que, para ter maior adesão do leitor ao universo narrado é feita a aproximação entre narrador e autor empírico, causando o efeito de confusão entre os dois. Em 2 de fevereiro de 2019, o narrador diz que “a vantagem de um texto ser redigido em terceira pessoa, por um narrador neutro, é libertar o texto de alguns cacoes autorreferenciais” (Buarque, 2019, p. 29), ou seja, exatamente o contrário do que Buarque faz na maior parte da obra, deixando claro que tem a intenção de se confundir com Duarte.

O autor passou, a partir de 2016, a ser alvo de ataques de militantes de direita, inclusive do próprio então presidente Jair Bolsonaro, que se recusou a assinar o diploma do prêmio Camões, recebido por Chico Buarque em 21 de maio de 2019 (Prêmio, 2019). Manuel Duarte, no relato de 25 de janeiro de 2019, diz:

Ultimamente não mais, é como se eu viesse de uma temporada fora, e na minha ausência o restaurante tivesse virado uma farmácia, a farmácia um banco, o banco uma lanchonete, e a população tivesse sido substituída por outra, que me torce o nariz como a um imigrante, um pobretão. Mal sabe *essa gente* que nos últimos anos morei na avenida mais nobre do bairro. (Buarque, 2019, p. 20, grifo nosso)

Nesta passagem o narrador indica quem é essa gente a quem o título se refere, e em *live* da Estação Sabiá, Buarque se refere a “essa gente que elegeu o Bolsonaro”, e compara o período da ditadura com o atual porque “evidentemente é uma consequência daquilo”. Na leitura é possível traçar paralelos com a ditadura civil-militar e o golpe de 1964, que se deu, na aparência, sob a justificativa de salvar o país do comunismo, da corrupção e do populismo, em nome da democracia, da família e dos valores cristãos. Discurso presente também em 2016, ano do *impeachment* da presidente Dilma e tempo escolhido para a narrativa de *Essa gente*.

Outro ponto de contato entre Buarque e Duarte é em 20 de fevereiro de 2019, que Duarte, mesmo sem, em nenhum momento, dar indícios de ser cantor, relata:

Não preciso ver para saber que as pessoas se jogam de viadutos, que urubus estão à espreita, que no morro a polícia atira para matar. Apesar de tudo, assim como venero a mulher incauta que me deu à luz, estarei condenado a amar e cantar a cidade onde nasci. (Buarque, 2019, p. 48, grifo nosso)

Não se pode esquecer que o verbo cantar é usado por poetas, no sentido de celebrar. No entanto, Chico Buarque é cantor de fato. Além de Duarte se dizer condenado a cantar o Rio de Janeiro, Buarque ironiza outro discurso que se tornou recorrente no que diz respeito a não ver ou vivenciar os acontecimentos, e, portanto, duvidar de que eles existam.

Sobre os acontecimentos externos à narrativa, podemos localizá-los nos atentando às datas e ao que é contado pelas personagens, como no relato de 15 de janeiro de 2019. Duarte está sonhando com a hora da morte, e repassa momentos de sua vida. Com aparente descaso com a realidade, faz uma crítica aos eleitores de Bolsonaro com a frase: “O avião está para se destroçar com uma centena de crentes a bordo” (Buarque, 2019, p. 16). Podemos ler como metáforas o avião como sendo o Brasil e a centena de crentes a bordo, os eleitores de Bolsonaro.

Os eleitores seriam os “crentes”, pois toda a campanha eleitoral do presidente Jair Messias Bolsonaro foi baseada na sua crença religiosa e apoio das igrejas evangélicas, onde os fiéis são chamados de crentes. Inclusive existe o batismo do crente que é um rito cristão, um dos pontos centrais do cristianismo evangélico, que ocorre quando um crente decide seguir a doutrina desta igreja.

Os principais líderes das igrejas evangélicas no Brasil declararam publicamente suas predileções por Jair Messias Bolsonaro. O pastor Silas Malafaia, da Assembleia de Deus Vitória em Cristo, da qual a atual esposa do então candidato, Michele Firmo é seguidora. O bispo Edir Macedo, líder da Igreja Universal do Reino de Deus anunciou nas suas redes sociais a predileção pelo candidato e o pastor José Wellington Bezerra, presidente da Assembleia de Deus, a maior congregação evangélica do país também declarou seu apoio (Abbud, 2018).

Quando Duarte acorda, depara-se com uma notícia na televisão: “a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (Buarque, 2019, p. 17). Nesta mesma data, o presidente Jair Messias Bolsonaro assinou o Decreto n. 9.685³, que flexibiliza os requisitos para a posse de arma no Brasil. Além de dizer que foi uma decisão do povo, não dele: “O povo decidiu por comprar armas e munições e nós não podemos negar o que o povo quis nesse momento” (Bolsonaro, 2019).

3 O decreto pode ser lido na íntegra na página da Agência Brasil. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-01/veja-integra-do-decreto-que-flexibiliza-a-posse-de-armas-de-fogo?amp>.

Segundo levantamento citado por Lilia Schwarcz, no ano de 2018 — ou seja, antes do decreto de Bolsonaro —, em janeiro, haviam sido comercializadas 34.731 armas. O número de novas licenças para pessoas físicas, que era de 3019 em 2004, passou para 33.031 em 2017. Em 2012, foram 27.549 registros para colecionadores, caçadores e atiradores desportivos, chegando a 57.886, em 2017. Deste modo, havia em 2018, mais de meio milhão de armas nas mãos de civis, chegando-se a um total de 619.604. O Estatuto do Desarmamento, que entrou em vigor no dia 22 de dezembro de 2003 por meio da lei n. 10.826, proíbe o porte de armas, abrindo exceção apenas para os casos de necessidade comprovada, os quais, ainda assim, terão duração determinada previamente (Schwarcz, 2019, p. 154).

Já quando olhamos para o período seguinte, conforme levantamento realizado pela *Revista Veja*, nos primeiros três anos do governo Bolsonaro (2019 a 2021), o registro de armas de fogo pela Polícia Federal mais do que triplicou em relação aos anos anteriores (2016 a 2018). Desde o início do mandato, foi registrada uma média de 153 mil armas novas, aumento de 225% em relação ao triênio anterior, quando a média anual foi de 47.141. O registro de porte de armas pela Polícia Federal também cresceu 50%, comparando-se os três anos de gestão Bolsonaro com os três anos anteriores. Foram emitidos em média 10.627 portes de armas entre 2019 e 2021, contra uma média de 7.043 entre 2016 e 2018. A revista destaca que houve a expansão de registros por parte de cidadãos comuns, que alegam a necessidade de “defesa pessoal” (Marques, 2022). Ou, como diz Chico Buarque (2017) na canção “As caravanas”, a “gente ordeira e virtuosa”, que acha que “tem que bater, tem que matar”.

No final de 2020 o país já contava com mais de 2 milhões de armas em arsenais particulares, distribuídas entre cidadãos comuns, atiradores esportivos, caçadores e colecionadores, além de policiais e demais profissionais da segurança pública e militares do exército. Ou seja, o triplo do que havia em 2018. Além do crescimento do número de armas nas mãos da população, a revista *Veja* noticiou que diminuiu a apreensão de armamentos. Em 2018, o último ano do governo Michel Temer, foram apreendidas 8.216 armas no país. No primeiro ano da gestão Bolsonaro, em 2019, foram 6.051. Em 2020, 4.084. Em 2021, em torno de 2.700 armas apreendidas (Marques, 2022).

Percebemos que o impacto positivo do Estatuto do Desarmamento sobre os indicadores da violência no Brasil é inegável. No período que vai de 2003 a 2012, cerca de 120 mil mortes por arma de fogo foram evitadas no país. Se policiais matam muito, também morrem bastante. Foram 385 indivíduos em 2017, 437 em 2016, e 372 em 2015. As estatísticas de 2017 são lideradas por vítimas negras com 56%, contra 43% de brancos. Com base nos dados estatísticos, pode-se refletir que: “Fatores de ordem histórica podem ajudar a explicar os índices de violência existentes

no Brasil. Se a história não dá conta de responder pelo presente, denuncia, porém, padrões de continuidade” (Schwarcz, 2019, p. 157).

Segundo estudo do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), divulgado pelo jornal *O Globo*, sem a política de flexibilização de armas de fogo e munições promovida pelo governo Bolsonaro, o Brasil teria 6.379 homicídios a menos entre 2019 e 2021. Ou seja, quase seis vidas por dia poderiam ter sido poupadas. De acordo com o levantamento, a cada 1% de aumento de armas, a taxa de homicídio cresce 1,1%. Desde que assumiu a presidência, Jair Bolsonaro fez um esforço sem precedentes entre seus antecessores para colocar em curso a flexibilização da posse de armas de fogo. Foram mais de quarenta normativos, entre decretos presidenciais, portarias de órgãos de governo, projetos de lei e resoluções, no sentido de flexibilizar as regras para comprar armas e munições no país (Ribeiro, 2022).

Esses padrões de continuidade no que diz respeito ao comportamento dos “cidadãos comuns” a que Lilia Schwarcz se refere, é representado no livro pela personagem Rosane, uma das ex-mulheres de Manuel Duarte, que admite que era alheia aos acontecimentos políticos do Brasil porque sempre foi uma tonta, mas passou a se interessar por discussões acerca dos rumos do país, agindo com certo fanatismo, inclusive adquirindo uma escultura dourada de um homem que ela veste com uma faixa verde-amarela com a intenção de homenagear o presidente. Duarte acha de mau gosto e adverte sobre a intenção de realçar o efeito *kitsch*, que é um termo usado na obra em tom pejorativo para se referir a um produto típico de classe média com pretensão de ascensão social:

Aos poucos foi aparecendo um objeto dourado do meu tamanho, quem sabe um totem, não, um homem. Ela foi lá dentro e voltou correndo para pendurar uma faixa verde-amarela no torso daquela estátua de ouro, talvez com a intenção de realçar o efeito *kitsch*. Achei somente de mau gosto, mas não disse nada, a gente já não se falava. (Buarque, 2019, p. 13)

Esse tom pejorativo pode ser localizado no sentido moderno da palavra *kitsch*, que aparece em Munique, por volta de 1860, palavra bem conhecida do alemão do sul: *kitschen*, que quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; *verkitschen*, quer dizer trapacear, receptor, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico (Moles, 1975, p. 10). Como Buarque não evoca nomes das personalidades da história política do Brasil, abre margem para se pensar que Rosane se refere ao presidente daquele momento, do qual ela é apoiadora.

Buarque ficcionaliza temas como a desigualdade e o racismo, quando, por exemplo, Duarte vai ao Country Club a convite de seu amigo Fúlvio. Este, na saída,

resolve atacar um índio velho que estava encostado no muro do clube, primeiro com xingamentos como “cai fora, vagabundo!, fora daqui, maconheiro!” em seguida com chutes nas costelas e, por fim ameaçando “chamar a polícia se ele não sumir de vista” (Buarque, 2019, p. 47). Quando Fúlvio segue em frente, o velho retorna para o muro como se nada tivesse acontecido, deixando a naturalização da violência explícita.

Neste mesmo dia, um segurança de um supermercado Extra, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, mata estrangulado um jovem de dezenove anos, um dos clientes filmou o momento e o vídeo circulou pelo país causando indignação. As pessoas em volta pediam para o segurança parar, mas ele não parou enquanto o jovem não morreu. O segurança foi levado para a delegacia e liberado no mesmo dia, após pagamento de fiança, segundo o jornal R7:

Um jovem foi morto por um segurança de um hipermercado, na Barra da Tijuca, zona oeste do Rio de Janeiro [...] o segurança foi levado até o 16º DP (Barra da Tijuca) e posteriormente à DH — Capital (Delegacia de Homicídios). Após pagar a fiança, foi libertado e responderá por homicídio culposo, quando não há intenção de matar. (Ferreira, 2019)

Podemos associar o relato de Duarte com o fato acontecido no mesmo dia no Rio de Janeiro, pois ambos tratam de agressões às pessoas que são invisíveis para a sociedade e saem impunes. Situações assim são comuns no Brasil, causam comoção por um curto período e depois são esquecidas. Ou simplesmente naturalizadas como sendo parte do cotidiano do país.

Ainda sobre o racismo, no relato de 28 de fevereiro de 2019 Duarte diz que “o sargento Agenor é um negro bonito de presumíveis quarenta anos, se bem que os da sua raça...”, para logo em seguida:

Percebo que nos romances nunca me preocupei em explicitar a minha cor. É curioso que, num país onde quase todo mundo é preto ou mestiço, autor nenhum escreveria “hoje encontrei um branco...”, ou “um branco me cumprimentou”, ou “o sargento Agenor é um branco bonito de presumíveis quarenta anos, se bem que os da sua raça...”. (Buarque, 2019, p. 61)

O racismo ainda se agarra a uma ideologia cujo propósito é garantir a manutenção de privilégios, aprofundando a distância social (Schwarcz, 2019, p. 35). No relato de 3 de abril de 2019, Duarte conta sobre as babás de branco com carrinho de bebê que vê em suas andanças pelo bairro, e quando chega em casa lê no jornal: “soldados dispararam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro”. Fora da ficção, em 7 de abril de 2019 policiais militares matam o músico Evaldo dos Santos Rosa com oitenta tiros disparados contra seu carro; ele estava com a esposa, o filho de sete anos, uma amiga e o sogro, indo para um chá de bebê (Manifestantes, 2019).

Parte da sociedade não vê como anormal o fato de que a maioria das pessoas negras ganham salários menores, submetem-se a trabalhos mais degradantes, não estão em universidades de maior prestígio acadêmico, não ocupam cargos de liderança, residem em regiões periféricas e são frequentemente assassinadas pelas forças do Estado (Almeida, 2020, p. 181). De certo modo, Duarte representa essa sociedade, ele lê a notícia do assassinato do músico, mas parece não ser afetado, pois não manifesta nenhuma indignação com o fato ocorrido.

Em 22 de abril de 2019, os principais jornais do Brasil trazem a notícia de que William de Mendonça Santos, gari comunitário, foi morto na favela do Vidigal. Segundo os moradores, os tiros partiram da polícia (Moradores, 2019). Os moradores da favela protestaram na Avenida Niemeyer, a avenida ficou interdita, os manifestantes atearam fogo no meio da pista e o Batalhão de Choque foi acionado (Moradores, 2019). Exatamente como acontece na narrativa de ficção de Chico Buarque, em que no dia 22 de abril de 2019, Duarte inicia seu relato contando:

Vista aqui de baixo, parece um desmoronamento aquela profusão de gente cor de terra que desce o morro do Vidigal. Chegando ao pé da favela, os moradores fecham a avenida Niemeyer e interpelam aos gritos os policiais de plantão. Não demora a aparecer o reforço, um batalhão de choque com policiais mascarados e um veículo blindado com caveiras estampadas na carroceria. Por alguns minutos, é como se fosse uma partida empatada entre manifestantes que agitam cartazes de papel e soldados imóveis atrás de escudos de aço. Do nada, uma pedra, um palavrão, uma senha, não sei que fagulha desencadeia o conflito, e os escudos avançam contra os cartazes. Um provável líder comunitário ordena pelo megafone a recuada dos manifestantes, que começam a se dispersar na avenida. É tarde, porém, porque a tropa já lança mão de bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, tiros de balas de borracha e golpes de cassetete no combate corpo a corpo [...] Ele sempre dará razão aos seus amigos da polícia, que arriscam a vida ao enfrentar os bandidos do morro. Só que não era bandido, foi um gari que eles mataram pelas costas. (Buarque, 2019, p. 120)

Em 10 de junho de 2019, Duarte relata sobre uma tentativa de assalto na praia, em que um adolescente de quinze anos arranca uma corrente de ouro da Rosane, e por conta disso os banhistas correm atrás dele, pegam-no para linchar, mas os policiais chegam e Duarte diz: “é deles o direito de bater no preto”. Neste relato ele repete algumas vezes “É isso o Brasil”, ironizando a gente ordeira e virtuosa que defende que “alguém precisa por ordem nessa bagunça” (Buarque, 2019, p. 152), legitimando o que Chico Buarque chama de “morticínio de favelados”, em *live* da Estação Sabiá.

Percebemos que o silêncio diante do racismo é constrangedor, em que tudo se passa como se a questão racial nacional não fosse central no pensamento social brasileiro. A ausência de discussões talvez seja a maior prova de que o racismo

pode obstruir a capacidade de compreensão de aspectos decisivos da realidade, até mesmo daqueles que querem transformá-la (Almeida, 2020, p. 197). Logo, a ansiedade com que a sociedade contemporânea descarta o racismo, substituindo o seu reconhecimento por ideologias de pluralismo e diversidade, manipulam a realidade. Pessoas negras ainda sentem o terror, sofrem racismo e o associam à *branquitude*, mas raramente são capazes de articular as várias formas de racismo, porque é fácil silenciar diante de acusações de racismo reverso ou de insinuações de que quando as pessoas negras falam sobre como se sentem aterrorizadas pelos brancos estão simplesmente se vitimizando para exigir tratamento especial (hooks, 2019, p. 313). Como observamos, a expressão literária do livro analisado escancara e coloca em jogo todas as certezas, as falhas e as lacunas estruturais do racismo e seus horrores.

3 PASSADO PRESENTE

O passado recente surpreende por não passar, exige, portanto, ser compulsivamente visitado e revisitado. Buarque então compara:

O governador do Rio de Janeiro, ministros de Estado, embaixadores de países amigos, herdeiros da Casa Imperial, autoridades militares e eclesiásticas, entre outras figuras insignes da nossa sociedade, acomodaram-se em mesas espalhadas nos jardins do palácio, onde eram servidos por maîtres e garçons em trajes de cavaleiros templários. (Buarque, 2019, p. 85)

Pode-se perceber a ironia do autor quando diz que os maîtres e garçons usam trajes de cavaleiros templários, ele mostra que essa cena, embora se passe em 2 de abril de 2019, tem cara, cheiro e jeito de velhos acontecimentos do país. Inclusive, neste dia, tanto em *Essa gente*, quanto no Brasil, ocorria um jantar de gala no qual se comemorava 55 anos do golpe civil-militar de 1964 que encerrou o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart.

O tempo da narração é fundamental para se entender as mudanças de “visão de mundo”, a determinação temporal da narrativa é a sua posição relativa à história. Nesse sentido, os relatos e mensagens acontecem posteriormente aos eventos, porém são determinados por datas e essa determinação faz com que aumente as possibilidades de outras focalizações, como a social, a ética e a ideológica, se manifestarem.

Que a publicação, em 15 de janeiro de 2019, do decreto presidencial flexibilizando o porte de armas de fogo pertence ao mundo ficcional de *Essa gente* é um fato. É como se esse dado fosse ficcionalizado pelo romance. Passa a operar num contexto em que a questão principal não é sua veracidade ou falsidade. O importante é como ele opera dentro da lógica imaginária da obra, é a partir dessa

flexibilização que Maria Clara compra uma arma de fogo, e essa arma é determinante para o destino do protagonista Manuel Duarte.

As personagens têm suas ações afetadas pelos acontecimentos políticos do país, por exemplo, Maria Clara que, em determinado momento passa a se relacionar com Laila, que “acredita que o ambiente no país em breve se tornará insuportável para gente de esquerda” (Buarque, 2019, p. 149). Além disso, o filho de Maria Clara e Duarte está sofrendo *bullying* na escola “por ser filho de comunistas” (Buarque, 2019, p. 164). Por conta disso, Maria Clara, Laila e Rebekka vão até a escola de “blusas vermelhas, customizadas com apliques de foice e martelo. Hostilizadas na rua e no ônibus que as conduziu” (Buarque, 2019, p. 167). Depois de discutirem com a pedagoga, Maria Clara decide cancelar a matrícula do filho. Por fim, Maria Clara e Laila decidem se mudar para Portugal, levando com elas o filho de Duarte.

Observamos a variedade de pontos de vista políticos a partir das personagens. A ironia e a paródia sempre foram utilizadas pelos satíricos como armas políticas potentes (e muito sérias). A ironia e a paródia são expressões duplas, pois jogam um sentido contra o outro. Na metaficção historiográfica, por exemplo, o ideológico não é o silencioso “não dito” (Hutcheon, 1991, p. 265). Em *Essa gente*, a posição ideológica do autor é clara, ao longo do romance, notícias de jornais vão sendo inseridas no texto que lemos, não por acaso, Buarque quer colocar em discussão a situação política do Brasil.

O romance *Essa gente* se apropria de narrativas jornalísticas que são externas à obra, o narrador relata os fatos em conformidade com o que lê nos jornais, sua estrutura textual mistura o historiográfico, o vivido e o presenciado pelo autor com o romanesco. Pode ser lido como um romance político e, também, como um romance histórico. O tema é urgente, não disfarça a ideologia nem a posição política de Buarque, suas personagens são objeto de problematização dos acontecimentos recentes do país. Tanto os acontecimentos quanto as personagens são utilizados para ajudar a construir uma certa maneira de enxergar. Chico Buarque é um agente de tradução, capta o que a comunidade vive, elabora poeticamente e devolve para a comunidade.

Essa gente provavelmente é a narrativa em que Chico Buarque trata mais abertamente sobre política no Brasil, explicitando posicionamento. No entanto, há mais de cinquenta anos o escritor toma a mesma posição. O que deixa claro que o alheamento em relação à política é uma das características dos brasileiros, representada na ficção analisada pela personagem Rosane de modo mais óbvio, mas também por Duarte, Fúlvio, Denise, Agenor, Rebekka e outras personagens menores.

Buarque, sendo um artista que iniciou sua carreira em plena ditadura civil-militar no Brasil, foi acostumado a usar estratégias como a ironia para dizer o que precisa ser dito, mas muitas das vezes dizendo o contrário. Não dando nomes

às personalidades a quem se refere, mas explicitando a referência. O leitor precisa fazer sua parte e montar o quebra-cabeça proposto.

O presente imediato é incorporado na ficção de Buarque, pois a obra foi publicada no final de 2019 e trata do período que se inicia em 2016 com o *impeachment* da presidente Dilma até 2019, quando Jair Bolsonaro assumiu a presidência do Brasil. Além disso, *Essa gente* assimila os fatos políticos do país como determinantes no que se refere ao destino das personagens, Maria Clara autoexilou-se em Portugal, pois entende que uma intelectual de esquerda, não vai conseguir viver mais no país, muda-se com a namorada Laila e com o filho de Duarte. Rosane se casa com um político de direita, e assume uma posição conservadora que adere ao momento político presente. Duarte, no entanto, é o mais afetado, pelo racismo estrutural na sociedade brasileira e pela flexibilização do porte de arma, bandeira do então presidente, chegando ao fim trágico previsto, seguido do comentário racista de “que crioulo, quando não caga na entrada, caga da saída” (Buarque, 2019, p. 189).

REFERÊNCIAS

ABBUD, B. Como Bolsonaro se tornou o candidato dos evangélicos. *Época*, São Paulo, 6 out. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/como-bolsonaro-se-tornou-candidato-dos-evangelicos-23126650>. Acesso em: 17 jun. 2021.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

BOLSONARO, Jair Messias. Posse de armas. *G1*, 15 jan. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/resumo-do-dia/noticia/2019/01/15/terca-feira-15-de-janeiro.ghtml>. Acesso em: 11 jan. 2022.

BRASIL. Decreto n. 9.685. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 15 jan. 2019. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-01/veja-integra-do-decreto-que-flexibiliza-a-posse-de-armas-de-fogo?amp>. Acesso em: 16 jun. 2021.

BUARQUE, Chico. *As caravanas*. São Paulo: Biscoito Fino, 2017.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUARQUE, Chico. Chico Buarque e Hildegard Angel lembram Zuzu Angel e a ditadura militar. *Estação Sabiá*, 9 jun. 2021. Disponível em: https://youtu.be/OizAowjB_6E. Acesso em: 11 jun. 2021.

FERREIRA, Lucas. Segurança mata jovem com “mata leão” em hipermercado no Rio. *R7*, 15 fev. 2019. Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/seguranca-mata-jovem-com-mata-leao-em-hipermercado-do-rio-15022019>. Acesso em: 17 jun. 2021.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Acesso em: 3 mar. 2022.

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

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MANIFESTANTES fazem ato em SP contra morte de músico baleado pelo Exército no Rio: '80 tiros em uma família negra'. *G1*, 14 abr. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/04/14/manifestantes-fazem-ato-em-sp-contramorte-de-musico-baleado-pelo-exercito-no-rio-80-tiros-em-uma-familia-negra.ghtml>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MARQUES, Hugo. Brasil triplica registro de armas novas durante o governo Bolsonaro. *Veja*, São Paulo, 2 jan. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/brasil-triplica-registro-de-armas-novas-durante-o-governo-bolsonaro/>. Acesso em: 12 out. 2022.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORADORES do Vidigal protestam após morte de gari comunitário; polícia vai analisar armas de PMs. *G1*, 23 abr. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/23/gari-comunitario-morre-apos-ser-baleado-no-morro-do-vidigal-moradores-fizeram-protesto.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2022.

PRÊMIO Camões será entregue a Chico Buarque mesmo sem Bolsonaro assinar a condecoração. *G1*, 4 dez. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/12/04/premio-camoes-sera-entregue-a-chico-buarque-mesmo-que-bolsonaro-nao-assine-condecoracao.ghtml>. Acesso em: 15 jun. 2021.

RIBEIRO, Aline. Sem liberação de armas, Brasil teria quase seis mortes a menos por dia, cerca de 6 mil por ano, revela estudo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/09/sem-liberacao-de-armas-brasil-teria-quase-seis-mortes-a-menos-por-dia-revela-estudo.ghtml>. Acesso em: 12 out. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Fernando Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

III



ESPAÇO, MEMÓRIA E CORPOS SOB REPRESSÃO

INFÂNCIAS (IM)PERFEITAS: ACEPÇÕES DA EXPERIÊNCIA INFANTIL EM REGIMES DITATORIAIS

Arthur Aroha

1 INTRODUÇÃO

As representações e simulações da experiência infantil têm sido interesse e tema recorrente em minhas pesquisas — e nas de outros autores — nos últimos anos. Nelas, obras literárias e cinematográficas que possuem personagens infantis ou que incluem memórias de infância de situações muito diversas são alvo de inquirições dominadas por perguntas como: o que essa criança viu? O que ela sentiu? De que forma ela compreendeu ou interpretou o que viu? De que modo ela agiu frente àquilo? De que maneira isso difere do modo como um adulto agiria? E, por fim, de que formas os autores — em geral adultos — potencialmente imbuíram suas representações da infância de características ou leituras extemporâneas à experiência infante em si, tornando-as, em alguma medida, leituras adultas daquelas vivências.

No presente estudo, mais uma vez, essas questões afloram, agora direcionadas a algumas representações da experiência infantil em situações de violência ocorridas durante regimes ditatoriais. Mais especificamente, nesse caso, direcionam-se a cinco obras e três contextos específicos: o filme *A vida é bela* (1997), de Roberto Benigni, ambientado nos regimes fascista italiano e nazista alemão da II Guerra Mundial; o filme *O labirinto do fauno* (2006), de Guillermo del Toro, ambientado na ditadura franquista espanhola da década de 1940; o livro *A menina que desenhava com amoras* (2014), de Elinete Miller, ambientado na ditadura civil-militar brasileira das décadas de 1960-1980; o conto “Pique”, que compõe o livro *O colecionador de sombras* (2008), de João Batista de Melo, e se refere ao mesmo contexto da obra de Miller; e, por fim, *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar* (2014), uma coletânea de textos-relatos obtidos e publicados pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, e que se referem também ao contexto da ditadura civil-militar brasileira.¹

1 Em relação à motivação e à justificativa desta seleção, e sob assumida inspiração em Isabel Coelho (2020), tomarei a liberdade de fazer minhas as palavras que Erich Auerbach (2004, p. 501) utilizou ao ser questionado sobre a seleção de obras que escolhera para análise em seu

Esta seleção, como veremos, revela certas conexões entre padrões poéticos nas personagens infantis de obras cinematográficas e literárias brasileiras, italianas e hispânicas, que revelam modelos específicos pelos quais a experiência infantil e a criança são representadas não apenas artisticamente, mas também socialmente. Isso porque, como pesquisas recentes têm demonstrado, esses modelos têm forte relação com amplas discussões, processos e movimentos de caráter médico, biológico, teológico, sociológico, histórico e artístico dos últimos séculos (Natov, 2003; Sarmento, 2002; James; Prout, 2005; Coelho, 2020).

Além disso, a análise cruzada dessas obras em específico nos permitirá perceber que há na contemporaneidade uma forte tendência de idealização da vivência infantil, o que em alguma medida acaba a distanciando da experiência de vida humana, como se a puerícia fosse uma etapa quase que mitológica que antecede à condição humana. Algo que acaba se refletindo não apenas nas narrativas abertamente ficcionais, mas também naquelas que ambicionam um caráter documental ou de não ficção. Essa tendência, como veremos, tem estreitas relações com três movimentos e/ou campos, o Arcadismo, o Romantismo e a psicanálise, os quais tiveram (e ainda têm) enorme impacto na conformação social ocidental da ideia de infância.

2 A VIDA (NEM SEMPRE) É TÃO BELA: VIOLÊNCIA E IDEALIZAÇÃO NA ARCÁDIA CRIATIVA DE BENIGNI

A Segunda Guerra Mundial e seus efeitos são, provavelmente, um dos nichos temáticos mais abordados — direta ou indiretamente — pela literatura e cinematografia contemporâneas. Filmes e livros históricos, de guerra, dramas, terror, documentários e até comédias. As maneiras de se abordar esse traumático conflito são várias, mas no cinema geralmente não incluem focalizações em indivíduos ou personagens infantis — até por questões comerciais e de classificação indicativa. Há dois diretores, todavia, que optaram por esse caminho para criarem retratos da realidade europeia da década de 1940: o italiano Roberto Benigni e o mexicano Guillermo del Toro.

No caso do primeiro, o produto em questão se trata do filme *A vida é bela* (*La vita è bella*), uma comédia dramática lançada em 1997 e que venceu o Gran Prix de Cannes em 1998 e o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1999. O conto audiovisual é ambientado entre 1939 e 1944, e narra a história de uma família de

texto *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental*: “As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas essa intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto. Os textos também são, em sua grande maioria, escolhidos ao acaso, muito mais graças ao encontro casual e à inclinação pessoal do que à intenção precisa. Em pesquisas dessa espécie, não se mexe com leis, mas com tendências e correntes que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível”.

italo-judeus composta pelo casal Guido e Dora e seu filho Giosué (interpretados respectivamente pelo próprio Benigni, Nicoletta Braschi e Giorgio Cantarini), os quais são deportados e enviados para um campo de concentração nazista. Uma vez lá, Guido e Giosué são separados de Dora, da qual não têm notícia, e passam a viver juntos uma nova realidade de trabalho forçado em uma forja. A história é contada majoritariamente do ponto de vista de Guido, o pai, que decide que o filho não deveria encarar aquela situação pelo que ela realmente é, mas sim como uma grande brincadeira. Dessa forma, o pequeno Giosué é instruído a permanecer escondido na maior parte do tempo, e supostamente convencido pelo pai de que o campo de concentração é uma espécie de colônia de férias, onde diversas equipes competem para somar pontos e ganhar um “tanque de guerra” como prêmio no final.

Digo “supostamente” porque a narrativa é contada a partir do ponto de vista de Guido, o adulto, e segundo sua versão, o menino Giosué parece ter se convencido da peripécia do pai, encarando toda a situação como uma efetiva encenação/brincadeira. Algo que parece se confirmar quando, ao final do filme, já após o assassinato de Guido por parte de soldados nazistas, Giosué é resgatado por soldados norte-americanos, deixando o local “escotado” por um tanque de guerra enquanto grita que “era verdade!”, e posteriormente reencontra a mãe em frente a uma paisagem idílica típica arcadista e lhe explica entusiasticamente que ele e seu pai “venceram a gincana” e que a experiência foi de “morrer de rir” (Benigni, 1997). Entretanto, essa é uma das poucas cenas em que o garoto ganha voz direta no filme para dizer o que pensa que está efetivamente acontecendo, e a declaração se resume a essas poucas frases. No restante da película a narrativa se baseia no ponto de vista do pai — ou do diretor/ator —, um adulto, o qual determina — de certa forma até autoritariamente — que aquela experiência traumática será experienciada pela criança como uma brincadeira, como se a criação e vivência dessa realidade alternativa fosse a melhor forma de protegê-la das violências a que era submetida. De que forma Giosué efetivamente teria experienciado tudo aquilo, todavia, não há como sabermos. Enxergamos apenas de que maneira um adulto desejava que ele o tivesse feito.

Mais especificamente, talvez possamos inclusive dizer que a maneira pela qual *A vida é bela* constrói a relação-percepção de Guido-Giosué dos trágicos eventos no campo de concentração refletem o desejo do próprio diretor, Benigni, sobre a maneira pela qual um artista pode (ou deve) encarar a realidade como um todo. Em matéria sobre uma entrevista cedida por ele ao *The Guardian* o repórter Brian Logan (1999, tradução nossa) conta que:

Benigni acha a alegação de que seu filme é muito irreverente e “misteriosa” — ele acha o filme trágico. E, além disso, diz que “rir e chorar vêm do mesmo ponto da alma, não? Sou um contador de histórias: o ponto crucial da questão

é alcançar a beleza, a poesia, não importa se é uma comédia ou uma tragédia. Elas são a mesma coisa, se você alcançar a beleza”.

Benigni afirma a teoria apaixonadamente. Seus olhos se arregalam, seus braços florescem, sua voz se eleva: ou se trata da rotina instintiva de um performer tão experiente que não consegue parar, ou o estilo natural de conversação de um homem cuja personalidade “totalmente feliz” encontraria não apenas *books in the running brooks*, mas histórias, e fantasias, em tudo.²

Temos que Benigni, que não apenas dirige *A vida é bela*, mas dá pessoalmente vida ao personagem Guido, defende veementemente uma visão idealizada da arte: a de que o objetivo último de qualquer manifestação artística será sempre uma poética da beleza. Não é à toa, portanto, que Benigni também opta por uma “tela arcadista” para encerrar seu filme. Afinal, o último *take* do filme, como já mencionado, traz uma fotografia, uma imagem estática em plano médio que se mantém na tela por sete segundos, até a entrada dos créditos. Nesta imagem vemos o pequeno Giosué demonstrando uma alegria incontida nos braços da própria mãe, que também sorri profusamente. Eles estão sob a sombra de uma árvore no topo de uma colina, e o fundo da imagem revela um verdejante vale. Trata-se de uma paisagem bucólica que faz lembrar bastante diretamente a pintura do Arcadismo italiano e inglês, que tinham na Arcádia grega e sua lógica pastoral seu ideal de inspiração poética. Tal similitude pode ser aferida, inclusive, ao se comparar o *take* final de *A vida é bela* com pinturas do século XVIII, a exemplo de *A View of the River Thames from Richmond Hill Looking towards Twickenham* (óleo sobre tela, 1760), do italiano Francesco Zucarelli, ou *Mr. And Mrs. Andrews* (óleo sobre tela, 1750), do inglês Thomas Gainsborough, ambos artistas ligados ao movimento arcadista.

Em alguma medida, o filme de Benigni está, portanto, incutido da lógica arcadista de idealização de uma pureza — tanto de vida, quanto poética-estética —, a qual acaba aqui sendo fundida ao sentido criativo e brincalhão que as duas personagens principais (Guido e Giosué), ambas manifestações do desejo poético de Benigni, acabam atribuindo à sua experiência em um campo de concentração nazista.

2 No original: “Benigni finds the claim that his film is too flippant ‘mysterical’ — he thinks it a tragic film. And besides, ‘to laugh and to cry comes from the same point of the soul, no? I’m a storyteller: the crux of the matter is to reach beauty, poetry, it doesn’t matter if that is comedy or tragedy. They’re the same if you reach the beauty’. Benigni pronounces the theory lovingly, passionately. His eyes bulge, his arms flourish, his voice rises: either it’s the instinctive routine of a performer so practised he can’t stop, or the natural conversational style of a man whose ‘happy-full’ personality would find not only ‘books in the running brooks’, but stories, and fantasies, in everything”. Na tradução, optamos por manter a a expressão *books in the running brooks*, pois se trata de uma referência do jornalista à peça *As You Like it* (*Como gostais*, 1623), de William Shakespeare. No trecho em questão, o personagem Duke Senior diz: “Sweet are the uses of adversity, which, like the toad, ugly and venomous, wears yet a precious jewel in his head; And this our life, exempt from public haunt, finds tongues in trees, books in the running brooks, sermons in stones, and good in every thing” (Shakespeare, 2011, ato II, cena I).

3 EMARANHADOS DE HORRORES E FADAS: TRAUMA E FANTASIA NO NEORROMANTISMO DE DEL TORO

O labirinto do fauno (*El laberinto del fauno*), por sua vez, é um filme do diretor mexicano Guillermo del Toro, lançado em 2006, e que venceu o Oscar de melhor direção de arte em 2007, além de ter sido finalista do Oscar de melhor filme estrangeiro e da Palma de Ouro de Cannes no mesmo ano. Esse conto audiovisual é ambientado no interior da Espanha do ano de 1944, durante o regime franquista, e narra a história de Ofélia (Ivana Barquero), uma menina de onze anos que se muda de uma cidade para o interior com sua mãe, Carmen (Ariadna Gil), para viver com seu novo padrasto, o Capitão Vidal (Sergi López), um oficial da Polícia Armada — instituição criada pelo governo de Francisco Franco para “manter a ordem pública” e aniquilar os *maquis* (os guerrilheiros republicanos antifranquistas), que seguiam combatendo o governo fascista de Franco mesmo após a vitória deste na Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

O filme trabalha com (ou conta) duas histórias paralelas que se entrelaçam. A primeira está vinculada a uma “realidade crua”, que acompanha o desenrolar dos combates entre o batalhão de Vidal e os guerrilheiros escondidos nas florestas que circundam a vila utilizada como base de operações pela Polícia Armada. O padrasto de Ofélia é apresentado como um homem extremamente violento, narcisista, rígido e metódico, e as cenas nele focadas geralmente envolvem assassinatos brutais e comportamentos que beiram o obsessivo-compulsivo. Esse lado da história revela também as interações de Ofélia e sua mãe — que está grávida e com a saúde debilitada — com Vidal, que possui uma relação dúbia de respeito e desprezo por Carmem, e de indiferença e desprezo por Ofélia. A segunda história acompanha as aventuras individuais de Ofélia, que enquanto vive nesse ambiente violento descobre “portais” que a levam a um mundo de fantasia, habitado por seres folclóricos e mitológicos que revelam que ela é uma espécie de “escolhida” desse mundo mágico, e que ela pertence a esse outro mundo, e não ao “mundo real”. O porteiro dessa realidade alternativa é um sinistro fauno — daí o título do filme — que determina que, para poder habitar o mundo mágico, Ofélia terá de passar por uma série de provas e testes, que envolvem situações de altíssimo risco e seres sobrenaturais, como o “rei-sapo”, um grupo de fadas e o “homem pálido”, um aterrorizante humanoide canibal. As experiências de Ofélia nessa realidade alternativa, entretanto, são reveladas pelo filme como sempre conectadas à realidade prática, possuindo impactos em sua relação com a mãe e o padrasto. Ao final, inclusive, essa conexão leva a protagonista à morte pelas mãos de Vidal — algo que a “transporta definitivamente” ao plano mágico da narrativa.

Em essência, *O labirinto do fauno* se apresenta (e assume) como um conto de fadas sombrio, algo bastante nítido desde o princípio, já que a primeira cena, narrada em voz *over* por um narrador onisciente, revela Ofélia à beira da morte, e diz:

Espanha, 1944. A guerra civil terminou. Escondidos nas montanhas, grupos armados seguem combatendo ao novo regime fascista, que luta para sufocá-los. Conta-se que há muito, muito tempo, no Reino Subterrâneo, onde não existe a mentira nem a dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, burlando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez no exterior, a luz do sol a cegou e apagou de sua memória qualquer indício de seu passado. A princesa esqueceu quem era e de onde veio. Seu corpo sofreu com frio, doenças e dor, e com o passar dos anos, morreu. Entretanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa regressaria, talvez em outro corpo, em outro tempo e lugar, e ele a esperaria até seu último suspiro, até que o mundo deixasse de girar. (Del Toro, 2006)

A essa introdução, típica da modalidade literária dos contos de fadas, segue-se um *flashback*, que revela Ofélia virando as páginas de um livro — como se estivesse lendo o que o espectador acabara de ouvir —, sentada no banco do carro que leva ela e sua mãe ao encontro de seu padrasto, Vidal. Desde o princípio, portanto, fica claro que é à Ofélia (a criança) que está reservado o direito último e legítimo de viver em um plano onde não existe dor e sofrimento. Essa informação é importante, pois, em grande medida, acaba revelando a maneira pela qual o diretor constrói sua imagem da infância.

Como explica o professor de literatura comparada Antonio López-Quiñones (2012, p. 50):

Desse ponto de vista, é útil retornar a *O labirinto do fauno* para refletir sobre o modelo de infância que Guillermo del Toro apresenta. Primeiro, este filme entende a infância como um território social marcadamente separado da esfera adulta e, até certo ponto, autônomo. A infância é o que a adultidade não é, e vice-versa. Em oposição às teorias que propõem uma espécie de continuidade natural ou porosidade mútua entre as duas fases da vida, *O Labirinto do Fauno* nos mostra uma protagonista infantil, Ofélia (Ivana Barquero), focada em ansiedades não compartilháveis que ela não pode comunicar aos adultos. A estrutura do filme é, não sem razão, organizada em torno do contraste entre dois mundos — o histórico e o fantástico, o subterrâneo e o que acontece na superfície, o mundo das fadas e o mundo dos guerrilheiros e dos soldados de Franco.

A narrativa de Guillermo del Toro se conecta também a uma lógica em alguma medida neorromântica, no sentido de fazer uso de elementos narrativos característicos do Romantismo, ancorados em dramas humanos, tragédias, ideais

utópicos e escapismos pela fantasia, emoção e lirismo. A própria estética do filme, aliás, é carregada de elementos visuais caríssimos ao subgênero conhecido como Fantasia sombria, o qual tem entre suas maiores influências movimentos como o Romantismo e a literatura gótica do século XVIII³. E, ainda mais especificamente, é possível encontrar em *O labirinto do fauno* algumas referências visuais ao Romantismo espanhol, como na sequência que envolve o “homem pálido”, que se trata de um humanoide com feições deformadas que, em certa sequência, devora as pequenas fadas que acompanhavam a protagonista durante uma de suas provas. A cena, pelo jogo de luz e sombras, e pelo enorme humanoide canibalizando a pequena figura humana, entre outros detalhes, remete com muita intensidade a uma das pinturas mais representativas do Romantismo espanhol — *Saturno devorando a su hijo* (técnica mista sobre tela, 1823), de Francisco de Goya.

Além disso, em dissertação publicada em 2014, a pesquisadora Joice do Prado Alves (2014, p. 97-98) contou que,

em entrevista aos extras para o DVD do filme, o diretor disse que: “sou ciente de que existe o lado sombrio do mundo, mas também gosto de sonhar e imaginar. Acredito que existe um lado muito sombrio da vida e acho que o melhor meio de combater isso é através da fantasia” [...]. Assim, explica-se como o diretor pôde captar de forma tão singular os rastros da infância e seus fragmentos. Através de sua visão singular de mundo, Del Toro soube manter a infância em sua não totalidade, através da representação da mesma na figura de Ofélia.

Há, portanto, apesar das enormes diferenças visuais de *A vida é bela* e de *O labirinto do fauno*, um elemento comum entre as duas obras: uma valorização da realidade imaginativa e da fantasia, a qual em última medida suplanta a realidade prática-concreta que a personagem habita, especialmente pela dimensão imaginada se revelar mais aprazível — ainda que também assustadora, no caso de *O labirinto do fauno* — que a dimensão material. Esse cerne narrativo, todavia, é notadamente ilustrado a partir de referências visuais distintas: um arcadismo iluminado, no caso de Roberto Benigni, e um romantismo sombrio, no caso de Guillermo del Toro, uma escolha que se conecta ao histórico, predileções e visões de mundo de cada autor. E que, no caso de Del Toro, denota também uma menor idealização, ou talvez uma efetiva não idealização, já que mesmo que ocorra algum tipo de escapismo pela imaginação, esse “escape” não gera uma realidade alternativa livre dos ruídos da violência, mas sim um outro mundo também violento e perigoso. Em alguma medida, portanto, a obra de Del Toro parece escapar à lógica

3 Os vínculos da produção cinematográfica de Del Toro com o neogótico e o neorromantismo já foram abordados por outros autores, a exemplo de Funda Civelekoglu (2023), no artigo “In Between Classicism and Romanticism: A Study on ‘The Outside’ of Guillermo Del Toro’s *Cabinet of Curiosities*”.

da idealização, pois em sua representação da infância a criança não está livre da morte, e até o caminho de escape pelo mundo de fantasia é sombrio.

4 **AQUILO QUE (NÃO) SE PODE PERDER: TRAUMA, IDEALIZAÇÃO E BUSCA DO *SELF* EM “PIQUE” (2008), *A MENINA QUE DESENHAVA COM AMORAS* (2014), E *INFÂNCIA ROUBADA* (2014)**

No caso da literatura, por razões óbvias, nem sempre as referências visuais de uma obra são tão claras ou diretas quanto no cinema. Entretanto, ao longo da leitura de um texto é fácil perceber a presença de elementos caros a determinados movimentos, como os próprios Romantismo e Arcadismo. Esses movimentos, afinal, atingiram e colocaram em diálogo diversos campos de manifestação artística, estando tão vinculados ao texto quanto o estão à imagem. Além disso, talvez se trate mais de *modos de ver e pensar o mundo* do que de movimentos artísticos *per se*, pois seus discursos, efeitos e influência suplantam em muito seus momentos de origem, atingindo inclusive a produção de autores presentes no século XXI que de modo algum se autoidentificariam como “românticos” ou “arcadistas” — até por uma questão de anacronismo histórico. Ainda assim, essas referências estão lá. Vejamos, por exemplo, como elas são identificáveis em algumas obras de autores do Brasil que construíram imagens de infâncias vividas sob o jugo do regime civil-militar brasileiro.

O conto “Pique”, publicado por João Batista de Melo como parte do livro *O colecionador de sombras*, de 2008, é uma pequena história contada através de três pontos de vista que se alternam, e que são os das três personagens principais: Elisa, uma menininha de cinco anos; o pai dela, cujo nome não é mencionado; e Dinda, uma idosa que trabalha como empregada da família. A narrativa se desenrola em sua maior parte através de dois eixos principais. O primeiro envolve as descrições das brincadeiras ultra-harmoniosas entre pai e filha no pomar anexo à casa, em especial o pique-esconde, de onde vem o título do conto. O segundo aborda as tensas interrupções desses momentos de ternura, que ocorrem quando o pai recebe telefonemas em tom de segredo de parentes e amigos e retorna com o humor sombrio e preocupado, ou quando ele lê ou escuta notícias em jornais e no rádio sobre o endurecimento do regime militar no Brasil. Até que, certo dia, com Dinda no mercado e o pai brincando com a filha no quintal, uma dessas interrupções toma outro caráter, e o pai simplesmente some, deixando Elisa e uma recém-chegada Dinda procurando-o indefinidamente: a primeira impressionada sobre como o pai conseguiu se esconder tão bem, e a segunda considerando possibilidades mais graves, relacionadas às suavemente indicadas atividades de oposição ao regime militar operadas pelo pai. Ao final, o teor central é o já indicado na epígrafe do texto, que gravara uma citação: “Não saber. Esse é o verdadeiro medo” (Brian Moore *apud* Melo, 2008, p. 65). É interessante ressaltar ainda que, embora o conto de Melo

não sugira de modo algum a existência de laços autobiográficos no texto, o autor vivenciou o período ditatorial precisamente na infância, já que nasceu em 1960, e o regime militar vigorou de 1964 a 1985 (tendo seu período mais violento — os chamados Anos de Chumbo — entre 1968 e 1975).

A menina que desenhava com amoras, por sua vez, é um romance de Elinete Miller, publicado em 2014. A história acompanha um processo vivido por uma jovem chamada Ana Júlia, que vive no exílio na Europa, mas procura explorar suas próprias memórias de infância, que foram marcadas pela prisão, tortura e desaparecimento dos próprios pais no contexto da ditadura civil-militar brasileira. A narrativa é ficcional, mas ancorada em elementos históricos e na memória da própria autora, Elinete Miller, que passou por situação similar. O título, inclusive, vem daí, já que a própria autora conta em entrevista que, quando criança, viveu em um sítio onde havia um pomar com amoreiras, e que ela usava a tintura das amoras para desenhar (Entrevista, 2014).

Às próprias memórias de infância, Elinete mescla relatos de outras pessoas que viveram experiências similares, mas ainda assim é perceptível um padrão poético-narrativo que permeia todo o conjunto: todas as descrições memorialísticas do texto são profundamente marcadas por um dualismo rígido, representado pelo contraste entre uma romantizada infância idílica, marcada por brincadeiras e infinita alegria em um contexto pré-interferência dos militares, e um tormento inexorável e total ausência de alegria e sentido existencial após a prisão dos pais da protagonista pelo regime ditatorial. Tormento esse que acompanha a protagonista Ana Júlia ainda na vida adulta. O tom principal da narrativa, em função disso, é o de uma busca por esse sentido perdido da própria vida, o qual é textualmente vinculado a uma sensação de perda da própria infância. Essa busca atua como o motor do romance, e é em função dela que a personagem embarca em uma espécie de investigação policial sobre o passado da própria família, e por tabela sobre o período histórico a que chamamos de ditadura civil-militar brasileira.

Em ambos os textos — “Pique” e *A menina que desenhava com amoras* — aparecem, portanto, dois elementos que identificamos como bastante comuns a narrativas que fazem uso de figuras infantis. O primeiro é a construção de uma memória idealizada, caracterizada por uma sensação de completude, de uma felicidade plena, e de uma interação quase que simbiótica com ambientes naturais, como bosques, florestas, pomares, quintais e assim por diante. Um padrão imagético-narrativo que Herman Northrop Frye (2000) nomeia como “mundo verde”, e descreve como “a função arquetípica da literatura em visualizar o mundo do desejo, não como uma fuga da ‘realidade’, mas como a forma genuína do mundo que a vida humana tenta imitar” (Frye, 2000, p. 183). E um padrão que, Roni Natov (2003), por sua vez, conecta a todas as modalidades de pastoral literária:

Como em toda pastoral literária, na literatura da infância o mundo verde é uma resposta ao mundanismo do mundo. Independentemente de representar um refúgio das injustiças do mundo — parentais ou do mundo social estendendo —, ele oferece uma crítica natural da civilização, e está em contradistinação ao ‘antinatural’ — máquinas, leis, costumes, tudo que vai contra o senso de liberdade das crianças. E a pastoral, quando combinada com a literatura da infância, costuma eliciar uma nostalgia do passado — tanto pessoal quanto histórica. [...] O mundo verde sugere perda, e o anseio pelo retorno a um estado anterior, real ou imaginado.⁴

Esse padrão descritivo de memória, que permeia tanto o texto de João Batista de Melo quanto o de Elinete Miller, está portanto carregado de influências literárias pastorais — e, por conseguinte, arcadistas. E, nesse ponto é necessário que digamos, representações desse tipo são sempre, em alguma medida, exageradas. Isso porque não há, no universo, infância assim tão perfeita. O que existe de fato são fragmentos de memória específicos de momentos agradáveis, que são utilizados nesses casos como modelo para a descrição fictícia de uma infância que supostamente seria inteira assim, em detrimento das memórias negativas que fazem parte de toda infância, mesmo a mais saudável de todas.

Já o segundo elemento identificável nas obras de Melo e Miller, e que também é comum a uma enorme gama de obras que também fazem uso de personagens-infantes, trata-se da elaboração de personagens crianças que não conseguem perceber exatamente o que ocorre ao seu redor, e que são aparentemente incapazes de se preocupar tanto quanto os adultos em relação ao que acontece, ou, quiçá, que não entendem essas preocupações, muitas vezes tendo a sensação de que tudo se trata de uma grande brincadeira que elas não entendem completamente — algo que aparece claramente também em *A vida é bela*. Essas práticas certamente podem ser encaradas como estratégias narrativas, que servem como forma de reforçar o papel negativo que a civilização e as instituições sociais têm sobre essas infâncias, como que corrompendo sua inocência inata. E, no caso específico dos textos de João Batista e Elinete, esse agente corrompedor é a ação violenta de um Estado repressor.

Não que essa experiência não tenha caráter tremendamente negativo em relação à infância “normal” que as personagens tinham anteriormente. É importante deixar claro que em nenhum momento nego isso. Mas o que estou tentando

4 No original: “As in all literary pastoral, the green world in the literature of childhood is a response to the worldliness of the world. Whether it represents a retreat from the world’s injustices — parental or the extended social world — it offers a natural critique of civilization and stands in contradistinction to the ‘unnatural’ — machines, laws, customs, all that runs contrary to children’s sense of freedom. And the pastoral, when coupled with the literature of childhood, often elicits a nostalgia for the past — both personal and historical. [...] The green world suggests loss, and the longing for a return to an earlier state, real or imagined”.

demonstrar é que, no caso das descrições literárias, é feito uso de estratégias narrativas específicas para que toda a violência descrita esteja unicamente vinculada à ação dos militares/governos opressores. Trata-se de uma estratégia válida, que visa potencializar o impacto do leitor com aquelas ações, e talvez gerar compaixão ou pena daquela criança incapaz de compreender o que toda aquela violência realmente significa — e, ao mesmo tempo, criar a sensação de que, apesar de tudo, a criança estava de alguma forma “protegida” dessa violência, mesmo que pela própria “incapacidade de compreensão”. Há aí, todavia, uma clara idealização da experiência infantil sob a influência das violências de regimes ditatoriais, pois não há garantia real de que essas crianças não tivessem consciência (se não plena, ao menos parcial) do que estava acontecendo, da crueldade daquelas injustiças e violências. Em alguma medida, a ficcionalização da criança como “protegida pela imaginação” soa mais como o desejo de adultos de que aquelas crianças estivessem de alguma forma protegidas do que como uma realidade prática e concreta daquela experiência.

Esse caráter estratégico-literário pode ser ainda mais claramente percebido quando comparamos textos literários como esses a relatos não ficcionais do mesmo período, como o relatório oficial *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura militar no Brasil*, uma coletânea de textos de memórias publicados em forma de livro pela Comissão da Verdade do Estado de São Paulo em 2014. Nesses relatos é possível encontrar descrições um pouco mais complexas dessas infâncias, que possuem origens variadas, relações e contrastes entre contextos de riqueza e pobreza, conflitos entre familiares pré-interferência governamental, e por aí vai. Além disso, em vários relatos (não em todos, mas em vários) fica claro que muitas daquelas crianças tinham sim plena consciência dos tipos de violência que eles e seus familiares estavam sofrendo, por mais que não entendessem necessariamente os meandros políticos que causavam esses processos. E, interessantemente, nem por isso o impacto gerado no leitor é menor. Em vários aspectos, na verdade, ocorre o contrário: as descrições menos idealizadas da vida pré-interferência ditatorial das narrativas tornam o conteúdo todo mais tangível, e em alguma medida mais doloroso. Isso porque a descrição de uma vida mais realista — e menos idealizada — pode gerar maior identificação entre o leitor e a personagem, e imaginar que aquelas crianças tinham sim plena consciência das violências que elas e suas famílias sofriam torna a experiência de leitura muito mais dolorosa.

É curioso perceber, todavia, que mesmo entre esses relatos não ficcionais presentes no relatório oficial da Comissão da Verdade é possível encontrar aqueles que descrevem memórias que mesclam, em alguma medida, realidade e fantasia, comparando prisões a castelos, papéis de agente secreto à necessidade de manter segredos, brincadeiras a atos de resistência, e assim por diante. Esses elementos surgem, por exemplo, nos relatos intitulados “Filho do Zorro”, de André Almeida Cunha Arantes, “Quem é essa pessoa que tem a voz da minha mãe?”, de Edson Luis

de Almeida Teles, e “Dói gostar dos outros”, de Janaína de Almeida Teles (Comissão, 2014, p. 23-25; 257-259; 261-266).

Em “Filho do Zorro”, o depoente conta que, quando criança, após sua família ter de assumir uma identidade e sobrenomes falsos, para que o menino guardasse segredo sobre isso e se sentisse menos incomodado com a situação, o pai lhe contou que eles viviam uma experiência similar à ilustrada na série televisiva norte-americana *Zorro* (Johnston McCulley, 1957-1959), que era muito popular entre o público infantil brasileiro no início da década de 1970. O diálogo, segundo o depoimento, teria ocorrido da seguinte maneira:

em um determinado dia, meu pai insistiu que eu não deveria contar aos primos onde morávamos. Aí eu disse: “Pai, você ensina para a gente que não é para mentir e agora está me pedindo para mentir”. Meu pai arregalou os olhos, pensou um pouco e disse: “Olha, filho, você vê o seriado do Zorro, não vê? Você acha que o Zorro pode sair contando para todo mundo qual é a identidade verdadeira dele?”. E eu, “Lógico que não, pai, só o Mudinho sabe disso. Se o Sargento Garcia souber a identidade do Zorro, vai prender ele”. “Pois é, filho, esta é nossa situação”, disse meu pai. “Já entendi, pai, pode deixar que eu vou guardar segredo”, disse.

Acompanhado desse diálogo, veio a seguinte explicação: existiam os barrigudões (tipo Sargento Garcia) e o povo. Havia uma briga entre estes dois grupos, assim como no filme do Zorro, nós estávamos lutando do lado do povo contra os barrigudões. Bom, para mim a explicação estava mais do que boa. Vi que tinha desvendado o segredo da família e ainda por cima descobri que era “filho do Zorro”. (Cunha Arantes *apud* Comissão, 2014, p. 24)

Já em “Quem é essa pessoa que tem a voz da minha mãe?”, o depoente relatou que, apesar de em alguma medida ter consciência da gravidade da situação em que sua família se encontrava quando seu pai foi preso pelos militares, ele não conseguia se ver apenas como vítima, nem conseguia visualizar a situação apenas como triste ou violenta, mas inclusive sentia emoções positivas com tudo aquilo. Segundo ele:

O dia da visita ao meu pai no presídio era muito bom. A gente estava ali vivendo situações limites, graves, como não ter a presença do pai no dia a dia. E eu passava a semana ou os dias anteriores a essa visita pensando nela.

Pensando sobre esse período, eu não tinha uma relação e nem me vejo hoje como vítima em relação a tudo o que eu vivi na ditadura. A minha postura era de sobrevivente e resistente, então eu tinha que arrumar mecanismos para resistir àquilo tudo. [...] Eu gostava de ir para o presídio Romão Gomes vestido de uma espécie de agente secreto da resistência. Eu vestia um casacão enorme que não era do meu tamanho, um chapéu de aviador, desses que tapa as orelhas e um óculos grandão, escuro, só que sem lentes. Não era mais filho de comunista, estava disfarçado.

Uma vez, pedi ajuda para a Crimeia. Eu queria esconder um potinho de guache na jaqueta para poder entrar no presídio sem que ninguém visse. Porque na entrada do presídio a gente era revistado, as crianças também. Então a Crimeia fez um bolso falso nessa jaqueta. Botei meu potinho de guache lá. Teve uma primeira revista na qual a mulher localizou o potinho de guache, mas ela não achava o buraco para ter acesso a ele. E ela perguntava para mim o que era aquilo, mandava eu tirar. E eu só ficava olhando para ela. Porque eu já era cínico, já tinha aprendido. Eu não respondia nada. E aí ela chamou uma pessoa que hoje eu creio que fosse um oficial superior a ela e falou: “Olha, tem um negócio aqui e ele não quer entregar”. O cara olhou e falou: “Não, tudo bem, entra”. E aí foi legal porque eu aprendi que dava para burlar todo aquele sistema. Então, entrar com alguma coisa e pegar alguma coisa lá de dentro e também sair com ela, era o meu ato de resistência. Eu era uma espécie de guerrilheiro que também estava fazendo a minha parte. (Almeida Teles *apud* Comissão, 2014, p. 259)

É interessante perceber que nessas narrativas fica bastante claro que, mesmo enquanto crianças, esses indivíduos sabiam discernir muito bem o que era realidade e o que era fantasia, e faziam uso dessa ferramenta como uma forma consciente de passar o tempo ou agir socialmente. Operavam assim um jogo simbólico para fugir brevemente da realidade prática em que se encontravam, mesmo que nunca se descolassem totalmente dela, por mais dolorida que fosse. Esse processo já foi abordado por alguns autores, como o português Manuel Sarmiento, que em um texto chamado *Imaginários e culturas da infância* (2002) aborda os casos que ele nomeia “Crianças da Guerra”, que são aquelas que vivem em situações de extrema violência e, por isso, passam a viver concomitantemente no mundo real e num mundo de fantasia, ancorado num hipotético mundo real mais aprazível. Esse é precisamente o mote, aliás, de obras cinematográficas como *O labirinto do fauno* e *A vida é bela*, que o abordam através de diferentes acepções românticas.

Além disso, o relato “positivo” de Edson encontra um curioso e dissonante eco no de sua irmã, Janaína — intitulado “Dói gostar dos outros” —, que a própria depoente declara ser um complemento ao de Edson, ou àquilo que o irmão, de alguma forma, “não lembra”. Segundo ela,

Esse foi um dos momentos mais tristes para mim porque não consegui entender o que estava acontecendo. Apenas vi os militares todos enfileirados, o juiz no alto, e meu pai com o rosto muito triste — nós ficamos muito tristes. Ele foi para a prisão porque teve de se apresentar à Auditoria para não nos colocar em risco, porque, do contrário, teríamos de viver na clandestinidade novamente. E não havia condições materiais suficientes para levar a família para o exílio ou permanecer na clandestinidade. Toda aquela história já havia sido muito traumática.
[...]

A partir da segunda prisão de meu pai, em 1975, passamos a ir no presídio todos os sábados. O Edson nos contou sobre sua fantasia de ser um agente secreto, eu achava aquilo engraçadíssimo, pois amadureci demais para a minha idade. Desde a prisão, preocupava-me em proteger meu irmão, meu primo e em defender meus pais! Queria ser adulta para poder enfrentar os policiais e buscar meus pais na prisão! Depois, percebi que ter ficado meio adulta antes do tempo trouxe consequências muito difíceis e duradouras na minha vida. [...] Acho que a principal característica dessa perda parcial da infância se apresenta por meio de um sentimento profundo de que ela se manifestará, sempre. A recorrência dessa sensação gera um sentimento de impotência enorme. A melancolia envolve a vida e, embora ela prossiga e tenha momentos felizes, a sensação de cansaço parece uma herança muito pesada para “carregar”. As demandas dessa infância perdida sempre retornam, cobrando seu espaço em momentos onde nem o corpo e nem a mente podem mais dispor do tempo de criança. Esse desencontro é bastante doloroso e se torna ainda mais intenso quando sinto as dificuldades inerentes ao ato de contar essa história. (Almeida Teles *apud* Comissão, 2014, p. 263-264)

Um elemento que chama a atenção no relato de Janaína é uma certa contradição, a qual está presente na concomitante afirmação e negativa da falta de compreensão acerca da situação em que a família se encontrava. Segundo Janaína, o irmão, mais novo, não “lembra” ou “não compreendia” efetivamente o que ocorria, mas segundo o próprio Edson, ele não só compreendia como se sentia atuante, até cínico em suas ações. A própria Janaína, aliás, embora diga que “não conseguiu entender o que estava acontecendo”, em seguida registra que se sentiu muito triste, assim como sabia que seus familiares também o estavam. E, ainda, que tinha percepção de que fugir ou manter a família inteira na clandestinidade não era uma opção viável materialmente, daí o “sacrifício” do pai, que se entregou à prisão para que a família pudesse manter suas atividades rotineiras. Isso revela que havia, sim, a percepção dessas crianças de vários dos elementos violentos que os circundavam, mesmo que os adultos que remetam a essas crianças que já os habitaram neguem esse conhecimento. Além disso, na fala de Janaína fica muito evidente a sensação de perda de algo, que seria o direito a uma infância pacífica, ou à memória de uma infância sem traumas, e de uma vida adulta sem seus reflexos.

Mas se a fantasia e o trauma caminham muitas vezes juntas, por que então literariamente se costuma procurar reforçar uma separação entre a existência infantil idealizada e fantástica e uma existência adulta com incapacidade de fantasiar? Por que a ideia de que a infância é automaticamente encerrada pela presença da violência? Ora, uma das razões já foi aqui mencionada, e é essa herança arcadista, que ainda parece bastante presente em muitos autores, obras, teóricos, e até no senso comum contemporâneo. E outra tem relação com outro ponto que aparece

tanto nas duas obras literárias mencionadas — “Pique” e *A menina que desenhava com amoras*, quanto nos relatos não ficcionais da publicação da Comissão da Verdade, que é a sensação de fragmentação da própria identidade e a sensação de perda de algo que esses indivíduos não conseguem identificar o que é, mas que eles acabam vinculando à própria infância. Daí que incontáveis vezes, em textos ancorados em contextos violentos, leiam-se frases como “infância roubada ou perdida”, a mesma que dá nome ao relatório da Comissão da Verdade. Em função dessa suposta perda, muitas das narrativas que cobrem a temática da experiência infantil perpassam uma lógica de busca, por parte de adultos, dessa infância perdida.

Agora, cabe a pergunta: é possível de fato “perder uma infância”? De maneira direta, a resposta é não. A infância não é algo que possa ser perdido, pois toda infância de um indivíduo adulto foi vivida, tenha sido ela boa ou ruim. A ideia de perda, portanto, é ilusória. Ou, na verdade, é uma prática discursiva. O que foi perdido ou “roubado” foi o potencial de uma infância — e por consequência, de vida adulta — mais feliz, e não a infância ela mesma. Todavia, nas sociedades ocidentalizadas dos séculos XX e XXI, desenvolveu-se uma concepção idealizada de que toda infância deveria ser essencialmente e 100% feliz. Daí que uma infância infeliz seria uma infância “perdida”. Essa concepção de caráter social, e não mais literário, também é fortemente influenciada por um discurso arcadista vinculado à pastoral literária, como identificam autores que pesquisam o tema, como os já mencionados Manuel Sarmiento (2002) e Roni Natov (2006), só para dar alguns exemplos. Todavia, como ambos também indicam, há outra forte influência: a da psicologia europeia dos séculos XIX e XX, em especial a das linhas psicanalítica (Freud) e a construtivista (Piaget), sob as quais foram estabelecidas algumas das bases da concepção contemporânea da infância.

No âmbito dessas linhas, o imaginário infantil é entendido como a expressão de um “déficit”. Ou seja, as crianças imaginariam o mundo em tons fantasiosos porque ainda não está completo seu desenvolvimento racional, nem estão bem estabelecidos seus laços com a realidade. Daí que em obras literárias, por exemplo, diga-se que elas “não entendem bem o que está acontecendo”. Desde o estabelecimento destas concepções, porém, a própria Psicologia tem procurado revisá-las e reestruturá-las de formas que, conquanto perpassem o aceite de que exista uma óbvia imaturidade físico-biológica na infância, deixem de atribuir à infância essa carga pejorativa. Com autores como Donald Winnicott (1975), que era pediatra e psicólogo, por exemplo, passou-se a entender o jogo simbólico não mais como um divisor de águas entre a infância e a adultidade, mas sim como uma atividade comum a todas as gerações, que se expressa através de narrativas literárias, cinematográficas e artísticas tanto quanto pelo brincar infantil, mas que também (e acima de tudo) se relaciona à própria capacidade criativa humana.

O que Winnicott (1975) também identificou, porém, é que um dos grandes efeitos que traumas e transtornos depressivos têm sobre indivíduos — e isso inclui crianças — é uma sensação de perda da própria identidade. Esse processo leva o indivíduo a um estágio em que ele sente que não sabe quem ou o que ele é, algo que gera intenso sofrimento psíquico. Não à toa, o índice de suicídios entre pessoas que sofreram traumas violentos como esses são espetacularmente altos.

A questão, todavia, é que a origem da identidade não está alocada exclusivamente na infância. Como demonstraram diversos autores ao longo da história, de Winnicott (1975) a Maurice Halbwachs (1990), e de John Locke (2015) a Paul Ricoeur (2014), a identidade pessoal (e coletiva) é uma narrativa que está em constante transformação ao longo de nossas vidas inteiras. Mas em um indivíduo traumatizado, essa narrativa é profundamente marcada pelas violências que experienciou, e às quais sua narrativa parece, inevitavelmente, voltar e voltar. Daí a percepção de que se teve o “coração” dessa narrativa corrompido, ao que se faz o paralelo com a infância roubada. Isso porque, historicamente, desde o século XVIII, pela influência de obras/autores como *Songs of Innocence and of Experience* (1789), de William Blake, e *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (1807), a infância tem sido paralelizada à inocência, à pureza, e ao “coração” ou “essência” da narrativa/vida humana. E a retomada ou busca dessa essência é descrita como o único caminho possível para uma recuperação ou reconstituição do próprio *self*.

Em última instância, portanto, parece que no caso de qualquer contexto de grandes violências e injustiças, ter-se-á o surgimento de uma alta quantidade de traumas, e um alto índice de identidades fragmentadas. Automaticamente, obras literárias que tratam dessas temáticas serão, em função dos processos e heranças históricas mencionados, marcadas por uma poética específica, a qual simboliza a busca de um *self* perdido corporificado em uma infância idealizada ou imaginada, e os casos das representações da infância sob regimes ditatoriais como o Nazismo, o Franquismo e a ditadura civil-militar brasileira não são diferentes. O que fica claro, portanto, é que quando falamos sobre poéticas e experiências da infância no âmbito literário, estamos falando sempre de adultos lidando com seus traumas, de adultos falando sobre si mesmos e suas infâncias, e não de crianças *per se*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: PELO RECONHECIMENTO DO SOFRIMENTO INFANTIL E DA CRIANÇA COMO INDIVÍDUO

Traumas vividos na infância geram inúmeros distúrbios na vida de indivíduos adultos. Transtornos psíquicos como o de ansiedade social, ansiedade generalizada (TAG) e depressão, e o uso abusivo de substâncias, como álcool, nicotina e psicotrópicos, são alguns dos efeitos já amplamente conhecidos que pessoas

que passaram por traumas na infância tendem a apresentar/enfrentar (Fioresi, 2017; Waikamp; Serralta, 2018). Isso é um fato, não se questiona, e é tema de estudos científicos há décadas e de obras literárias e artísticas há séculos. Entretanto, o que se vê é um interesse ou abordagem principalmente dos efeitos desses traumas na adultidade, e não na experiência infantil em si. Nas narrativas que abordam o tema, aquele que sofre, é problemático, que está doente ou enfrenta um transtorno é sempre o adulto. Já a criança é o passado idealizado, e o trauma, o agente corrompedor — geralmente é representado pela “civilização”. Tendo isso em vista, cabe a pergunta: qual o efeito dessa narrativa?

Tomando como base as obras que analisamos, é possível argumentar que, embora as poéticas da infância que as constroem como um espaço mítico e idealizado possam ser ferramentas úteis em alguns aspectos — como reforçar narrativamente a vilania de um personagem ou governo despótico —, em alguma medida elas contribuem para a manutenção de um não reconhecimento do sofrimento como parte integrante de qualquer infância. Além disso, ajudam a fortalecer a sensação social de distanciamento entre a infância e a adultidade, entre a criança e o adulto, quando na verdade ambos são seres integrantes da mesma espécie, e mais ainda, de uma existência contínua.

Essa questão, todavia, acaba se relacionando com a própria história da infância no ocidente, e com a maneira pela qual a legislação da maioria dos países ocidentalizados foi construída. No Brasil, por exemplo, a criança e o adolescente passaram a ser designados e reconhecidos como indivíduos autônomos apenas a partir de 1990, com a criação e entrada em cena do Estatuto da Criança e do Adolescente. Só com ele passou a ser reconhecido de maneira direta o direito corolário da criança aos fundamentos constitucionais de cidadania e dignidade da pessoa humana. Antes disso — e isso inclui a Constituição Federal de 1988, a criança era descrita e tratada como um *outro*, como se fosse um ser à parte da condição humana, o qual deveria ter sua existência controlada pelos adultos de sua família, à qual “pertencia” — uma lógica quase que objetificante! Essa é uma história que se repete em diversos outros países e organismos internacionais (como a Unicef), onde a legislação acerca da criança e seus direitos é muitas vezes dúbia ou determina uma espécie de separação entre a criança — que possui direitos limitados — e o cidadão pleno, que sempre é adulto (Brasil, 1990; Brasil, 1988; Convenção, 1990).

O reconhecimento da criança como um indivíduo pleno, capaz de *sentir* toda a gama de sentimentos e pulsões humanas — mesmo que de forma “diferente” da de um adulto, já que esse já as experienciou diversas vezes —, portanto, ainda está em processo de consolidação nos âmbitos acadêmico e legislativo, e não parece sequer ter atingido o senso comum ou a sociedade de maneira geral. Nesse sentido, obras como *A vida é bela*, que, como indicam Jessica Frazão e Rafael Bona (2016, p. 522), carregam implicitamente um desejo de preservação da infância

idílica de Giosué, acabam gerando um apelo emocional que em alguma medida suscita certa beleza e otimismo, mas também reproduzem o discurso de “inferioridade” da capacidade infantil de sentir⁵. Algo que, todavia, não necessariamente acontece de maneira tão veemente em outras obras, como *O labirinto do fauno*. Como explica Joice do Prado Alves (2014, p. 97-98),

as dores vividas pela infância são inúmeras e, em nossa prepotência de adultos, julgamos muitas vezes que essas são infinitamente menores que as que nos cercam. Através do diretor, a infância ali representada mostra justamente a grandiosidade que a imaginação e a realidade podem ganhar na mente infantil. Sem rotulá-la disto ou daquilo, Del Toro nos mostrou que a infância também tem suas partes sombrias que não devem ser categorizadas, mas respeitadas e entendidas enquanto reais, mesmo que estas estejam permeadas pela fantasia. Quando questionado justamente se o que Ofélia via era real ou não, Del Toro respondeu simplesmente: “com todo respeito, para mim não importa, se o público acredita que não é real, é um pouco aquela prova do copo meio cheio, meio vazio. O tipo de pessoa que você é define se aquilo foi real ou imaginação”. [...] Acreditamos, nesse sentido, que os elementos fantásticos ali presentes são parte real da mente de uma criança e questionar se aquilo é verdadeiro ou não é apenas uma maneira de empobrecer e reduzir qualquer discussão sobre o assunto. A riqueza se encontra justamente no fato dessa criança, quando adquire o *status* de adulto, mostrar esses elementos para o mundo e nos chamar a atenção tanto para o que acontece com crianças na guerra quanto para o que acontece com crianças em suas próprias guerras particulares. O que o diretor mostra é também aquilo que defendemos aqui: sabemos apenas o que a infância não é. Ou ainda, sabemos apenas o que ela espelha ser.

Vê-se, portanto, que mesmo uma obra com características fantásticas como *O labirinto do fauno* pode, em alguma medida, carregar um maior reconhecimento da capacidade infantil de sentir. Algo que, curiosamente, talvez seja exatamente o motivo pelo qual muitos indivíduos considerem o filme muito “forte”⁶ para tratar de um tema como a infância. Isso porque, enquanto em abordagens mais “leves” ou idealizadas — como *A vida é bela* — a narrativa se encerra com a

5 Conforme apontam Frazão e Bona (2016, p. 522), “segundo Viano (1999), os filmes italianos garantem audiência principalmente devido ao alto poder sentimental com crianças em dificuldade. Foi assim com *A vida é bela*, *Cinema paradiso* (1988, Giuseppe Tornatore) e *Ladrões de bicicleta* (1948, Vittorio De Sica), filmes que venceram na categoria de melhor filme estrangeiro”.

6 Nas palavras de Alves (2014, p. 151-152), “o sangue que escorre pelos dedos da menina, gota a gota, deixa-nos o forte sentimento de termos falhado com a proteção daquela pequena vida. Como já destacado, a morte de uma criança causa-nos grande dor e a perda de Ofélia, ainda que essa ‘renasça em seu próprio mundo’, acaba nos instigando a pensar os motivos pelo qual a menina chegou ali”.

criança sobrevivendo e feliz, e em abordagens intermediárias — como “Pique” e *A menina que desenhava com amoras* — a criança sobrevive mas gera um adulto com traumas, em *O labirinto do fauno* a infante morre. Nele, não há sobrevivência da vítima protagonista: há o lembrete de que, em contextos de violência, nem as crianças estão a salvo. Nas palavras de Prado Alves (2014, p. 151-152):

o sangue que escorre pelos dedos da menina, gota a gota, deixa-nos o forte sentimento de termos falhado com a proteção daquela pequena vida. Como já destacado, a morte de uma criança causa-nos grande dor e a perda de Ofélia, ainda que essa ‘renasça em seu próprio mundo’, acaba nos instigando a pensar os motivos pelo qual a menina chegou ali.

Paradoxalmente, portanto, dentre as representações ficcionais da infância em contexto de violência que analisamos, possivelmente a mais realista, no sentido de mais crua e fiel às possíveis consequências de um ambiente de violência e guerra, é precisamente aquela que fez uso do gênero fantástico — na acepção todoroviana (Todorov, 2014). E, também, aquela que mais poderíamos arriscar tratar como neorromântica, no sentido de que possui claras influências do Romantismo enquanto movimento.

Neste ponto, portanto, é necessário esclarecer que, em alguma medida — e novamente aqui correndo o risco de um paradoxo linguístico —, a abordagem romântica é menos romantizada (aqui equiparando “romantizado” a “idealizado”). Isso porque, em essência, o Romantismo enquanto movimento nasce na Europa na virada dos séculos XVIII para o XIX como uma das partes de um sistema dualista, que opunha duas contrapartes: o (Neo)Clássico e o Romantismo, sendo que, nessa dicotomia, o clássico equivalia ao conservadorismo e às regras, e o romântico equivalia à “liberdade” e à dissolução das regras. Ademais, nesse sistema binário, o clássico, do qual o Arcadismo fez parte, é que defendia a suavização e uma acepção romantizada vinculada a um processo de idealização. Enquanto o Romantismo, por sua vez, propunha um escancaramento das pulsões, emoções, dramas, paixões e sentimentos (inclusive aqueles de cunho nacionalista). Como explica Erwin Panofsky (2012, p. 379-380):

Houve, desde o começo da especulação clássica, duas opiniões contrastantes sobre o estado natural do homem, sendo cada uma delas, é claro, uma *Gegen-Konstruktion* às condições em que foi formada. Um ponto de vista, chamado primitivismo “suave” [...], concebe a vida primitiva como uma era de ouro, cheia de inocência e felicidade — em outras palavras, como uma vida civilizada purgada de seus vícios. O outro, a forma “dura” de primitivismo, concebe a vida primitiva quase como subumana, cheia de incríveis dificuldades e destituída de todo conforto — em outras palavras, como a vida civilizada despida de todas as suas virtudes.

Essa dicotomia, como vimos anteriormente, é recorrente também nas representações da infância, pela aproximação da existência/experiência infantil a uma existência primitiva, seja através de certa idealização de um pertencimento e aproximação do infante com a natureza — gerando uma narrativa “suave” —, seja como um escancaramento dos sentimentos dolorosos gerados pela barbárie e violência da civilização e da dureza do mundo natural. E talvez seja em razão disso que uma abordagem mais ligada à acepção romântica do Romantismo em si seja mais eficiente em representar as dores da infância e as dores de uma guerra do que uma acepção romantizada/idealizada mais vinculada à abordagem arcadista/neoclássica. Afinal, uma representação como a de *O labirinto do fauno*, por exemplo, faz mais justiça ao sofrimento de uma criança que vive em um ambiente de violência, ao contrário da versão suavizada de *A vida é bela*, ou das versões mitificantes, em alguma medida, de *A menina que desenhava com amoras* e “Pique”.

De todo modo, o que almejamos advogar aqui não é o “fim” de qualquer representação idílica da infância — o que nem faria sentido —, mas sim a reflexão de que esse tipo de narrativa é exatamente isso: uma representação idealizada. Como diz Alves (2014, p. 151), é preciso não cair “no lugar comum que afirma a infância como lugar de felicidade e inocência, mesmo que essa tão oniricamente assim se transforme em nossas memórias”. A experiência infantil, afinal, é tão rica e múltipla quanto a experiência adulta, pois em essência elas são a mesma coisa: a experiência humana, que inclui tanto felicidades quanto agruras.

REFERÊNCIAS

ALVES, Joice do Prado. *Cinema, educação e morte: quando a infância encontra a guerra*. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/ri/2802>. Acesso em: maio de 2023.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLAKE, William. Songs of Innocence and of Experience: Showing the Two Contrary States of the Human Soul. In: BLAKE, William. *The complete Poetry & Prose of William Blake*. Edited by David. V. Erdman. Berkeley-USA: University of California Press, 2008. P. 7-32.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: maio 2023.

BRASIL. Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: maio 2023.

CIVELEKOGLU, Funda. Between Classicism and Romanticism: A Study on “The Outside” of Guillermo Del Toro’s Cabinet of Curiosities. *RumeliDE journal of Language and Literature Studies*, n. 32, p. 1.436-1.445, 2023. Disponível em: <https://dergipark.org.tr/en/pub/rumelide/issue/75934>. Acesso em: maio 2023.

COELHO, Isabel Lopes. *A representação da criança na literatura infantojuvenil*: Rémi, Pinóquio e Peter Pan. São Paulo: Perspectiva, 2020.

COMISSÃO DA VERDADE DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Infância roubada: crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil*. 1. ed. E-book. São Paulo: Alesp, 2014. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20800_arquivo.pdf. Acesso em: maio 2023.

CONVENÇÃO sobre os direitos das crianças. Unicef, 2 set. 1990. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/convencao-sobre-os-direitos-da-crianca>. Acesso em: maio 2023.

ENTREVISTA com Elinete Miller, autora de *A menina que desenhava com amoras*. *Programa Conexões*. Belo Horizonte: Rádio UFMG, 19 mar. 2014. Programa de rádio. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/a-menina-que-desenhava-com-amoras>. Acesso em: maio 2023.

FIORESI, Vanessa Fernandes. *Associações entre traumas precoces, traços da personalidade e reconhecimento de expressões faciais em indivíduos diagnosticados com transtorno de estresse pós-traumático, ansiedade social e ansiedade generalizada*. Dissertação (Mestrado em Saúde Mental) — Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/17/17148/tde-26042018-170931/pt-br.php>. Acesso em: maio 2023.

FRAZÃO, Jessica; BONA, Rafael José. Mídia e representações: os personagens infantis no cinema brasileiro, iraniano e italiano. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO DA UFPR, 8., Curitiba, 2016. *Anais...* Curitiba, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/349078153_Midia_e_representacoes_os_personagens_infantis_no_cinema_brasileiro_iraniano_e_italiano. Acesso em: maio 2023.

FRYE, Herman Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 15. ed. Princeton: Princeton University Press, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução : Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

JAMES, Allison ; PROUT, Alan (org.). *Constructing and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. London: Falmer Press, 2005.

LOCKE, John. Ensaio sobre o entendimento humano — Livro II.27 Da identidade e da diversidade. Tradução: Flavio Fontenelle Loque. *Sképsis*, ano VIII, n. 12, 2015, p. 169-187. Disponível em: <http://philosophicalskepticism.org/wp-content/uploads/2015/09/Ensaio-sobre-o-entendimento-humano.pdf>. Acesso em: 25 maio 2023.

Marilene Weinhardt (org.)

LOGAN, Brian. Does this man really think the Holocaust was a big joke? Brian Logan meets Roberto Benigni — director and star of *Life Is Beautiful*. *The Guardian*, London, 29 jan. 1999. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/1999/jan/29/awardsandprizes>. Acesso em: maio 2023.

LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio Gómez. Fairies, Maquis, and Children without Schools: Romantic Childhood and Civil War in Pan's Labyrinth. In: ROCHA, Carolina; SEMINET, Georgia (org.). *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 49-62. Disponível em: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137030870_3. Acesso em: maio 2023.

MELO, João Batista de. Pique. In: MELO, João Batista de. *O colecionador de sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2008. P. 65-76.

MILLER, Elinete. *A menina que desenhava com amoras*. Brasília: Thesaurus, 2014.

NATOV, Roni. *The Poetics of Childhood*. London: Routledge, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates.)

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução : Alain François et al. 6. Reimp. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

SARMENTO, Manuel Jacinto. *Imaginário e culturas da infância*. Braga: Universidade do Minho, 2002. Disponível em: http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf. Acesso em: maio 2023.

SHAKESPEARE, William. *As You Like it*. New York: HarperCollins, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WAIKAMP, Vitória; SERRALTA, Fernanda Barcellos. Repercussões do trauma na infância na psicopatologia da vida adulta. *Ciências Psicológicas* (Unisinos), v. 12, n. 1, p. 137-144, 2018. Disponível em: <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/cienciaspsicologicas/article/view/1603>. Acesso em: maio 2023.

WINNICOTT, Donald W. *O brincar e a realidade*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WORDSWORTH, William. *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*. Whitefish: Liberar Licensing, 2014.

FICÇÃO, MEMÓRIA E PASSARINHO EM TEMPOS DE LUTO(A)

Geisa Mueller

Talvez o companheiro ignoto claudicasse em outra época: a simetria de seus passos ecoa não só de um continente a outro, mas à distância de séculos. Nem por isso o senhor Palomar se sente menos solidário com ele. Continua a manquejar penosamente para dar alívio à sua sombra.

(Italo Calvino)

A multiplicidade temporal, constituída já pelo tempo ficcionalizado e pelo tempo da escrita, é ampliada pela evocação de uma terceira faixa [...] focando outra personagem da história literária e também da história do Brasil, mais particularmente da história de outro dos momentos em que o cerceamento da liberdade foi mais premente.

(Marilene Weinhardt)

1 INTRODUÇÃO

Ao observar a memória como matriz da história, Paul Ricœur trabalha com textos que apresentam teses opostas para pontuar uma linha de força da historiografia em que a memória é empregada como objeto da história, de que é contraponto outra: a historização da memória. Ricœur (2007, p. 398-399) indica a dialética entre história e memória coletiva a partir da abordagem de Pomian para esclarecer o prevalecimento de uma cultura relacionada ao passado da Europa cristã católica, e sublinhar que a “presença do ausente” é apagada na história da memória. Ou seja, nessa abordagem é perdido de vista o enigma cujo corolário constitui *A memória, a história, o esquecimento*. E na historização da memória é destacada a correlação entre crise histórica e crise mnemônica:

Richard Terdiman estabeleceu, como contraparte, um espaço textual apropriado à correlação entre crise histórica e crise mnemônica. A passagem de uma crise para a outra foi possível porque, por um lado, o que se chama de revoluções do século XIX são, indivisamente, acontecimentos efetivamente ocorridos e relatórios desses acontecimentos, em suma, narrativas transmitidas, e, por

outro lado, porque a literatura constitui um laboratório verbal, retórico e poético, de uma inacreditável força de elucidação, de discriminação e até mesmo de teorização. O histórico contado e o mnemônico experimentado se cruzam na linguagem. (Ricoeur, 2007, p. 401)

Logo, *A memória, a história, o esquecimento* apresenta o processo dialético integrando ambas as abordagens porque sustenta a memória como matriz da história. A história da memória condiz com a subordinação da memória à história; a historização da memória contempla a “pretensão da memória coletiva de avassalar a história pelo viés desses abusos de memória, nos quais podem se transformar as comemorações impostas pelo poder político ou pelos grupos de pressão” (Ricoeur, 2007, p. 403). Sabe-se que as narrativas de fundação foram forjadas pelas guerras, pelos extermínios, sob esse aspecto, a narrativa histórica dita oficial comete abusos quando reitera o exercício da memória-repetição deficitária em formulações críticas, traço que a distingue da memória-lembrança. Ainda de acordo com Ricoeur (2007), o mau uso do “dever de memória”, o dever de não esquecer, torna-se abuso de memória quando as celebrações ligadas ao fortalecimento de uma identidade, seja ela de índole partidária e/ou religiosa, seja ela étnica, são estruturadas a partir da negação da alteridade, assim engendrando as feridas simbólicas armazenadas nos arquivos da memória coletiva. Nesse processo está presente o excesso de memória, ou a insuficiência de memória — paradoxo da experiência histórica responsável por iluminar os obstáculos enfrentados no trabalho de rememoração, isto é, na (re)interpretação das narrativas.

A operação mnemônica observada por Ricoeur destaca a reinterpretação realizada pelo historiador de modo a diluir a memória-repetição, à medida que é enfatizado o princípio crítico da memória-lembrança. Além disso, a correlação entre crise histórica e crise mnemônica inerente à historização da memória enseja um canal de perscrutação no qual o arranjo estético cria espaço para as narrativas transmitidas e a experiência mnemônica se entrelaçarem. Nesse espaço, *Incidente em Antares* (1971), de Erico Verissimo, *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, e *K.: relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski, são romances cuja fabulação sobre a ditadura civil-militar brasileira pode ser articulada ao princípio crítico da memória-lembrança, fator que permite estabelecer pontos de análise na seguinte direção:

À celebração, de um lado, corresponde à execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura. Mais precisamente, o que, na experiência histórica, surge como um paradoxo, a saber, *excesso* de memória aqui, *insuficiência* de memória ali, se deixa reinterpretar dentro das categorias da resistência, da compulsão de repetição e, finalmente, encontra-se submetido à prova do difícil trabalho de rememoração. O *excesso de memória* lembra muito a *compulsão de repetição*, a qual, segundo Freud, nos leva

a substituir a lembrança verdadeira, pela qual o presente estaria reconciliado com o passado, pela passagem ao ato [...] Pode-se até falar, caso se queira, em memória-repetição a respeito dessas celebrações fúnebres, mas para acrescentar logo em seguida que essa memória-repetição resiste à crítica e que a memória-lembrança é fundamentalmente uma memória crítica. (Ricoeur, 2007, p. 92-93, grifo do autor)

Demonstrada por meio da fenomenologia da memória e calcada na marca de anterioridade, no testemunho que instaura um “antes” e um “depois”, a investigação epistemológica da história realizada por Ricoeur entrelaça acuidade analítica e responsabilidade ética, porque, ao transpor para o plano da memória coletiva e da história as categorias patológicas elaboradas por Freud, tais como o trabalho da memória e o trabalho de luto (perlaboração/rememoração), o termo “justiça” é problematizado: pedra de toque que tem em vista a *Shoah* quando atesta quão profundamente é preciso exercer a lembrança para se chegar ao esquecimento. Em decorrência dessa problematização, a análise dos três romances adota a categoria trabalho de luto/de rememoração, também dialogando com a noção de necropolítica, de Achille Mbembe (2016, p. 141), que indica a precisão com que as tecnologias de destruição da “ocupação colonial contemporânea” inscrevem nossos corpos, “no momento oportuno, na ordem da economia máxima, agora representada pelo ‘massacre’”. Desse modo, o trabalho de rememoração realizado por meio da análise dos romances é um ato de resistência diante da sujeição da vida à morte em tempos de necropoder.

Incidente em Antares é um romance político, publicado em 1971, foi escrito no calor dos acontecimentos que marcavam o período também conhecido como “anos de chumbo”, apresentando narrativa que estabelece relação com a história a fim de abordar o recrudescimento da repressão (1969-1974). Nesse período é instaurado o AI-5 (final de 1968) e, a partir da década de 1970, são intensificados os assassinatos e a prática da tortura com a atuação do DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações — Centro de Defesa de Operações Internas). Essa característica é um fator a distinguir o romance de Verissimo dos romances *Em liberdade* e *K.: relato de uma busca*, pois esses dois apresentam hibridização discursiva em que sobressai a apreensão da história pela ficção, arranjo formal característico da ficção histórica, isto é, a história ressignificada pela ficção.

Em liberdade foi escrito em 1981, no início da redemocratização do país, o construto apresenta procedimentos característicos da ficção-crítica, explanados adiante, e o tempo da narrativa é 1937, ano em que Getúlio Vargas em conluio com as Forças Armadas decreta o Estado Novo. O tempo da escrita de *K.: relato de uma busca* é 2011 e o tempo da narrativa corresponde ao período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985).

2 VERDADE COM “V” DE VOLKSWAGEN

O narrador em terceira pessoa de *Incidente em Antares* constitui a memória coletiva ao contar sobre um evento extraordinário ocorrido na cidade de Antares. A narrativa contém duas partes intituladas “Antares” e “O incidente”, que, juntas, dão notícia sobre a fundação do lugarejo sob os auspícios do familismo patriarcal, cobrindo o incidente envolvendo sete defuntos insepultos que se organizam em dezembro de 1963, e ocupam a praça da cidade para reivindicar aos vivos o direito aos ritos fúnebres. A constituição da memória coletiva abarca um tempo histórico que finda (o ano marco é 1964) e do qual o tempo da escrita (1971) se ressentem.

O tempo histórico agonizante e recursivo é o do mando dos grandes proprietários rurais que se concentra nas ações de duas famílias arqui-inimigas na primeira parte do romance, são elas os Vacariano e os Campolargo. A violência a perpassar as narrativas de fundação é também elemento estrutural na existência de Antares, pois a ironia é mobilizada pelo pastiche de fontes históricas, tais como: a página do diário de um viajante naturalista, a carta de um pároco local, a abertura e o encerramento do romance pela visada arqueológica. A ironia engendra a crítica àquela sociedade porque as formas de agência histórica listadas são preenchidas pelo humor cáustico. Nas primeiras linhas do romance, por exemplo, o narrador usa o dado paleontológico com o intuito de sugerir a qualidade antediluviana da mentalidade antarense:

Afirmam os entendidos que os ossos fósseis recentemente encontrados numa escavação feita em terras do município de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, pertenciam a um gliptodonte, animal antediluviano, que, segundo as reconstituições gráficas da Paleontologia, era uma espécie de tatu gigante dotado duma carapaça inteiriça e fixa, mais ou menos do tamanho dum Volkswagen, afora o formidável rabo à feição de tacape riçado de espigões pontiagudos. (Verissimo, 1971, p. 1)

O pastiche enunciativo de tal fonte pode estar afinado com a ótica dos “testemunhos não escritos”, também denominados “vestígios do passado”, mencionados por Ricœur ao discorrer sobre a credibilidade do testemunho na observação histórica. Antares é assim relacionada a um tatu-dinossauro que, por sua vez, é assemelhado pelo tamanho ao fusca. Esses vestígios do passado funcionam como liga entre tempo e espaço, pois as camadas de história buscadas no solo de Antares unem a história local, implicando o espaço conformador das características de uma determinada comunidade, e a história coletiva, envolvendo diacronicamente a trajetória da humanidade. Na descrição do animal pretérito há duas marcas, uma sinaliza o aparato bélico (“o formidável rabo”) e a outra consiste na analogia

do gliptodonte com o Volkswagen, configurando uma reminiscência observada via história do fusca. Os antecedentes do fusca remontam ao nazismo. No Brasil, o carro começou a ser montado em 1953 e foi fabricado a partir de 1959. Ao entrarmos no fusca, pegamos uma carona de longa duração com Getúlio Vargas, a personagem histórica que sela a paz entre os Vacariano e os Campolargo no romance de Verissimo.

1925. Com o propósito de galgar a hierarquia política e valendo-se de manobra furtiva, o então deputado Getúlio Vargas realiza o encontro dos arqui-inimigos Xisto Vacariano e Benjamim Campolargo, representantes das oligarquias rurais, e os convence a fazer as pazes: “— Perdoem-me pela traição — disse ele [Getúlio]. — Quando os fins são bons, às vezes temos de fechar os olhos à natureza dos meios” (Verissimo, 1971, p. 34).

Século XXI. A oportunidade de fechar os olhos à natureza dos meios é também sentida no Brasil e no mundo pela memória-repetição incitada por núcleos neonazistas e por práticas políticas capitaneadas pela lábia reles a repetir pátria, família e propriedade como fórmula de diferentes espoliações. Práticas e núcleos que funcionam para obstruir o trabalho de rememoração e perpetuar o abuso do dever de memória, caracterizado pela compulsão de repetição, pois a atual conjuntura revela que milícias urbanas, “exércitos privados, exércitos de senhores regionais, segurança privada e exércitos de Estado proclamam, todos, o direito de exercer violência ou matar” (Mbembe, 2016, p. 139). O necropoder opera em prol da criação de mundos da morte, sendo moldado pela dinâmica de fragmentação territorial a estabelecer, entre soberania e espaço, relação baseada na verticalidade, razão pela qual o estilhaçamento múltiplice cria redes complexas internas, abarcando os espaços terrestre, aéreo, superfície e subsolo; verticalidade e fragmentação que propiciam divisões espaciais atuantes tanto no controle dos corpos quanto no de elementos necessários à sobrevivência como, por exemplo, a água. Esse controle é realizado no contexto da ocupação colonial tardo-moderna e isso significa a disseminação de espaços de violência em que a “soberania vertical” decide quem tem direito a viver e quem não o tem, já que o simbolismo do topo orienta o aparato tecnológico de destruição a matar mirando com alta precisão (Mbembe, 2016, p. 135-137).

Diversos tempos históricos estão condensados nas primeiras linhas do romance pela topografia da cidade cujo nome de origem foi Povinho da Caveira. E a semelhança entre o gliptodonte e o fusca remete à intensa industrialização alavancada na Era Vargas, período em que o mau uso da memória é avalizado pela violência. O abuso/excesso de memória intrínseco às *trampas* políticas do tempo ficcionalizado e do tempo da escrita é também evidente no romance pela “Operação borracha”, isto é, o apagamento orquestrado pela história dita oficial. Manipulações da memória como a plasmada na narrativa de *Incidente em Antares*

direcionam 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. (Ricoeur, 2007, p. 455)

Acerca da recursividade do autoritarismo a desdobrar-se no desapossamento do direito à própria narrativa, tanto a de si quando a da comunidade, de novo é a ironia a responsável pela instauração da memória-crítica no romance, porque quando determinados atores sociais se apossam do direito de narrarem a própria história (capítulo XLVII ao LVIII) isso significa que já estão mortos. Não se trata de um narrador ironicamente defunto como é o caso do narrador em primeira pessoa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e sim do deslocamento da voz narrativa dando vez ao testemunho de personagens recém-mortas que mesmo em estado de putrefação detêm as respectivas consciências e memórias, compartilhadas com os vivos em praça pública. Vale a pena registrar um fragmento do discurso da personagem Dr. Cícero Branco, o advogado, pronunciado no momento em que é iniciada a encenação de um tribunal, em que os mortos acusam os vivos de compactuarem com “uma forma ardilosa de esquecimento” porque aquela sociedade assumia “um querer-não saber” (Ricoeur, 2007, p. 455) em relação a eles, os mortos: “Vossa repulsa e vossa má vontade com nossos corpos nos outorga a liberdade de dizer o que realmente pensamos de vós” (Verissimo, 1971, p. 341).

E a “cidade apavorada, se quedou, paralisada, pronta pra virar geleia” (Buarque, 1982, faixa 5).

O espaço Antares se multiplica em temporalidades em que o cerceamento da liberdade é mais premente, de modo a caracterizar a recursividade do autoritarismo, aqui abordada por meio do paradoxo da experiência histórica, marcado pela insuficiência de memória, ou pelo excesso de memória. Nesse sentido, um segmento da sociedade antarense é acometido pela “tradição” em seu uso pejorativo, pois a manipulação da memória coletiva é evidente pelo excesso (abuso) de memória sob o mando da tradição patriótica bem engordada nos pastos, segmento que pode ser nomeado “cidadão de bem” e ponteadado pela personagem Quitéria Campolargo, a latifundiária. Outro segmento da sociedade antarense pode ser considerado vítima da insuficiência (abuso do esquecimento) de memória, figurando a marginalia que nessa análise é carinhosamente alcunhada segmento Geni, representado por Erotildes, a puta.

A fabulação concatena a cena política brasileira e as forças históricas que movimentavam as transformações sociais na passagem de uma economia baseada na exportação agrícola para outra voltada ao desenvolvimento industrial, em que avultavam as relações travadas entre categorias emergentes, a saber, trabalhadores e homens de negócios. Erotildes e Quitéria são personagens em que o aspecto

psicológico é aplainado, por isso subtraem-se como indivíduo, para serem estampadas enquanto grupo social. Quitéria representa a Tradição, a Família e a Propriedade (não necessariamente nessa ordem e com inicial maiúscula) e a Erotildes é “dos errantes, dos cegos, dos retirantes, é de quem não tem mais nada”, tal qual a Geni da canção de Chico Buarque. Nas situações ficcionais envolvendo a celebração fúnebre dessas personagens, verifica-se a Morte com a capa da insuficiência de memória como imagem recorrente, dado os antecedentes primordiais de Antares, a origem no nome Povinho da Caveira e o fóssil volksgliptowagen. Sob tais aspectos, o motim dos insepultos é observado como ação reparadora da insuficiência de memória, porque quando os mortos exigem em praça pública o cumprimento dos ritos fúnebres, nota-se a memória a reivindicar a própria atividade auto-operativa. Isto é, o cerne crítico da memória-lembrança engloba o testemunho calcado na memória declarativa, erigida no plano romanesco pelos testemunhos das personagens mortas e um deles é o testemunho de Erotildes.

Quitéria Campolargo e Erotildes apresentam assimetria no quesito classe social, porém há simetria relacionada ao paradoxo da experiência histórica, visto que o excesso de memória com que a primeira é celebrada implica a insuficiência de memória com que a segunda é socialmente percebida. Nesse contexto, a memória-repetição decorrente das comemorações oficiais é observada na diferença de tratamento envolvendo os ritos fúnebres de Quitéria e o funeral de Erotildes, tendo em vista que as

condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne. Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública. (Ricoeur, 2007, p. 92)

Outro tema contido na trajetória das personagens é verificado na relação de complementaridade de ambas relacionada ao enquadramento do blábláblá patriarcal a atribuir ao gênero feminino a bipartição “santa ou puta”. Apesar de considerada esdrúxula, essa pauta ainda vigora em círculos conservadores e é reativa no discurso de personalidades públicas. A intenção é louvar em tipos como Quitéria o comportamento de santa, e achincalhar Erotildes, apedrejada puta. Essa intenção pode resultar, no plano político, na subtração de direitos reprodutivos das mulheres e, no plano social, no aumento da violência contra a mulher, aí implicado o feminicídio. Assim, o entrecruzamento da expressão privada e da expressão pública, ao ser acionado por cerimoniais de luto, demonstra uma modalidade de construção do imaginário na qual o cortejo fúnebre, por exemplo, o da latifundiária Quitéria Campolargo, apresenta o escalonamento social alicerçado

na celebração da moral de instituições como o Centro de Tradições Gaúchas (CTG). D. Quita fora sócia fundadora, mecenas e prenda honorária do Centro de Tradições Gaúchas Chimarrão da Saudade, em cuja tradição opera o mecanismo de lisonja e de intimidação imposto pela narrativa canônica, razão pela qual os cavalarianos do CTG participavam do disputado cortejo, e pareciam

um museu vivo de indumentária gauchesca. Viam-se no grupo campeiros do Rio Grande do Sul trajados não só à maneira de princípios do século passado, lembrando gravuras antigas (xiripás coloridos, ceroulas de renda de crivo, botas de anca de potro, vinchas ao redor das cabeças) como também gaúchos de épocas mais recentes, de bombachas, botas de fole e chapéus de abas largas. Estavam todos bem montados, em belos cavalos aperados a capricho — e suas facas, pistolas, estribos e esporas reluziam ao sol daquela tarde de verão. (Verissimo, 1971, p. 213)

A descrição da indumentária dos cavalarianos é o anverso da ausência de trajes dos coveiros que faziam greve reivindicando aumento de salário: “Eram [os coveiros] homens magros de pele e vestes encardidas, em mangas de camisa e calças remendadas. [...] Um deles estava de pés no chão e os outros dois calçavam velhas alpercatas” (Verissimo, 1971, p. 218). São os cavalarianos do CTG agentes dispostos a investir juntamente com a força policial contra os grevistas, empregando os elementos da tradição — faca, pistola, pata de cavalo e rebenque — como meios de manutenção das esporas reluzentes. Amigo de D. Quita, Tibério Vaccariano é personagem que também participa da Tradição, porque, “acima de Deus, acima da Pátria, acima da Família, o nosso Tibério, imperador de Antares, adora a Propriedade, e é capaz de matar e até de arriscar-se a morrer para defender as suas propriedades, aumentando-as à custa da propriedade alheia” (Verissimo, 1971, p. 355). Tendo sido Tibério, o delegado Inocêncio e os cavalarianos do CTG contrariados pelo prefeito Vivaldino no desejo de massacrar os grevistas, restou aos importantes de Antares depositar o luxuoso féretro de D. Quita ao lado do caixão de um indigente que, capítulos depois, se saberá ser o caixão de Erotildes.

Erotildes profere o testemunho de maior efeito cômico ao reconhecer seu deflorador na estátua do comendador Leoverildo Grave. Antes do reconhecimento, há a fala da personagem Barcelona, o sapateiro que invoca a memória coletiva: “— Os habitantes mais antigos desta cidade [...] devem lembrar-se do tempo em que Erotildes da Conceição era moça e bonita. [...] hoje em dia ela é apenas a ‘decaída Erotildes de Tal’” (Verissimo, 1971, p. 363); em seguida, intervém o Dr. Cícero: “— Devo lembrar [...] que os de Tal, família composta de párias, de marginais, constituem uma das mais antigas estirpes do Brasil. Suas origens datam do tempo do descobrimento” (Verissimo, 1971, p. 363). Eis o testemunho de Erotildes:

sou natural de Rincão Verde. Tinha quinze anos quando o meu padrasto se passou comigo. Não houve nada, mas minha mãe, muito ciumenta, me botou pra fora de casa e então eu vim pra cidade. Como não sabia ler e não queria ser copeira ou cozinheira, caí na vida. Fui pra cama com o primeiro homem que me prometeu dinheiro...

— E você se lembra de quem foi esse homem?

— Naturalmentes.

— Ele está na praça? Você o enxerga daqui do coreto?

[...]

— Foi aquele ali... o homem da estauta — diz.

Centenas de olhos voltam-se para o busto de bronze que se concentra ao pé de um dos lagos, sobre uma base de granito róseo polido. (Verissimo, 1971, p. 363)

O modo mnemônico *reminiscing* participa da pergunta feita a Erotildes: você se lembra de quem foi? Nesse modo mnemônico, a evocação do passado aciona uma espécie de interatividade porque as pessoas constituem-se como uma rede de saberes compartilhados em que o ato de lembrar exercido por uma ativa as lembranças na outra pessoa; “a forma canônica do *Reminiscing* é a conversação sob o regime da oralidade”, indica Ricœur (2007, p. 55-56) a partir dos três modos mnemônicos elaborados por Eduard Casey. O “homem da estauta” apontado por Erotildes corresponde, portanto, ao exercício da memória-lembrança cuja interface crítica revela ações do “cidadão de bem” monumentalizado para parecer alguém digno de distinção e respeito: “*Ao humanitário Comendador Leoverildo Grave, digníssimo chefe de família, cidadão benemérito, exemplo para os pósteros*” (Verissimo, 1971, p. 364, grifo do autor). A placa junto à estátua fixa a identidade com excelentes predicativos e dessa forma artilosa de esquecimento participa a bela e central paisagem a abrigar o busto de bronze, pois a função desse monumento é apagar crimes cometidos, possivelmente, em nome da insígnia de comendador.

As cidades brasileiras estão povoadas de monumentos com placas similares que promovem a compulsão de repetição, consistindo em objetos de prestígio impostos para a louvação dos “cidadãos de bem”, estratégia que os coloca de geração em geração no cargo político à mão. Basta circular pelas cidades do país para ver a excrescência característica da memória-repetição, exposta pelo olhar da personagem de outro romance, a personagem de K.:

Rua Fernão Dias, diz uma placa. Onde mora, em São Paulo, também há uma rua com esse nome; disseram-lhe que foi um famoso caçador de índios e escravos fugidos. Percorreram algumas ruas com nomes que ele desconhecia. Depois, para espanto de K., uma avenida General Milton Tavares de Souza.

Ele sabia muito bem quem foi: jamais esqueceria esse nome. O filho do farmacêutico falara dele. Dom Paulo também. Foi quem criou o DOI-CODI, para

onde levaram o Herzog e o mataram, [...] dizia que para matar subversivos valia tudo; e tem nome de avenida. Avenida principal. Onde já se viu uma coisa dessas? Um vilão [...]

Tomado pela indignação, K. agora perscrutava cada placa e escandalizou-se ao deparar com o nome Costa e Silva na ponte Rio-Niterói. Incrível, uma construção majestosa como essa de quase nove quilômetros com o nome do general que baixou o tal do AI-5. (Kucinski, 2014, p. 162-163)

Por um lado, a memória declarativa de Erotildes a respeito do “cidadão de bem” marca a insuficiência de memória imposta pela narrativa canônica que produz estátuas e placas comemorativas para homenagear homens intitulados patriarcalmente “digníssimos chefes de família”, por outro, o excesso de memória é notado por meio da celebração de genocidas atuantes na ditadura civil-militar, como demonstra a trajetória da personagem do romance de Kucinski.

3 ALGO QUE NÃO SEI PRONUNCIAR EM PRIMEIRA PESSOA E TAMPOUCO EM TERCEIRA

Retomando. A experiência histórica reconhecida pelo excesso ou insuficiência de memória é examinada por Ricoeur com o propósito de problematizar a palavra “justiça” no tratamento de feridas simbólicas pertencentes à memória coletiva, pois o abuso de memória ocorre quando as comemorações, inclusive as fúnebres, estão ligadas ao fortalecimento de uma identidade, à medida que constituídas a partir da negação da alteridade. Nesse sentido, celebrar genocidas, ao passo que as vítimas foram proscritas da história do país, consiste em um indício para descrever a personagem K., para observar o fantasmagórico no pulso a marcar as batidas do coração dessa personagem, porque, em vez de morto com vida como as personagens insepultas de Antares, o senhor K. foi se transformando em um vivo-morto pela busca realizada para encontrar a filha que fora “desaparecida”.

Shakespeare gostava de brincar com a incerteza de limite entre vida e arte. Brincou tão seriamente por meio da cissura entre arte e vida a ponto de produzir leveza. Um dos méritos da obra dele é ter possibilitado especular sobre se as “gavetas” criadas, tempos depois, para conter o conhecimento, podem delimitar ambos os mundos contidos na macroestrutura pronta para fabricar exclusivamente especialistas. Sendo uma especialista em literatura, já deveria ter internalizado a questão de a literatura ser uma coisa e a vida ser outra, contudo, essa espécie de tabu parece não funcionar com textos de ficção que apresentam ao crítico literário uma situação que é, por assim dizer, uma “sinuca de bico”. É difícil, ou melhor, é insuficiente abordar o romance de Kucinski a partir da experiência doutora *stricto sensu*. Se fosse possível ficar no sentimento de compaixão certamente não sentiria doer tanto. É nula a vontade de discorrer analiticamente sobre esse romance

porque é impossível não sentir dor com a trajetória da personagem K. Opto por ser lacônica.

O narrador em terceira pessoa de *K.: relato de uma busca* apresenta um pai em busca da filha a quem foi negada a existência não somente pelos órgãos criados pela ditadura como também por outras instituições, inclusive as que são consideradas progressistas nesta e naquela época. A história da personagem K. também aconteceu ao pai do autor do romance; o autor é irmão de Ana Rosa Kucinski. Ela e seu companheiro “foram desaparecidos” (Kucinski, 2014, p. 22) pelos agentes da ditadura, de modo que a narrativa tem outra protagonista além do pai — a filha ausente que se faz presente no pulso do pai, a marcar as batidas do coração dela nas linhas do romance.

Os eventos ficcionais que compõem o percurso de pai e filha revelam um mundo muito, muito feio, algo que não sei pronunciar porque tudo nele é matado: não há vida.

Há uma filha que foi desaparecida e um pai impedido de realizar o trabalho de luto porque o corpo foi sumido pela ditadura que ordenara seu sequestro, tortura e assassinato. O absurdo é a chave para lidar com a realidade em que os homens no poder são responsáveis por afrontar tanto a vida quanto a morte de maneiras tão hediondas, esse é o fio que conecta a fabulação ao inopinado constitutivo da narrativa kafkiana, patente no encurralamento entranhado já nas páginas iniciais, e sentido neste fragmento do capítulo intitulado “Sorvedouro de pessoas”: “Até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. Cada um tinha um número tatuado no braço. A cada morte, davam baixa num livro. [...] Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas” (Kucinski, 2014, p. 23).

O não querer esquadrihar esse romance não significa que ele deva ser excluído. É vital tocá-lo mesmo que seja de raspão. Não o tocar seria ultrajar a busca do senhor K., seria também esconder a fragilidade que me sustém nesses tempos. E a fragilidade agora pede apenas uma flor, uma margaridinha branca aqui escrita em memória do pai e da filha.

4 GRACILIANO NA GAIOLA FEZ UM BURAQUINHO...

Em liberdade anuncia a publicação de um manuscrito inédito: o diário de Graciliano Ramos a cobrir o ano de 1937. O período recortado corresponde ao tempo imediato à soltura do escritor, encarcerado durante dez meses sem nenhum motivo que justificasse a prisão. Logo, o fato histórico que serve ao propósito ficcional é a prisão e soltura do autor comunista de *Angústia*.

O arranjo metaficcional de *Em liberdade* é verificado pela composição do diário de Graciliano revelado e editado pela personagem crítico literário Silvano

Santiago. Há duas dicções entrecruzadas, a da personagem Graciliano e a da personagem crítico literário-editor Silviano, fazendo da discursividade do campo literário matéria narrativa. Tal arranjo composicional contido na ficção histórica foi observado por Weinhardt (2011), e denominado “ficção-crítica”, composição que usa dados biográficos e maneiras várias de apropriação da linguagem do escritor ficcionalizado com vistas a tecer uma malha metaficcional. No caso do romance de Santiago, a malha instaura um jogo de “gato e rato” cuja linha de força é o escritor derivar por ramificações da imaginação colado à personagem a ser inventada: é o escritor deixar-se enredar à personagem sem sucumbir ao extrato dogmático que poderia permear a causa de um preso político. Fica a cargo do leitor o lúdico exercício de discernir na escritura do diário a ficção a fruir o íntimo da linguagem de Graciliano Ramos.

Investigar a metaficcionalidade nesse romance via ficção-crítica implica o foco na relação do intelectual com o poder, já que a personagem Graciliano Ramos enuncia um desejo: escrever “um romance onde se perdesse de vista a particularidade de minha prisão e se atentasse para o perigo constante que corre o intelectual brasileiro quando frente a frente ao poder” (Santiago, 2013, p. 225). O diário da personagem Graciliano publicado pela personagem crítico-editor Silviano consiste na ficção de Silviano Santiago sobre a criação da personagem escritor canônico e preso político; uma variação dessa criação é a personagem Graciliano iniciar processo criativo com outra personagem escritor canônico e preso político, o literato Cláudio Manuel da Costa. O(s) processo(s) criativo(s) constitutivo(s) do jogo de “gato e rato” são as veias abertas pelas quais o leitor vai conhecendo a personagem escritor comunista de *Angústia*, revelada pela escrita de si inventada pelo intelectual Silviano Santiago.

Sob tal aspecto, não à toa o individual é salientado no momento em que a personagem Graciliano decide ficcionalizar Cláudio Manuel da Costa, de modo a inscrever-se Graciliano (de Silviano) na personagem do poeta inconfidente: “Tem que haver uma identificação minha com Cláudio [...] que me possibilite escrever a sua vida como se fosse a minha, escrever a minha vida como se fosse a sua. É um projeto perigoso, pois as pessoas dão grande valor aos limites do indivíduo” (Santiago, 2013, p. 226, grifo do autor). O poeta inconfidente surge em um sonho da personagem Graciliano, em que Graciliano é um duplo de Cláudio Manuel da Costa prestes a ser assassinado na prisão: “A Morte retira o capuz. Vejo que não se trata do rosto de um esqueleto [...] vejo que se veste como uma alta figura da administração portuguesa. Com um pontapé atira a cadeira para o outro canto da cela. Com as duas mãos fortes procura meu pescoço [...] asfixiando-me” (Santiago, 2013, p. 217). Nessa cena, a personagem é vestida com a pele de Vladimir Herzog, porque o sonho de Graciliano registra o assassinato do jornalista no DOI-Codi paulista, detido na ocasião em que fora voluntariamente prestar depoimento, em outubro de 1975.

Na fabulação de *Em liberdade*, a (re)interpretação da história é realizada pela tessitura metaficcional a entrelaçar a experiência de diferentes personagens escritores às voltas com o poder por meio da escrita de um Graciliano que, solto do cárcere, esforça-se para não permanecer na prisão mesmo estando fora da cadeia. A escrita do diário é a maneira que Graciliano encontra para libertar-se do cárcere, atividade que equivale, nesta leitura, a iniciar o trabalho de luto. Conforme o verbete do dicionário psicanalítico, enquanto “o sujeito, no trabalho de luto, consegue desligar-se progressivamente do objeto perdido, na melancolia, ao contrário, ele se supõe culpado pela morte ocorrida, nega-se e se julga possuído pelo morto ou pela doença que acarretou sua morte” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 507). A melancolia difere do trabalho de luto porque não é efetuada a liberação da libido em relação ao objeto perdido; no processo do luto, o objeto perdido também pode ser tomado como abstração, os substitutivos podem ser, por exemplo, um ideal ou a liberdade. Assim, a personagem Graciliano escreve o diário para realizar o trabalho de luto em relação à liberdade perdida, decisão que, na ficção de Santiago, permitirá a Graciliano, futuramente, escrever *Memórias do cárcere*.

No momento da recém-soltura, os amigos instam-no a escrever as memórias da prisão e a justificativa que Graciliano fornece no diário é: “Não sei escrever no calor da hora” (Santiago, 2013, p. 224-225). A justificativa é correlata da paciência necessária ao processo de desligamento do objeto perdido porque a liberação ocorre progressivamente, visto que, segundo Ricœur (2007, p. 87), a lembrança “também requer tempo — um tempo de luto”. De acordo com a personagem crítico literário-editor Silviano Santiago (2013, p. 17), a personagem Graciliano, em 1937, “tem que recalcar completamente a experiência da cadeia para escrever *Em liberdade*”. O diário é, portanto, a fala necessária ao esquecimento — oposto ao abuso de esquecimento inerente à memória-repetição — porque atua para liberar as lembranças. O diário compreendido como trabalho de luto pode ser imaginado como o buraco da gaiola a ensejar a recusa da pele do mártir. Recusar-se a vestir a pele do mártir é assumir forma de passarinho recusando a pecha de animal de estimação:

Sei que outras visitas não aceitavam as minhas atitudes. Lá fora, reclamavam do meu orgulho de cabra nordestino. Chamavam-me de altivo, pouco acessível à solidariedade, de frio diante do calor humano dos verdadeiros companheiros. Queriam, em outras palavras, que caísse na armadilha e me tornasse o passarinho na gaiola que todos admiram pelo seu belo canto sofrido. Vinham trazer-me alpiste e água, e esperavam os gorjeios. Só faltava que furassem os meus olhos — açum-preto de estimação. (Santiago, 2013, p. 62)

Assumir-se passarinho pode também ser metáfora para resistir fora da gaiola, ação em que o desviar-se da armadilha revela a diminuição do “sentimento

de si” essencial ao trabalho de luto. Assim, a escrita no diário é apreensão do agora cuja baliza é o esquecimento relacionado à memória do corpo do escritor:

Existe uma memória desses últimos acontecimentos nos braços, nas pernas, nas costas, nesta cicatriz na barriga, que quero apagar. Braços, pernas, costas, cicatrizes falam, continuam falando e tapo a boca deles. Arrolho-a como arrolho esta garrafa de aguardente para dela não transpirar o perfume do álcool. Mas a perna puxa, sinto que ela dói, e já ouço alguém que não me deixa esquecer-lá tão facilmente: *Você está capengando*. São os comentários dos outros que não me deixam esquecer o meu corpo. Quero e estou conseguindo apagar a memória do corpo. Só assim — borrando o corpo dolorido, como borro as minhas frases que não me agradam — é que poderei deixar que ele de novo se entregue às alegrias. (Santiago, 2013, p. 29, grifo meu)

Os outros (incluindo os membros do partido) personificam o encarceramento. O trabalho de luto permitirá borrar tanto a memória do corpo quanto os comentários alheios porque a vontade de esquecimento do corpo torturado incide na relembração que permite a Graciliano o afastamento da vitimização de si mesmo, de modo que a escrita do diário mobiliza o relato das provações. Intenção presente na metáfora do arrolhamento da aguardente, pois, se o “sentimento de si” não auxiliasse a capacidade de comando, agindo como vedador da boca das cicatrizes, a vontade de esquecimento se enevoaria como sugere a volatilidade simbolizada no perfume exalado pela aguardente, daí a sensação incidiria na pena de si, e atuaria como veneno a deixar o corpo entregue à acídia, e não à possível alegria.

A performance da memória corporal

pode ser “agida” como todas as outras modalidades de hábito, como a de dirigir um carro que está em meu poder. Ela varia segundo todas as variantes do sentimento de familiaridade ou de estranheza. Mas as provações, as doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los. Sob esse aspecto, as lembranças felizes, mais especialmente eróticas, não deixam de mencionar seu lugar singular no passado decorrido, sem que seja esquecida a promessa de repetição que elas encerravam. (Ricoeur, 2007, p. 57)

E a alegria se avizinha do corpo a processar a memória das cicatrizes. O esclarecimento do *modus operandi* da memória corporal vem também a propósito de especular sobre uma ereção de Graciliano Ramos, porque é observada a presença das modalidades do “eu posso” nesse acontecimento, e não da relembração, já que a reação corporal registrada em 22 de janeiro de 1937 ocorre por meio da visão de uma desconhecida, não dizendo respeito a um acontecimento passado. A

ereção de Graciliano Ramos importa porque a partir dela a personagem instaura um “antes” e um “depois” em relação à experiência da prisão: “Andando de membro duro pela praia de Botafogo, sentia-me finalmente em liberdade” (Santiago, 2013, p. 99). A ereção está relacionada com a não diminuição do “sentimento de si” acoplada ao “ser capaz de”, por esse motivo, essa não é uma reação sexual qualquer, é a ereção que revigora o corpo ocupando todo o espaço:

Era tomado por uma força que vinha da junção das pernas, da fricção operada pelo movimento cadenciado delas, como se ali estivesse um dínamo que transmitia energia para o membro e toda a parte superior do corpo, esquentando-a, dando-lhe vigor. Tomava conta do tórax, deixava a respiração solta e forte como um fole, atingia o esôfago, esquentava a boca, iluminava o rosto, fechava os ouvidos, clareava a vista, atiçava os cabelos curtos. Inchava como se fosse um balão de São João. Subia pelos ares. (Santiago, 2013, p. 98-99)

O balão de São João como imagem do vigor e da liberdade contém dois elementos fundamentais à criação, um deles é o entusiasmo simbolizado pelo fogo. Nesse sentido, vale registrar que a paixão é um componente da criação escrutinado no romance. O outro elemento é o ar, mestre do devaneio e efígie da imaginação. Ambos os elementos integram o processo de invenção do ficcionista, sendo presenças que permitem a (re)interpretação da história de modo que a expressão individual possa constituir-se também como expressão coletiva. Por fim, a escrita de si e a memória do corpo da personagem Graciliano são faíscas responsáveis por acender a rememoração necessária ao trabalho de luto. Nessa integração de céu e terra proporcionada pela ereção narrada *Em liberdade*, é possível escutar a imaginação se movimentando junto com a memória-lembrança que fecha os ouvidos para quem diz “você está capengando”, ao mesmo tempo em que realiza a abertura para o entusiasmo — vital aos seres humanos cujo fogo é (re)inventar a vida por meio da arte.

5 NOTAS FINAIS

A apreciação de três romances que versam de formas diferentes sobre a ditadura civil-militar brasileira foi embasada no entrecruzamento do histórico narrado e do mnemônico experimentado observado por Ricœur. Esse norte permitiu a investigação dos elementos composicionais de *Incidente em Antares* (Erico Verissimo), de *Em liberdade* (Silviano Santiago) e de *K.: relato de uma busca* (Bernardo Kucinski), para sublinhar o individual e o coletivo mobilizados na (re) interpretação da história via ficção. Por um lado, foi evidenciada a manipulação realizada pelas narrativas ligadas ao poder, por outro, em diálogo com o necropoder, explanado por Mbembe, foi proposta a reflexão sobre a recursividade do autoritarismo com vistas ao contemporâneo, cuja ordem econômica usa tecnologias

de destruição para disseminar o massacre. Reunindo esses aspectos, a análise adotou o paradoxo da experiência histórica em que se verifica o excesso de memória, ou a insuficiência de memória, com o propósito de pontuar a atividade do esquecimento por meio do qual a lembrança/o rememorar é presente no tratamento de traumas impostos à memória coletiva pela narrativa histórica canônica.

Fincada desde a abertura do romance pelo pastiche de fontes históricas, a ironia tramada em *Incidente em Antares*, além de efeitos cômicos, expõe a crítica social a liquidar o desenvolvimentismo nacional exibido em curva ascendente no tempo da escrita do romance, fazendo, por sua vez, a história política e social do Brasil ser percebida por meio da tacanhez patriarcal e sulista de Antares. A estrutura narrativa de molde tradicional traz um narrador onisciente em terceira pessoa que apresenta a expressão da liberdade encarnada na encenação de um tribunal dos insepultos, momento em que a ironia atinge o clímax. A caracterização das personagens como tipos auxilia na mitigação do sobrenatural, fator que impulsiona a força caricatural no tratamento do governo do país sob o sinistro da caveira. Brasil: Povinho da Caveira.

A escrita do diário de Graciliano Ramos (na ficção de Silviano Santiago) foi observada como rememoração, e abordada via ficção-crítica, modalidade da ficção histórica em que o jogo metaficcional foi aqui direcionado para o trabalho de luto presente na escrita-de-si da personagem escritor. Escrito em 1981, *Em liberdade* vem à cena no início da redemocratização do país, momento em que se verifica a denúncia de crimes atrozes cometidos na ditadura civil-militar como, por exemplo, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog. Observar o trabalho de luto realizado pela personagem Graciliano (de Silviano) foi também uma maneira de marcar o luto negado ao senhor K.

Publicado na segunda década do século XXI, o romance de Kucinski expõe o itinerário físico e psicológico da personagem K., por isso apresenta a interface civil da ditadura militar, a não unanimidade dos militares a respeito do genocídio praticado, o autoritarismo narcísico a atuar também numa parcela da esquerda, o monturo da burocracia jurídica a exigir das vítimas e dos familiares documentos de comprovação inexistentes porque foram destruídos, ou, simplesmente, “olvidados” pelos assassinos.

A análise dos três romances foi conectada pelo modo mnemônico *remiscing*, pois o passado ficcionalizado nas narrativas constitui-se pela atividade em rede na qual os saberes compartilhados atuam de modo que a lembrança de um quem age como dispositivo para as lembranças dos demais — as suas lembranças, as minhas, as nossas. Nesse processo de (re)lembrar, buscou-se acentuar o individual fundido ao coletivo, firmando a atividade da imaginação como um espaço em que há responsabilidade para impedir que a existência do outro seja apagada. Assim, a rememoração realizada neste texto deixa claro o abuso de memória

praticado em tempos de necropolítica, bem como (re)afirma a resistência a mundos da morte que tornam presente a tortura praticada no passado.

REFERÊNCIAS

BUARQUE, Chico. Geni e o Zepelim [Faixa 5]. In: BUARQUE, Chico. *História da música popular brasileira: grandes compositores*. São Paulo: Polygram, 1982.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, n. 32, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 11 jan. 2022.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1971.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, Regina Helena Machado Aquino. (org.). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006. p. 131-172.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história 2001-2010. In: OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Editora Universitária Prec-UFPEL, 2011. p. 31-55.

OS EXILADOS POLÍTICOS EM RIO-PARIS-RIO, DE LUCIANA HIDALGO

Cleia da Rocha

E toda realidade é um excesso, uma violência.

(Álvaro de Campos)

Os acontecimentos políticos recentes, observados na segunda década do século XXI, nos quais se reatualizam discursos que defendem o retorno de regime ditatorial para efetivar o fechamento do Supremo Tribunal Federal (STF) e lutar contra a “ameaça comunista”, cada vez mais mostram como a ditadura civil-militar pós-1964 ainda provoca efeitos sociais mesmo décadas após o seu fim. Isso ocorre pelo fato de que muitos, por desinformação, naturalizam-na e apresentam-na como uma “utopia” do passado, causando fraturas à democracia recente e, por consequência, obstáculos ao avanço dos direitos sociais, conquistados com muito custo, a partir da abertura política. Fato é que esse acontecimento histórico, marca de um passado que já deveria ter sido superado, apresenta-se como memória traumática, segundo o pressuposto de Paul Ricœur em *Memória, história e esquecimento* (2007), e estabelece teias nos planos econômico, social e político do presente, com projeções ainda para o futuro, pois como observa Freud (2018, p. 35) “quanto menos alguém sabe do passado e do presente, tanto mais inseguro será seu juízo sobre o futuro”, uma vez que a compreensão dos reflexos dos atos que pratica, agora, dependerá cada vez mais de impressões subjetivas. Nesse sentido, convém analisar uma das narrativas recentes que tratam sobre as consequências da ditadura civil-militar para as pessoas contemporâneas ao golpe, opositores do regime ou não. Trata-se do romance de Luciana Hidalgo, *Rio-Paris-Rio*, publicado em 2016.

Inicialmente é mister lembrar que essa temática já foi muitas vezes revisitada pela ficção, conforme já se explicitou em recente estudo (Rocha, 2022, p. 127-128). Nesse aspecto, vale destacar, mais uma vez, as considerações de Marilene Weinhardt (2016) sobre a temática, que reflete principalmente sobre as narrativas efetivadas no século XXI que recorrem ao discurso da memória ou que imitam o discurso de memória para ficcionalizar o período. Para a autora, “os efeitos empíricos” da ditadura civil-militar pós 1964, ainda “se fazem sentir na geração dos filhos daqueles que viveram essa experiência”, o que, no caso, tende a se “atualizar como

herança”, na forma de criações literárias que evocam os acontecimentos do período por autores/autoras relativamente jovens que não o vivenciaram diretamente (Weinhardt, 2016, p. 245-246).

Esse destaque para a temática, na narrativa contemporânea, ocorre, entre outras razões, pela natureza violenta dos acontecimentos do período no qual vigorou a ditadura civil-militar, tanto no plano simbólico quanto físico, e pelo tratamento dado pela memória histórica para os conflitos da época. Ainda citando Ricœur, quando eventos que remetem a acontecimentos traumáticos não são amplamente tratados, do ponto de vista discursivo, tendem a retornar na forma de um “excesso de memória” que lembraria a “compulsão de repetição”, pensada por Freud. Assim, ao considerar o tratamento da memória histórica, Ricœur (2007, p. 92) busca “transpor para o plano da memória coletiva e da história as categorias patológicas apontadas por Freud.

Conforme destaca o filósofo da história, há muitas razões para o silenciamento acerca dos acontecimentos traumáticos pela história oficial de um país, entre elas está a anistia. Para ele, tratados de anistia configuram uma espécie de pacto institucional que impõe o silenciamento simulando um falso ato de perdão que põe fim “a todos os processos em andamento e suspende todas as ações judiciais”. A curto prazo essa parece uma boa forma de resolver conflitos, no entanto essa cessação dos processos equivale a apagar a memória em sua expressão de atestação, ou seja, a dizer que nada aconteceu e, a longo prazo, esse fato ao invés de trazer a superação do conflito cria o trauma e impede o esquecimento (Ricœur, 2007 p. 460-462).

Assim, em larga medida, no cenário memorialístico-discursivo, a refiguração/reelaboração pelo viés literário dos acontecimentos do período apresenta-se como a tentativa de lutar contra esse silenciamento oficial, expondo a crise entre a memória privada dos autores e a memória coletiva e histórica. Esse é um dos pressupostos por meio do qual se analisará a obra *Rio-Paris-Rio*, que trata sobre o período aqui evocado.

1 CARTOGRAFIAS DO DESENRAIZAMENTO

Rio-Paris-Rio é um romance centrado no encontro de dois jovens, Maria e Arthur, expatriados brasileiros, durante os anos 1960, em Paris; nele a temática da ditadura civil-militar ressurge, todavia com um viés diverso em relação às narrativas recentes que tematizam o período, principalmente as escritas da primeira metade do século XXI. A narrativa de Hidalgo não recorre, em nível da diegese, ao recurso memorialístico; portanto não apresenta o fluxo presente-passado como ocorre em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa (2010), *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher e *Cabo de guerra*, de Ivone Benedetti (2016), por exemplo. Ademais, em relação às obras em geral que abordam o período, não obstante situe a ação no

período de 1968 a 1979, apresenta grau menor de denúncia, atendo-se menos à descrição das violências físicas perpetradas pela repressão e caladas pela censura.

Nesse sentido, conforme afirmou Hidalgo na entrevista “Mulheres na Literatura”, disponível no YouTube¹, o foco desse romance não é fazer a denúncia das torturas físicas, mas sim mostrar como os acontecimentos do período atravessam as relações sociais e pessoais. Assim, sua ficção apresenta uma visão reflexiva dos acontecimentos, num processo que só é possível porque o objeto sobre o qual se debruça é de natureza histórica, a partir de uma narração mais multifacetada, na qual outros elementos, de natureza política e cultural, contemporâneos ao período ditatorial brasileiro, mas ocorridos no cenário francês, são abordados.

Segundo Hidalgo, seu objetivo pessoal ao escrever o livro foi tentar compreender o silenciamento sobre esse período que cerca sua juventude e que ainda se manifesta nos dias atuais. Ela afirma, a partir de termos da psicanálise freudiana, que essa questão foi “recalcada, reprimida”, de modo que o não falar sobre o assunto traz consequências danosas para o presente, em uma observação que lembra o pressuposto teórico de Ricoeur sobre as memórias traumáticas, apresentado anteriormente. Assim, *Rio-Paris-Rio* foi escrito para falar “da violência da ditadura, de um regime totalitário, nos corpos das pessoas e nos afetos” (Hidalgo, 2017), sendo esse o tema encadeador dos demais elementos do enredo.

Nessa narrativa, a partir de uma escrita fragmentária e ao mesmo tempo poética, o narrador, em terceira pessoa, constrói um pequeno panorama das vidas esfaceladas pela realidade política do país, no contexto dos anos sessenta, de tal modo que o que se pode apreender da narrativa e do percurso das personagens são estilhaços dos acontecimentos históricos, apresentados a partir da centralidade nas relações afetivas. Por meio da perspectiva da neta de um dos generais do regime, a jovem Maria, que vive em Paris, em 1968, em meio a exilados políticos de vários lugares, Hidalgo apresenta uma visão que foge à dureza descritiva sobre o período, principalmente no que se refere à tortura, ainda que a referência a esses episódios esteja presente no decorrer da narrativa.

O romance, dividido em doze capítulos, já nos elementos paratextuais, especificamente na capa, antecipa o estilo narrativo que será desenvolvido ao longo da obra: apresenta a foto de dois jovens, sentados, no que parece ser as escadarias de *Montmartre*, em Paris. A aparência deles, as roupas, o cabelo, lembra o casal Antoine e Colette, personagens do filme de mesmo nome, de 1962, que faz parte de uma pentalogia de Truffaut, pois assim como Maria e Arthur, os personagens principais do livro de Hidalgo, eles flanam por Paris tomados por uma série de conflitos existenciais. A diferença fundamental está na dimensão política assumida pela condição de expatriados dos jovens brasileiros.

1 <https://www.mulheresdeluta.com.br/livro-rio-paris-rio-de-luciana-hidalgo/>

A relação entre os personagens de Truffaut e Hidalgo não é improvável, considerando que a narrativa revela que Maria trabalha em um cinema e assiste a um dos *films de auteurs* de Truffaut, ficando fascinada pelo personagem Antoine Doinel, que compartilha muito da errância de Arthur, por quem ela se apaixona, e reflete sua própria condição de não pertencimento ao universo familiar. Assim, a menção aos personagens truffautianos não se limita a reforçar o tempo e o espaço da narrativa com elementos da cultura parisiense; ela também compõe a psicologia das personagens. Possivelmente, o filme que Maria assiste é *Beijos proibidos* (1968), onde Truffaut interpreta um “desastrado assistente de detetive” (Hidalgo, 2016, p. 9). É em um dos diálogos entre Collete e Antoine nesse filme que a semelhança entre Maria e Antoine se revela. Nesse momento, Colette pergunta ao jovem rebelde: “Onde se está melhor do que no seio da família?”, e ele responde: “Em qualquer outro lugar!”, expressando o sentimento da jovem brasileira que não se sentia bem em sua família, por ser neta de um dos generais responsáveis por oprimir os opositores do regime, e para quem a estada em Paris representa uma fuga.

Hidalgo viveu em Paris e conhece bem a cidade, o que transparece nas referências espaciais detalhadas, como os nomes de ruas, praças e monumentos, e manifesta-se na condição de flâneur de seus personagens. Segundo Bolle, nos estudos benjaminianos sobre o espírito do flâneur, essa categoria urbana e mística, amada pelos poetas modernos como Baudelaire, apresenta-se como “um viajante entre o próximo e o longínquo”, demonstrando “um vivo interesse pelo espetáculo da cidade e uma disposição ao ócio e ao devaneio” (Bolle, 2000, p. 366).

Essa condição pressupõe uma dupla relação com a cidade, uma familiaridade e um estranhamento; é alguém que vivencia a cidade sob a oposição “dispersão/concentração”, evocando Walter Benjamin na apropriação do espaço parisiense por Baudelaire. Victor Hugo, por outro lado, seguindo a estética do romantismo, estaria preso a uma descrição monumental da cidade (Bolle, 2000, p. 369).

Nesse contexto, é interessante notar que essa referência ao modo de apreender os espaços, que opõe esses dois escritores franceses, reflete-se nos personagens de Hidalgo em sua relação com Paris. Maria, embora se sinta uma estrangeira, está integrada à Paris monumental, como evidenciado por sua frequência na renomada Universidade da Sorbonne, em seu prédio histórico. Constantemente convidada por seu amigo francês, Luc, para explorar a cidade burguesa imortalizada por Hugo, Maria está inserida nessa Paris. Por outro lado, Arthur, embora resida em Paris por algum tempo, é um cidadão do mundo, ausentando-se constantemente para viajar para outros países. Ele tem uma casa improvisada em um carro antigo, “uma *fourgonnete Deux Chevaux* cinza-claro”, e quando está em Paris, sente-se mais à vontade passeando ou até mesmo isolando-se nos subúrbios; seu refúgio na cidade fica embaixo de uma das pontes. É Arthur que apresenta essa nova/velha faceta do espaço a Maria.

Maria segue pela cidade conduzida por ele, a bater pernas pelos bulevares.
Saint-Michel
 Saint-Germain
Rue Serpente
 Rue Hautefeuille
Place Saint-André-des-Arts
 Place Saint-Michel
 Quaid des Grands-Augustins
 Pont-Saint-Michel
Quaid es Oufèvres
Ruas tortas serpenteiam até o Sena
(Hidalgo, 2016, p.13)

Arthur é um jovem poeta cuja visão da cidade a converte em elementos dessa poesia urbana, habilmente explorados pela autora, que transforma as perambulações dos jovens em um poema visual. Essa cartografia sentimental, expressa na relação de Arthur com os espaços urbanos, permite que ele apresente a Maria uma cidade diversa daquela com a qual Luc a familiarizou. Ao perambular pelos subterrâneos de uma Paris empobrecida, underground, fétida e suja, ela conhece uma faceta profundamente lírica de Paris, em sintonia com a poesia de Baudelaire. Assim, o jovem brasileiro é o elo que liga a Paris burguesa de Maria à Paris dos miseráveis, dos *clochards*, admirados por ele por serem estrangeiros em seu próprio país.

Embora a vivência da cidade por esse jovem esteja permeada pelo estilo baudelaireano, sua referência existencial não é Baudelaire, mas Rimbaud, de quem herdou o nome, “Arthur Rimbaud”, um tributo dado pelo pai. Essa identificação vai além do nome, pois também se refere ao gosto pelo estilo do poeta francês e à condição de estranhamento da vida social parisiense, que no primeiro Rimbaud é tão aguda que o faz migrar. Assim, enquanto Maria consegue adaptar-se à Paris burguesa, cinzenta e geométrica, integrando-se à sua cultura através dos estudos na Sorbonne e da própria adequação nas vestimentas, Arthur — como Baudelaire — admira a cidade marginal e, como Rimbaud, precisa continuar em trânsito; para ele, Paris não é um lar, e nenhum lugar na Europa o é. É na lógica do lirismo que impregna a obra, talvez apenas o corpo de Maria seja seu lar. Sua condição de estrangeiro “clandestino” é muito mais aguda do que a condição de imigrante de Maria.

Arthur, além de criar poemas panfletários e líricos, também molda esculturas em argila — uma arte efêmera que não sobreviverá à passagem do tempo, mas que o mantém como um viajante sem se submeter a um trabalho formal. Estudando Benjamin, na passagem em que este se detém nas características do *flâneur*, Bolle cita um trecho de Baudelaire sobre o significado de estar “fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em qualquer lugar, ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido do mundo” (Baudelaire *apud* Bolle, 2000, p. 374).

Essa característica poderia ser integralmente aplicada a Arthur, não fosse sua condição de expatriado político, que limita a condição do viajante e, mais ainda, não permite o retorno ao seu ponto de partida, no caso o Brasil. Portanto, pode-se pensar que, no caso de Arthur, é a condição de desenraizamento obrigatório que faz nascer o espírito da *flânerie*; ou seja, não há liberdade total, estética ou política, nas razões dessa escolha. Além disso, embora sua faceta de *flâneur* permita um parcial afastamento das questões políticas que deixou para trás, por diversas vezes a realidade de seu país chega até ele, gerando angústia e profunda preocupação com os acontecimentos da terra natal.

Além das referências implícitas ao flâneur, presentes nos filmes de Truffaut e nas dimensões psicológicas de Arthur, o próprio estilo de narrar lembra o andamento fragmentário e errático dos filmes da *nouvelle vague* e da *flânerie*, acrescidos à intenção de retratar o pensamento libertário da época, marcado pelo amor livre, pelas eclosões políticas e pelas manifestações culturais, apresentadas pelas personagens típicas da conturbada Paris da Revolução de Maio de 1968.

Ao longo da narrativa de Hidalgo, surgem diversas referências metafóricas ou diretas aos sujeitos que estão à deriva, ao sentimento do não pertencimento, visível no exílio político e cuja menção à *Odisseia* de Homero exemplifica bem. Assim, na Paris conhecida por gerar o gênio errático representante do pensamento poético da modernidade, os expatriados encontram-se também à deriva, sonhando com um retorno à Ítaca que não é possível naquele momento. Essa perspectiva, centrada no exílio político causado pelo regime ditatorial, não é nova na literatura que aborda a temática, mas o modo como as questões sociais e culturais mais amplas perpassam o cotidiano dos expatriados é uma abordagem singular. A busca pelo lugar no mundo não é apenas uma questão dos jovens expatriados, fugindo dos regimes ditatoriais em seus países de origem, ou do alistamento obrigatório na Guerra do Vietnã. Essa questão move também os jovens parisienses, como Martine, amiga de Maria, cansada do ambiente opressor da Sorbonne, e outros jovens, como os da Universidade de Nanterre, responsáveis por começar os atos que culminaram no famoso maio de 1968. A menção à condição de flâneur também evoca esse não pertencimento e a própria revolta contra o sistema é um elemento que une os jovens descritos no romance de Hidalgo, sejam estrangeiros ou não.

Outro diferencial da narrativa é a expressividade lírica, pois mesmo diante da dor política e do afastamento da pátria, sobra espaço para a poesia, com a intercalação de poemas ao longo da narrativa que expressam o estado de espírito e as transformações pelas quais passam os protagonistas. Nesse sentido, é como se a inserção da poesia fosse uma metáfora da relação afetiva dos dois jovens; como se o estilo de vida anárquico de Arthur invadissem a geometria cartesiana de Maria e a desconstruíssem, fazendo-a “se esquecer do que era, do que fazia” (Hidalgo, 2016, p. 16), como ilustra o poema a seguir:

segunda
terça
quarta
quinta
sexta
dia úteis
inúteis
toda
uma
fina
rotina
arduamente
construída
a
r
r
u
í
n
a

Esse modo pelo qual a poesia invade a prosa, construindo novas espacialidades na página refletem a percepção dos protagonistas sobre o espaço estrangeiro, configurando o que Didi-Huberman (*apud* Jacques, 2015, p. 47) chamou de montagem², que pode ser descrito como “uma forma singular de pensar por montagens, por deslocações, decomposições e outras disposições, ao buscar apreender, de forma caleidoscópica [...] essa ‘desordem do mundo’”.

2 DE COMO ORDENAR O CAOS

Em *Rio-Paris-Rio*, mesmo com a narrativa explorando várias perspectivas, sua centralidade reside no contexto e nas relações dos jovens expatriados de diversas origens, incluindo brasileiros e outros latinos fugindo da opressão de governos militares, além de jovens fugindo das ditaduras europeias de Franco e Salazar, ou ainda de estadunidenses escapando do alistamento obrigatório e consequentemente da Guerra do Vietnã. O narrador, na maior parte do romance, segue a perspectiva de Maria, que está em Paris com o propósito de estudar filosofia

2 Segundo Didi-Huberman (*apud* Jacques, 2015), “a montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, capaz de apreender a ‘desordem do mundo’. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência”.

cartesiana. Embora pareça integrada à vida na capital francesa, muitas vezes ela se autodescreve como “a forasteira, a foragida”.

Maria, ao estudar Descartes, busca “criar um método próprio para ordenar o caos dos anos recentes” (Hidalgo, 2016, p. 7), razão pela qual deixou o Brasil. A data inicial da narrativa é março de 1968, mas isso só se tornará claro mais adiante. O romance começa com a descrição do cenário que ajuda a compor a personalidade da protagonista: “O quarto de Maria tem toda a simetria e perfeição que ela espera do mundo, é cortado por linhas retas, com ângulos iguais” (Hidalgo, 2016, p. 4). Maria está em Paris para escapar de “uma tirania pegajosa, nociva, da qual seus pais a afastam e por isso a mantêm estrangeira, foragida (ela insiste)” (Hidalgo, 2016, p. 7). Sua relação com o avô, um general do alto comando militar, vai além das relações consanguíneas; ela molda Maria até em seu jeito de andar, marchando como um soldado, conforme ele lhe ensinou. Ela se sente incapaz de confrontar o general e até seria capaz de defendê-lo, motivo pelo qual esconde sua origem quando se apaixona por Arthur.

Gostaria de contar a ele [Arthur]o quanto foi mimada pelo general, esse mesmo que integra a corja de ditadores brutais no Brasil, o quanto o avô faz falta, afinal, antes de tudo isso, não era tão mau assim, pelo contrário, sempre abria uma viela de ternura no autoritarismo por onde ela passeava sem medo. Se fosse preciso, ela iria ao tribunal testemunhar a seu favor, provar as virtudes do general, basta contar a sua infância, passar slides, apresentar fotos e evidências. (Hidalgo, 2016, p. 47)

Esse sem dúvida é um recorte interessante do livro de Hidalgo, diferente das outras narrativas sobre o período, pois desconstrói a ideia dos militares como algozes sem sentimento, vilões no sentido mais raso do termo, e descreve-os, por meio da figura do avô, como pessoas que tinham famílias, amigos e podiam até ser bons em círculos diferentes do da suposta luta contra o comunismo. Essa perspectiva, além de superar certo maniqueísmo no tratamento da temática, também ajuda a perceber que o fascismo é insidioso e não raro senta-se à mesa disfarçado de uma atitude cordial.

Maria e Arthur conhecem-se em uma reunião na casa um amigo brasileiro de Arthur que vive no mesmo prédio de Maria, e passam a relacionar-se desde então, ainda que o jovem se mantenha na condição de viajante, passando por vários lugares da Europa; Maria projeta-se como sua âncora em Paris e é modificada pela relação, a ponto de declarar “ter descoberto sua Ítaca. Arthur: uma Ítaca móvel, ambulante, flutuante” (Hidalgo, 2016, p. 15).

Durante o tempo que passam em Paris, Maria e Arthur pouco sabem um do outro e deixam se levar pelas emoções que encaminham a relação entre os dois, o andamento da narrativa e por conseguinte a passagem do tempo.

Para ele, pouco importa Maria em sua pré-história, raízes ou heranças. Importa o destino que compõem os dois a cada frase que silenciam, na memória que recalcam. Fatos familiares se perdem no caminho de um até outro. [...]. Ela aceita o método de Arthur, convincente e conveniente. (Hidalgo, 2016, p. 15)

Maria o acompanha em suas intenções porque não gosta de falar sobre seu passado e sobre sua origem familiar e chega a temer revelá-los ao companheiro por compreender as diferenças políticas que os separam; sua fuga do Brasil não é por razões de perseguição política como ocorre a Arthur, todavia ela também deseja fugir da realidade autoritária que se estabeleceu e se mantém com a ajuda do avô, um dos responsáveis por prender e torturar pessoas como seu atual namorado.

O apartamento do vizinho brasileiro da protagonista, que recebeu o apelido de Marechal, por seus discursos efusivos, torna-se um espaço de reuniões políticas e culturais. Marechal é descrito pelo narrador como o “atravessador das nacionalidades”, pois é o responsável por divulgar os acontecimentos do Brasil para os outros jovens e reunir refugiados políticos de outros países, objetivando criar uma para-guerrilha. Ele, no Brasil, era vizinho e amigo de infância de Arthur; filho de um capitão do exército simpatizante da esquerda, fugiu “às pressas antes de ser preso pelos milicos” (Hidalgo, 2016, p. 10). De todos os expatriados brasileiros figurados na obra é o que sente a maior necessidade de regressar ao seu país e se engajar na luta armada, o que de fato faz, quando se intensifica a perseguição política do regime com a edição do AI-5. De todos os expatriados que vivem em Paris, ele é o que tem mais impetuosidade para a ação, pois, embora a situação incomode Maria e Arthur, a revolta deles é amenizada pelas relações afetivas: de Maria para com o General e de Arthur para com Maria.

Outra característica singular da obra de Hidalgo é o modo de narrar os acontecimentos do período no Brasil: por situar-se longe do Brasil, a menção ao que aqui acontecia é indireta, atravessada por documentos e relatos de pessoas que continuam vivendo no Brasil. Ocorre, por exemplo, quando Arthur e Marechal recebem cartas cifradas relatando o endurecimento do regime: “A maresia de Copacabana cheira a morte”. Essa última frase é de um amigo poeta de Arthur. “Tem quem aí veja falso drama, exagero, não Maria. Talvez porque ela traga o militarismo no gene e saiba o que essas palavras, unidas, significam. Mais repressão, ignorância, barbaridade” (Hidalgo, 2016, p. 45).

Maria, por sua vez, sabe “dos horrores do Brasil” pelo pai, quando ele a visita, primeiro antes do AI-5 e depois, quando o regime se tornou ainda mais duro. “A situação é grave, a leveza aí não se encorpa”; “Há agora um silêncio que é um luto pelos que lá ficaram e resistem e discutem e manifestam e em breve estarão mortos” (Hidalgo, 2016, p. 45). Nesse sentido, a estratégia de Hidalgo é interessante, pois não apresenta os fatos diretamente pela visão do narrador, mas permeado

pela perspectiva dos personagens que montam seu “próprio quebra-cabeça da situação do país em comum” (Hidalgo, 2016, p. 45). Essa escolha não manifesta apenas uma perspectiva de verossimilhança, ao destacar que mesmo quem vive o período não tem a compreensão da totalidade dos fatos, mas também opera no nível discursivo da ficção, revelando o que usualmente ocorre nas narrativas da história, mesmo as da história oficial, responsável pelos “apagamentos” dos acontecimentos do período, conforme declara Ricœur:

Como notamos então, a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente neste trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos. (Ricœur, 2007, p. 455)

De fato, a partir do relato sobre o endurecimento do regime, a leveza da narrativa é substituída por uma abordagem mais pesada e reflexiva, na qual Maria se torna mais crítica.

Nesse clima de desilusão, Maria descobre mais sobre Marechal e também sobre Arthur, amigo de longa data de Marechal e filho de um jornalista afiliado ao Partido Comunista Brasileiro. Marechal chegou a Paris em agosto de 1964, e Arthur um mês depois. Há também o amigo Ciaei, apelidado de Gabriel, filho de um diplomata que acreditava que a CIA era responsável pelo que acontecia no Brasil. Embora as desconfianças de Ciaei fossem vistas como exageradas pelos colegas na época, atualmente sabemos que elas têm confirmação no mundo empírico, por meio da Operação Condor, que foi uma operação da CIA, responsável por financiar regimes ditatoriais de direita na América Latina³.

É por meio desse amigo que os expatriados ficam sabendo do confronto de estudantes com a polícia no Rio de Janeiro, que resultou na morte “à queima-roupa” do jovem Edson Luiz. Essa situação não expõe apenas a violência física, mas também o silêncio da sociedade em relação a isso, o que configura um tipo de violência simbólica.

É por esse amigo que os expatriados ficam sabendo do confronto de estudantes com a polícia no Rio de Janeiro que acabou com a morte “à queima-roupa” do jovem Edson Luiz. A situação não expõe apenas a violência física, mas o silêncio da sociedade em relação a isso, que configuram um tipo de violência simbólica:

3 No artigo “Operação Condor: Terrorismo de Estado no Cone Sul das Américas”, Fabiano Farias de Souza destaca os documentos e livros que tratam sobre o protagonismo da instituição americana na repressão violenta na América Latina. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/12769>

Tem aqueles que se alienam e vivem Natais felizes no Brasil em plena ditadura. Tem aqueles que gritam contra, combativos, e no final dos anos se unem às suas famílias em Natais felizes. Tem aqueles que resistem, corpo a corpo, ideal a ideal, por isso sacrificam Natais felizes. E tem ainda aqueles que, na dúvida, se mandam a percorrer terras estranhas e hostis, já que o seu próprio país é estranho e hostil. (Hidalgo, 2016, p. 50)

Em meio a tanta preocupação com o país de origem, há ainda o sentimento de não pertencimento, algo comum a todos os exilados políticos no contexto francês. Conforme o narrador, a partir das percepções de Maria: “O próprio termo francês *étranger*, usado para o estrangeiro, significa estranho, aquele que destoa do meio. Quando ela entendeu isso, entendeu tudo. Todo estrangeiro é um intruso, ela sabe” (Hidalgo, 2016, p. 38). Em “Reflexões sobre o exílio”, Edward Said (2003, p. 46) destaca que “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar em razão de ser [...] uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar”. Segundo ele, essa percepção de não pertencimento “provoca uma tristeza essencial” que “jamais pode ser curada” (Said, 2003, p. 46). Em português, a palavra que retoma esse sentimento é o termo saudade.

Tal é a sensação dos exilados políticos em Paris, principalmente de Maria, e a referência à música de Caetano Veloso e Chico Buarque se repete, assim como a saudade do Brasil, trazendo outra dimensão importante do livro de Hidalgo, que é a menção aos produtos culturais da época, desde o cinema da *nouvelle vague* já citado, passando pela música da época até desembocar no movimento de contracultura hippie que chegou à França na década de 1960. Maria, junto com Martine, passa uma temporada em Arles, terra do famoso quadro *Noite estrelada*, de Van Gogh, regada a ácido lisérgico e discursos anti-imperialistas, além de manifestações do amor livre.

No decorrer da narrativa, a situação do Brasil se agrava ainda mais. Ciai relata sobre a Passeata dos Cem Mil, a invasão da Universidade de Brasília (UNB), a invasão da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), entre outros eventos, bem como sobre a formação de grupos de militantes como o Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Ação Popular (AP), Ação Libertadora Nacional (ALN), entre outras siglas. Marechal decide retornar e se alistar na luta armada. É assim, de forma fragmentada e indireta, que a memória coletiva e histórica, constantemente apagada e distorcida, no mundo empírico, encontra as vivências dos personagens.

O tempo avança no romance entre ausências e retornos de Arthur e a indignação de Maria com a situação do Brasil. O final da narrativa trata do retorno ao Brasil dos exilados, em 30 de setembro de 1979, embora não seja dito, trata-se de uma referência à Lei da Anistia. O desfecho dá conta ainda dos acontecimentos da vida de todos os personagens citados na obra, inclusive do avô de Maria, que se

encontra acamado em decorrência de um derrame, o que soa como uma espécie de punição, ao nível da ficção, àqueles que ficaram livres graças à Lei de Anistia.

Pela primeira vez na narrativa, a menção direta à tortura e à violência é feita na obra, pelo narrador, por meio da referência à tortura de Marechal no pau de arara e ao que aconteceu com Bento, amigo de Maria que ficou no Brasil e decidiu lutar: “Bento não existe mais, são só as sobras do corpo de Bento devorado por peixes depois de torturado pelos militares e jogado de um helicóptero no fundo do oceano” (Hidalgo, 2016, p. 137).

A partir da seleção temporal feita pela narrativa, portanto, observa-se que, mesmo fragmentária, ela objetiva dar conta de um ciclo da história nacional, não obstante situar a diegese fora do país, período que começa com o Golpe de 1964 e termina com o retorno dos expatriados em 1979, com a abertura política e a Lei de Anistia. Neste sentido, o narrador declara:

Num pequeno nó do espaço-tempo (em quem chame de conjunção astral) quis algum deus que Maria estivesse no Rio de Janeiro, Brasil, no Primeiro de maio de 1964, e quer esse mesmo Deus, ou um outro (sabemos como são enigmáticos os deuses), que após quinze rotações da Terra em torno do Sol, ela esteja no Rio de Janeiro, Brasil, em 30 de setembro de 1979. (Hidalgo, 2017, p. 136)

Assim, a ditadura se apresenta como a base para construção da diegese, a origem do caos referido por Maria. Logo, é esse acontecimento histórico e seus desdobramentos que possibilita os encontros emocionais longe da pátria, que permeiam o enredo e dão o tom à narrativa; o espaço brasileiro não é apenas o ponto de partida e de chegada como sugere o título; ele é mesmo a razão da fuga, da permanência no exterior, bem como do regresso. Logo, na narrativa de Hidalgo, nenhum dos expatriados está alheio ao cenário político “dos países que os abortaram” e “dos quais se envergonham” (Hidalgo, 2016, p. 11).

Assim, mesmo que a autora dê uma grande importância aos acontecimentos do cenário francês, como quando destaca a confluência dos movimentos estudantis de 1968, agitados pelos alunos franceses e dos quais participam os expatriados brasileiros e de outros países, a participação deles revela o desejo íntimo de mudar sua própria nação. Maria, Arthur, Marechal, Ciaei, Pablo, José e outros tantos que tomam parte das reivindicações dos estudantes parisienses na primavera juvenil, não se esquecem da condição de estrangeiros. Marechal, por exemplo, intercala trechos da *Marseillaise* com versos do Hino Nacional, acrescenta às palavras de ordem que criticam De Gaulle, entoadas pelos jovens franceses, a crítica ao General Costa Silva, que aterroriza seu país (Hidalgo, 2016, p. 73).

3 A FICÇÃO COMO RESISTÊNCIA AO ESQUECIMENTO

Como foi destacado no início deste trabalho, a ditadura civil-militar pós-1964, por sua natureza violenta, pode ser contemplada como memória coletiva traumática, conforme os pressupostos de Ricœur (2007). Ademais, a forma como o discurso histórico oficial tratou os acontecimentos do período, determinando um silenciamento por meio da Lei da Anistia, fez com que toda uma geração fosse privada da experiência do luto, no sentido coletivo, que na visão de Ricœur é “um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública” e a sua negação colaborou para uma memória histórica “enferma” que tende a configurar-se como “excesso de memória” ou seja, como um retorno constante aos fatos traumáticos do passado (Ricœur, 2007, p. 92). Dessa forma, o aumento de escritas sobre o tema na atualidade manifesta uma tentativa de reconciliar memória e história ou ainda de fazer via narrativa de ficção o trabalho do luto; uma necessidade expressa por aqueles que presenciam o perigo que o esquecimento forçado e o silenciamento sobre o tema trazem para o presente.

No caso da narrativa de Hidalgo, como ficção, essa tentativa é mediada pela refiguração mais ampla dos contextos, pela fragmentação da memória coletiva e pela dimensão política dos afetos, mas ainda expõe a experiência de quem viveu e vive sob a condição de silenciamento do período. Apesar de haver poucas menções à tortura física e à violência, pode parecer que a ferida é menos dolorosa, mas não é. Ela está presente, sob a pele das palavras, maquiada por uma dimensão até mais romântica e distanciada dos eventos.

A narrativa de Hidalgo não é apenas um sintoma do abuso da memória traumática pelo silenciamento oficial; é também uma resistência contra o esquecimento ao rememorar ficcionalmente os acontecimentos do período. Portanto, busca também fazer o trabalho do luto e, na medida do possível, efetivar o perdão. Isso ocorre porque, ao escolher a perspectiva da neta de um general do regime, a autora reduz o maniqueísmo no qual a maioria da ficção sobre o período se assenta. No entanto, o perdão, ou melhor, a busca de apaziguamento da memória histórica pela ficção, não isenta os algozes de seus crimes, como é marcado pela forma como a narrativa retrata o avô de Maria, o general do regime, em oposição a Maria, Arthur e Marechal:

Maria e Arthur, pisando às 11h54 o solo cimentado do aeroporto, descidos da escadinha do avião sob um sol forte, no mesmo segundo em que o avô de Maria tenta alcançar o copo de água na mesinha da cabeceira e cai da cama, exausto do esforço feito pelo cérebro semiparalisado e avô de Maria corre para levantá-lo [...] e Marechal olha no espelho a cicatriz cravada na testa desde que caiu do pau de arara onde foi pendurado de cabeça para baixo e eletrocutado por fios presos em todo o corpo. (Hidalgo, 2016, p. 136)

A punição que a Lei da Anistia não permitiu no contexto da história oficial é dada pelo contraste entre Maria e Arthur pisando firme no solo pátrio, enquanto o avô não consegue se mover. Por outro lado, a menção à lembrança de Marechal do pau de arara, no mesmo momento em que se relata a queda do avô de Maria, restitui a crueldade do general, que havia sido amenizada pela menção à figura frágil sendo socorrida pela esposa. Assim opera a narrativa de Hidalgo, pela ambiguidade de sentimentos, o que não torna o general totalmente mau, mas também não o isenta de sua maldade.

Essa redução do maniqueísmo expõe as contradições humanas e ajuda a compreender o presente, no qual se manifestam discursos irreconciliáveis que evocam o amor cristão e, ao mesmo tempo, justificam e/ou defendem a tortura de opositores políticos e o extermínio de certos grupos considerados párias sociais, como criminosos, e minorias, como indígenas, negros e travestis.

REFERÊNCIAS

- ANTOINE e Colette. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (100 min.), sonoro, legenda, p&b.
- BEIJOS proibidos. Direção: François Truffaut. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (90 min.), sonoro, legenda, color.
- BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*. Tradução: R. Sick. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- HIDALGO, Luciana. *Rio-Paris-Rio*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2016.
- HIDALGO, Luciana. Mulheres na literatura — *Mulheres de Luta*, 31 jul. 2017. 1 vídeo (5min30seg.). Disponível em: <https://youtu.be/EbCIFo6X9bI>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- JACQUES, Paola Bernstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Bernstein; BRITTO, Fabiana Dultra. *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: Edufba, 2015. Disponível em: [http://www.laboratoriourbano.ufba.br/pronem/Colecao Tomo IV.pdf](http://www.laboratoriourbano.ufba.br/pronem/Colecao_Tomo_IV.pdf). Acesso em: 17 jun. 2023. (Coleção Memória, Narração, História, v. 4.)
- RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROCHA, Cleia. (An)arquivos da memória em Ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva. In: WEINHARDT, Marielene. *Passados insubmissos: a ficção histórica como potência*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2022.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. Tradução: Pedro Mais Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

TUIATÃ, UM CANTO PARA ABRIR O DIA: (DES)OBEDIÊNCIA E (DES)CONTROLE, CARABINAS, MADRESSILVAS E BORDADOS NA (RE)CONSTITUIÇÃO DO SUL GAÚCHO

Gisele Thiel Della Cruz

Forjava-se, entre cristãos novos judeus e cristãos velhos católicos, no extremo Sul do Brasil, uma gente que se movia nas areias movediças do contraste, dos ideais mal verbalizados, das culpas obscuras e das cobranças mal-entendidas. E como se tal pouco fosse, essa realidade humana moldada em opostos entremearia-se a um tipo só ali existente: o guerreiro, bárbaro e melancólico povo da região do Prata, os garruchos, ou los gahuchos.

(Lopes, 2017, p. 151)

É bastante frequente que pesquisadores que estudam e trabalham questões e relações de gênero reconheçam, na produção intelectual e literária, não apenas brasileira, uma significativa ausência da voz feminina. As personagens femininas criadas pela literatura são frequentemente resultado de um discurso criado por homens, revelando, em grande medida, pouca neutralidade e retratando sistemas de valores específicos de uma época e cultura.

Essas construções, tão recorrentes no cenário da ficção, também se refletiram na produção historiográfica. Ao apresentar algumas características das mulheres na história do Brasil, a historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva (1987, p. 87), em um artigo sobre o tema, afirma:

não temos acesso direto ao discurso feminino senão tardiamente no século XIX e até então temos de nos contentar em conhecer os desejos, vontades, queixas ou decisões das mulheres através da linguagem formal dos documentos ou petições, manejada pelos homens. A linguagem masculina dos procuradores e advogados sobrepe-se, deformando-a, a uma linguagem feminina original e inatingível.

Nesse contexto, é possível considerar que construir e resgatar caracterizações, arquétipos e imagens da mulher em tempos passados pode, dependendo da

fonte consultada, aproximar ou distanciar as representações femininas das mulheres consideradas “reais”. Conforme Fontes, todo discurso, seja escrito ou não, reflete os valores da sociedade que o produz, e sua aceitação social depende do poder das instâncias capazes de legitimá-lo ou não (Fontes, 1997, p. 378). É nessa intersecção dos diversos discursos que se pode reinterpretar, desconstruir e comparar os modelos do feminino elaborados pelas sociedades passadas, utilizando como fontes convergentes os discursos literário e histórico. Segundo Alves (2010, p. 2):

Nas várias abordagens teóricas, depoimentos, textos poéticos e ficcionais, a escrita da mulher passa a violar este silenciamento. No cenário literário da contemporaneidade brasileira, com repercussões internacionais, no plano ficcional, surge uma voz ativa por meio da qual sobressai, quase sempre, o sentimento de inconformidade com os espaços reais e literários relegados às mulheres. É num aperto de espaço definido, ou predefinido, onde está incrustada, que a mulher escreve, inscreve, re-escreve, enunciando, denunciando e, a partir da palavra, tenta romper, desbloquear, deslocar ou deslocar-se.

Para Foucault (2010), o conceito de discursos está intrinsecamente relacionado com o desejo e o poder. As práticas discursivas e os poderes que as permeiam estão ligados por uma ordem imposta, reproduzindo o sistema de valores e tradições de uma sociedade em um determinado momento histórico. O sujeito que fala ocupa um lugar de poder na sociedade de onde ele vem, enquanto o outro, na mesma sociedade, é silenciado. O poder é definido pela classe, raça ou gênero e sustenta o paradigma do discurso proferido. Historicamente, o sujeito cujo direito de fala se impõe sobre o silêncio do outro é, geralmente, branco, do sexo masculino e classe média-alta.

Na literatura, até meados do século XX, os discursos dominantes emanavam de espaços privilegiados de expressão, silenciando as produções feitas por segmentos marginalizados ou minoritários. Esses grupos eram desautorizados a produzir ou rotulados como incompetentes para tal atividade. Por isso, as mulheres não eram ouvidas e não integravam o círculo restrito de quem podia produzir literatura. Dessa forma, de um lado tínhamos a visibilidade das obras canônicas (escritas por homens brancos e heteronormativos) e, de outro, o apagamento dos discursos e produções feitos por mulheres, negros, índios, homossexuais, etc.

Além do silenciamento imposto sobre esses grupos, os discursos também se apropriaram das identidades e da vida dessas minorias. Ou seja, coube a alguns o papel de definir, registrar e representar os grupos periféricos e silenciados. Era uma voz externa que falava sobre eles.

Pensar uma literatura escrita por mulheres é contestar os modos culturais até então dominantes “(patriarcado, capitalismo, humanismo, etc.), ao mesmo tempo que se reconhece a impossibilidade de se desvencilhar completamente deles

(Hutcheon, 2002, p. 2). Espera-se que o conceito de mulher, elaborado sob o olhar patriarcal e pelo silenciamento, pelo confinamento ao lar e pelo papel recorrente da maternidade e da submissão, ganhe diferentes contornos. De acordo com Lauretis (1994), representar significa construir o gênero e seus papéis.

Segundo Dalcastagnè (2011), a literatura fornece representações da realidade, no entanto, essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. Há, nesse sentido, uma diversidade de percepções de mundo, geralmente monopolizadas por aqueles que detêm os lugares de fala. Se considerarmos a existência de uma literatura marginal em contraste com uma literatura central, e se entendermos que essa literatura marginal abre o campo literário e dá voz ao outro, então a literatura feminina é uma literatura marginal em relação a uma prática discursiva antropocêntrica.

A representação da mulher por outra mulher rompe os laços com o “historicamente dominante” e estabelece um novo discurso a partir da margem.¹

Nos discursos da literatura produzida por mulheres, especialmente a partir da segunda metade do século XX, surgem formas alternativas de pensar os arranjos sexuais naturalizados pelo senso comum e pela própria tradição literária. Através da denúncia da opressão (ficção neorrealista), da exploração de novas possibilidades (fantasias e utopias) ou do emprego da ironia e do exagero (paródias e metaficção), as mulheres têm buscado subverter as representações históricas de suas sexualidades e de seus corpos. (Funck, 2002, p. 476)

A produção literária da mulher brasileira surgiu na contramão do discurso canônico e antropocêntrico que marcou a maior parte do tempo e das obras as quais foram classificadas como fundamentais, conforme já comentado. De forma pontual ou esporádica, antes da primeira metade do século XX, despontaram no cenário nomes como Rachel de Queiroz, Cecília Meireles ou Lygia Fagundes Telles. A partir da década de 1970, há um significativo aumento do *corpus* ficcional, em que uma maior quantidade de vozes femininas se fazem ouvir, seja pela autoria da obra, seja pelo protagonismo e/ou vozes narrativas de mulheres. Essas vozes emergem da própria mulher e criam uma identidade para o corpo feminino, definindo uma nova sexualidade e um novo gesto. Assim, padrões e modelos de

1 No artigo “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea” (2011), Regina Dalcastagnè discute a concepção de representação literária, assim como a legitimidade e a autoridade de quem fala na construção dessa representação. Assim, a autora propõe um problema sobre a representatividade de todos aqueles que cedem suas vozes e que são excluídos do universo literário: pobres, operários, negros, mulheres, sujeitos que, representados na literatura, têm seu mundo construído sob o prisma do intelectual burguês. O que Dalcastagnè (2011) discute é que a democratização da literatura traria à tona uma pluralidade de perspectivas e incluiria novas vozes, capazes de expressar o mundo a partir de seu lugar marginal. Apropriome do modelo de representação “do outro” visto *de dentro*, ou seja, quando os autores são esse *outro*, para analisar a construção da figura feminina a partir da autoria feminina.

feminilidade, comportamento, corpo e sexualidade são superados para a construção de uma nova identidade do sujeito feminino.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, o terceiro momento de conscientização da literatura de autoria feminina no Brasil é caracterizado pelas múltiplas tendências (1960-1980)². Nesse período, o

leque de problemas, temas ou tendências amplia-se cada vez mais. Não só a imagem tradicional da mulher está definitivamente recusada, mas também a imagem-de-mundo se rompeu desde a base. A transformação da civilização herdada está em acelerado processo. A forma narrativa fragmentada passa a dominar. Nos anos 60, o conto é mais cultivado do que o romance. A partir dos anos 70, este começa a predominar sobre aquele; índice de que uma nova intuição de totalidade está acessível ao conhecimento humano. (Coelho, 1989, p. 10)

Essas novidades parecem amarradas umas às outras e propiciam, dentro desse contexto, um espaço fecundo para que a literatura de mulheres se vincule à produção da ficção histórica. O novo campo em crescimento, marcado pelo ressurgimento e pelo fôlego das escritas de ficções históricas, abriu espaço para obras de criação escritas por mulheres. Esses romances elegeram, preferencialmente, no centro da narrativa, a protagonista mulher.

Antônio Roberto Esteves (1998), numa interessante síntese dos estudos elaborados sobre o romance histórico, e entre eles, principalmente, os trabalhos de Seymour Menton, Fernando Ainsa e Georg Lukács, apresenta uma listagem de romances desse gênero que foram publicados no Brasil desde 1949 até 1997. Nessa relação, encontramos um número significativo de mulheres escritoras como Dinah Silveira Queirós, Virgínia G. Tamanini, Maria Alice Barroso, Mas-slowa Gomes Venturi, Nélide Piñon, Maria José de Queirós, Ana Miranda, Maria C. Cavalcanti, Vera Teles, Ivanir Callado, Luzilá Gonçalves Ferreira, Raquel de Queiroz, Ângela Abreu, Heloísa Maranhão e Vera de Vives. Provavelmente, esse número de mulheres escrevendo romances históricos já deve ter aumentado bastante, pois, nos anos 90, as publicações de romances com temáticas históricas explodiram. (Gartner, 2006, p. 65)

Destacam-se, nas últimas décadas, no Brasil, as obras de Ana Miranda, tais como *O retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997), *Clarice* (1999), *Dias & Dias* (2002) e *Semíramis* (2014), que revisitam fatos históricos ou ficcionalizam autores da ficção; e quase todos trazem personagens

2 Em seu artigo de 1989, intitulado “Tendências atuais da literatura feminina no Brasil”, Coelho apresenta três momentos distintos da literatura escrita por mulheres no Brasil, definidos por ela como momentos de conscientização: 1930-1940, 1940-1950 e 1960-1980. Segundo a autora, é no século XX, por volta dos anos 1930, que a reação feminista irá se fazer notar.

mulheres como protagonistas. Essa produção significativa de romances históricos escritos por mulheres resgatou a história da mulher e produziu como resultado novas imagens do feminino ou da representação da mulher.

1 BORDADOS E BANHOS DE BACIA: A CIGANA EM TERRAS BRASILEIRAS

O presente trabalho analisa, do ponto de vista literário, as estratégias de atuação e afirmação social das mulheres na composição do território do Rio Grande. Em *Tuiatã*, de Hilda Simões Lopes, a figura da cigana Isabel encontra o alívio e o amor em terras distantes. É da composição de uma genealogia reconfigurada, que leva ao escritor Simões Lopes Neto, de que trata a obra ficcional. Nela se pode reconhecer os conflitos armados entre as estruturas institucionais e a sobrevivência de uma gente excluída: os ciganos. Para além dos sons, cheiros e gestos velados, estão os conflitos vivenciados entre a instituição patriarcal e a insurgência da emancipação feminina.

É possível identificar, ao longo da obra, a escolha da autora em compor núcleos femininos. Por meio deles e das personagens que os compõem, é possível caracterizar as diferentes funções ocupadas pelas mulheres na sociedade do oitocentos e do novecentos no interior do Brasil. Assim como, para além da norma e do padrão, é possível verificar o desvio e as formas de pensar e atuar dessas mulheres, à margem do mundo público e masculino. Elas aparecem como vendedoras, cartomantes, donas de casa, mães.

As figuras femininas, nesse contexto, ainda estão atreladas aos padrões da sociedade patriarcal e, por vezes, se expressam e vivem as tensões dessa dicotomia em sua existência: replicando estereótipos, proferindo discursos dúbios ou se submetendo às situações de mando e obediência. Em outros momentos, reforçam falas próprias, definem suas identidades e ressignificam suas existências.

Em terras distantes, onde o Estado português controlava seus súditos ao longe, era possível recriar a vida e começar novas histórias. Por isso, lutar naquele solo era não apenas garantir as novas fronteiras³ como também apossar-se de uma nova vida e, se possível, de uma nova identidade. Lá nos recônditos, onde tudo e todos eram desconhecidos.

A saga começa em Portugal do início do século XVIII e está centrada em duas personagens que comporão o início da genealogia familiar: João Carneiro da Fontoura e Isabel da Silva. Ele integra, ainda jovem, o corpo de dragões e num ímpeto aventureiro inscreve-se para vir ao Brasil, compor, a serviço do rei d. João V,

3 No séculos XVIII e XIX foram feitos diferentes tratados entre as coroas de Portugal e Espanha reconfigurando as fronteiras ao sul do Brasil. As disputas entre castelhanos e portugueses aconteceram mais frequentes do que nunca. Os tratados foram os de Madri, 1750, Santo Ildefonso, 1777, e Badajós, 1801.

os dragões de Portugal para guarnecer os interesses da Coroa em Minas Gerais. Sua chegada se dá em 1719. No ano seguinte, em Portugal, os sangues impuros — mouros, judeus e ciganos — passam a ser mais ainda perseguidos pela Santa Inquisição. Qualquer manifestação pública ou conversa na língua romani estava proibida. A expulsão vem logo em seguida, ainda em 1720. Como degredados, partem para o Brasil Isabel e a sua família.

A história de João e Isabel se cruza em Minas Gerais, na aventura de um e no refúgio do outro: subir a serra da Mantiqueira e chegar a Mariana.

A narrativa composta por Hilda Simões Lopes recorre à reconstituição de eventos-chave da história de Portugal e do Brasil. O ouro das Minas Gerais, a exploração do trabalho negro, as disputas locais, a exploração exagerada sobre a população e a alta regulação do fisco compõem o espaço inicial da trama. João da Fontoura não compactua com os desmandos das autoridades, a truculência da ação dos dragões e os abusos dos impostos. Cobrar um quinto sem fazer absolutamente nada.

O povo cada vez mais revoltado como Reino e a exorbitante cobrança e impostos. E ainda o rei tinha posto como governador o tirano Conde de Assumar, a quem mais importava vigiar os rios de outro que se despejavam nos cofres de Portugal. Os dragões nada mais eram senão os soldados do rei a serviço do despotismo de Assumar, dizia-se João Carneiro da Fontoura. (Lopes, 2017, p. 53)

Na mesma localidade, a família de Isabel procura disfarçar as práticas ciganas. Depois de um casamento frustrado pelo desaparecimento do noivo (Feliciano), que não chegou a consumir a noite de núpcias, a cigana Isabel, que nunca mais havia se casado, é vista como revoltada, braba, de língua afiada e cheia de ideias. No novo mundo, ela se recomporia como pessoa e como mulher, em um passado refeito em migalhas, em um silêncio velado e em práticas disfarçadas. Na cultura cigana, a mulher é a continuidade cultural do grupo. Eles não mandam os filhos para as escolas porque precisam garantir as tradições. Elas, as mulheres, ensinam o que é preciso.

Ao chegarem ao Brasil, no Rio de Janeiro havia sido impossível ficar. Gabriel Inácio, o pai de Isabel, sabia que o interior seria uma possibilidade de segurança. Fixam-se em Curral d'El Rei, na comarca da Sabará. Lá, os estereótipos dos ciganos, como malvistas e malditos, como sinônimo de imoralidade e desonestidade, começavam a se modificar. O governador da província de Minas Gerais, para onde tantos de sangue impuro recorreram, assim escreveu ao rei; “Os ciganos vêm vindo a querer tomar vida regrada, vão arrendando terras, ocupando-se com suas mulheres nas lavouras e em abrir terras de cultivo” (Lopes, 2017, p. 69). Gabriel Inácio torna-se um negociante de cavalos.

E nas terras brasileiras, aonde vieram para serem exportados à África, os ciganos portugueses, em algumas circunstâncias, começam a ascender. Coisa jamais imaginada pelo velho Gabriel Inácio. *Somos os diabos que os outros carregam por dentro*, dizia e insistia, pois para ele os ciganos sempre seriam os demônios alheios postos fora. E se os filhos quisessem boa vida, teriam que deixar de serem ciganos, o que ele nem imaginava como conseguiriam. (Lopes, 2017, p. 69-70)

E, nas atividades de compra e venda de cavalos, acaba conhecendo o dragão João Carneiro da Fontoura.

A personagem Isabel vai sendo composta nesse quadro de perseguição e resistência dos ciganos, seja em Portugal ou no Brasil. Ainda menina, seguindo a tradição cigana, casa-se aos treze anos, em uma festa celebrada durante sete dias. No último dia da festa, o marido, em busca de mais bebida, é preso pelas autoridades e encaminhado ao exílio. Dele nunca mais se sabe nada. Ela, casada, não consumiu a relação e tampouco voltou a casar. Sua personalidade forte e brava é descrita em diferentes momentos.

Jamais me casaria com um gitano, dizia Isabel para Gabriel Inácio, que fungava com força e apertava o nariz. São uns fracos, deixam nos tratarem como coisa qualquer, e alinhava ideias e o pai a ouvia enquanto amassava o picado do charuto na palha bem esticada. E te casarias com um gadji? Muito menos repetia a filha. Os não ciganos são criminosos, nos condenam sem saberem se somos culpados. E o que será de ti? Perguntava o pai de olhos apertados no meio da cortina de fumaça das próprias baforadas. Quem te cuidará na velhice? (Lopes, 2017, p. 41)

A personagem intempestiva e dinâmica de Isabel apresenta o jogo que ressalta a manutenção da tradição e a desobediência controlada. Em diferentes situações, ao longo de sua vida, as concessões necessárias foram seguidas pela rebeldia que a colocava, novamente, na vida de cigana.

Isabel gesticulava e as pulseiras tilintavam. [...] Mas enquanto acontecia, a mulher de Ulisses, Penélope, estava a esperar, e ele não voltava [...]. Isabel queria bem ler para melhor conhecer Ulisses. A irmã tinha cada ideia. (Lopes, 2017, p. 37)

Ou ainda:

Além dos tachos, Isabel tinha três bacias de cobre, presentes dos pais e irmãos no dia do casamento com o dragão João Carneiro da Fontoura em Curral d'El Rei, na Província das Minas Gerais. A bacia maior era a bacia dos banhos, com lugar para apoiar as costas e a cabeça. Eu mesmo fiz, dissera Gabriel Inácio, o pai.

Na bacia média ela dava banho nos filhos pequenos. E quando nasciam, punha moedas ao fundo por ocasião do primeiro banho. Assim fluidos de abundância e prosperidade seriam atraídos à existência do bebê. E no futuro a gente daquela família nascia, crescia e morria sem saber de onde vinha o ritual das moedas em bacia de metal nos banhos dos recém-nascidos. Todos tomaram, deram nos filhos e assistiram serem dados em seus netos e bisnetos. (Lopes, 2017, p. 120)

Aos cinquenta anos de João e 34 de Isabel se casam. Ao longo dos quarenta anos de casamento, e mesmo já tendo mais de cinquenta anos de idade, Isabel continua a ter filhos, como marca a tradição: são dez. O casal vive o início do relacionamento em Minas Gerais e depois dirige-se ao Rio de Janeiro, os tempos de perseguição chegaram. Todos os cristãos-novos eram vigiados e, os demais, estavam sempre sob a ameaça de serem delatados.

A cigana Isabel que, como os de seu grupo, devia ser vigiada igual a todos os ladrões, controlada como os degredados, humilhada e xingada para não andar pelas ruas e ler as mãos e falar em sortilégios junto aos bandos de ciganas. E ele, que já estava a contrariar as ordens do Reino, ele, o oficial dragão indignado com o comportamento do governador, ele, que sumia para não prender o povo quando nas madrugadas gritava, Viva o povo!, ele afora se candidatava à inquisição, quem sabe à força.

Pois pouco meses depois de conhecer Isabel, tinha comunicado ao Palácio de Governo que deixaria de morar no quartel e compraria casa, preparava-se a casa. E todos sabiam e todos segredavam, a noiva era uma cigana. (Lopes, 2017, p. 101)

Alguns anos no Rio de Janeiro e o movimento é o mesmo (Lopes, 2017, 109). Eles precisam partir. Por fim, o dragão pede a Silva Paes para ir para os confins do Brasil, lá onde essas coisas ainda não chegavam, lá onde seria erguido o forte Jesus Maria e José, era 1736. O Rio Grande do Sul passa a pertencer ao território português mais tardiamente. É apenas com o Tratado de Madri, de 1750, que a posse da terra é oficializada. Fronteiras e guarnições, fortes e quartéis marcam o cenário daqueles extremos, onde, nas palavras de Luccock, as areias eram infindas⁴. Ali, naquele lugar distante, surgiram experiências únicas aos olhos de José Carneiro da Fontoura, filho de João e Isabel:

4 John Luccock, comerciante inglês, esteve no Rio Grande do Sul durante dois meses, no ano de 1809, com o desejo de estabelecer contatos comerciais com o Brasil. As mesmas impressões relacionadas às areias, são narradas também por Saint-Hilaire. O naturalista francês Saint-Hilaire é responsável pela primeira expedição botânica no Rio Grande do Sul, entre 1820 e 1821. “A oeste e a sudeste areiais de extrema fineza cansam a vista pelo seu colorido esbranquiçado e formam montículos que vão até junto das casas situadas atrás da cidade, elevando-se tanto que ameaçam aterrar as construções. Vi negros ocupados em desentulhar os arredores das casas de seus donos, os quais me informaram serem obrigados a repetir incessantemente esse trabalho para proteção das casas” (Saint-Hilaire, 1974, p. 53).

E conheceu desde o delta do Prata e da Colônia do Sacramento aos contornos do rio Uruguai. Viu aquela gente lutando, morrendo, cantando, bebendo e dançando, conversou com todos os tipos e buscou falar com quem neles pensava. Sabia o capitão José Carneiro da Fontoura o quanto a gente da Capitania de São Pedro do Rio Grande começava a misturar coisas do Portugal ibérico e suas ilhas com as tribos semibárbaras dos pampas e das florestas, e com as culturas indígenas dos Andes e dos charruas e minuanos. Havia ainda um pouco da escravaria negra africana e um tanto da Espanha, dos árabes e dos beduínos. Era uma gente que, igual aos árabes, acreditava na fatalidade e nos augúrios, por isso admirava os poetas e desdenhava dos homens de negócios. E amava a guerra e olhava com desprezo a mansidão dos agricultores. (Lopes, 2017, p. 152)

Lá, nos recônditos do Rio Grande do Sul, Isabel mantinha, pela teimosia, baús fechados e a tradição cigana:

Isabel saiu, José fixou o pai. Ninguém sabia o que a mãe fazia. Mas todos cresciam sabendo como a mãe guardava mistérios sobre os quais não se devia perguntar, era perigoso. E quando a doença chegava, a guerra acontecia ou a angústia ameaçava, todos olhavam para Isabel. E ela desaparecia. Sabiam como estaria entre as cortinas vermelhas ao canto do quarto, remexendo baús fechados que abriria com a chave torta sempre amarrada à cintura. Aqui só eu mexo, dizia Isabel, de um jeito definitivo e vigoroso que imobilizava os filhos e as perguntas. E havia noites quando Isabel ficava a falar com a lua e as estrelas e ninguém se aproximava, a forma como erguia a cabeça aos céus era tão imensa que dava medo se chegar. (Lopes, 2017, p. 97)

Em meio aos segredos e às promessas de nunca falar a sua origem, Isabel se mantinha fiel às tradições e, ao mesmo tempo, assegurava a sobrevivência dos filhos. Ela não podia ser identificada como cigana e, como dizia João, isso poderia marcar o sangue da família para sempre (Lopes, 2017, p. 135).

Assim, a obra *Tuiatã* (2017) vai, desde o início, constituindo-se sobre segredos que passam de uma geração à outra, começando por Isabel. Os segredos tornam-se uma espécie de figuração temporal, que marcam todas as gerações e, principalmente, são incumbências das mulheres guardá-los ou dividir com os demais quando necessário. Esse é um mecanismo importante para a chave da leitura da obra: desvelar os segredos, descobrir ou proteger os costumes e as relações proibidas ou interditas que passam por todas as gerações e são transmitidos pelo fio feminino da família. A tradição cigana, a boca pequena e no recôndito dos quartos, permaneceu como uma herança, marcada pelo silêncio, pelo segredo e pelo desvio da norma.

E através de gerações vieram bacias de prata, de lata, de alumínio e flandres, prata debruada a ouro, bacias de cobre, bacias de zinco. E houve todas as moedas e todas as crianças, louras, morenas e ruivas, sadias e doentes, nascidas na sorte do amor e nas complicações do desamor, nas facilidades do dinheiro e nas penúrias de sua falta, mas o que sempre era igual e ninguém entendia, era que o primeiro banho, naquele sangue, tinha de ser em bacia de metal onde ao fundo estivessem as moedas. Ninguém disse, aos daquela gente, estarem a repetir um ritual de sangue cigano que ignoravam correr em suas veias. (Lopes, 2017, p. 120)

A personalidade e a vida de Isabel também a identificavam com a conduta e a posição diferenciada em relação às demais pessoas daquela sociedade. Isabel representa as concepções de oposição, de maneira dialética, entre a tradição/obediência e a rebeldia. Dicotomia que se evidencia na aparência física e no baú de segredos em relação ao mundo cristão, devoto e “branco”. Poder e fragilidade em franco duelo.

A valorização da tradição e da fronteira territorial é um dado referencial importante e que é a espinha dorsal das relações que se travam nesse território Meridional do Brasil. Nesse sentido, é claro o papel que o narrador desempenha, uma vez que apresenta, sistematicamente, esses dois universos (tradição familiar — mundo feminino e força militar — mundo masculino).

Em uma sociedade fechada, as antíteses se evidenciam e se equivalem fortemente nos sentimentos e atitudes de Isabel. Ao mesmo tempo em que é terna, é também bravia; é apaixonada e sente ódio. É a mulher, a cigana e a mãe.

Depois do ataque espanhol à cidade de Rio Grande, muitas famílias se retiraram para Pelotas ou para o Rio Pardo. Nesse processo de mudança, em busca de proteção e sossego, o casal João e Isabel passa a morar no Rio Pardo. Nessa cidade, em 1769, aos noventa anos, morre João Carneiro da Fontoura. Aos 75 anos, Isabel estava cheia de vida. E essa vida seguiu seu curso. O tempo lhe sobrar para fazer pães, doces e cuidar dos netos. Não mais se interessava pelas guerras, os assuntos eram outros. Sozinha, retoma a manutenção íntima da vida cigana. A voz do narrador dá à personagem, por meio do discurso indireto livre, o direito à palavra. Para ela havia terminado um ciclo. “Não mais se interessava pelo que acontecia, [...] E se dizia bem” (Lopes, 2017, p. 166).

2 AS NOVAS GERAÇÕES BORDAM E LEEM: ISABEL DOROTHEA E MARIA CLEMÊNCIA

Isabel Dorothea é neta de João e Isabel, filha de José e Dorotéia Francisca Isabel. Depois da morte do pai, viaja por diferentes lugares do Rio Grande do Sul. Seu espírito aventureiro, cigano, se misturava de forma complacente à calmaria familiar, o ninho do Tuitã. Aos onze anos, Isabel Dorothea desembarca em Pelotas rumo a sua jornada. Essas experiências de viagem marcam dois encontros chave

na vida da personagem. O primeiro com a prima Maria Clemência, moça estudiosa, escritora e leitora de obras fascinantes. O segundo com João Simões Lopes, comerciante, cristão-novo, e homem bastante viajado. Duas figuras que lhe abrirão o mundo das letras e das leituras.

Assim, diferente das moças da sua idade, Isabel Dorothea e Maria Clemência gostavam de estar entre cartas, livros e poesia. Aos “quinze anos [...] pedem enfeites e sedas para as festas e bailes” (Lopes, 2017, p. 185). A prima, por sua vez, decide ser professora e opta por não casar. Junto com o tio, que era Cônego em Rio Grande, fundam o primeiro grupo de teatro local. Mais adiante, esse espaço dará origem ao Teatro Sete de Setembro. A cidade de Rio Grande se tornava palco de apresentação de inúmeras companhias de teatro e de referência para a Corte, como ponto importante e estratégico da província do Rio Grande de São Pedro. Vinham companhias de teatro da região do Prata e da capital do Império.

A singularidade das atitudes e dos espaços ocupados pelas personagens Isabel Dorothea e Maria Clemência pode ser verificada no trecho a seguir em que a voz narrativa, em tom opinativo, define o papel da mulher naquele período histórico:

Em sua casa cresceu Maria Clemência. E, naquele tempo, de mulheres treinadas para casar e sem direito a estudar e dar opiniões, a menina Maria Clemência estuda, aprende francês e lê os clássicos. Opúsculos da época oferecidos às poucas moças que sabiam ler incisivos: A felicidade da mulher casada está em ver a felicidade do marido; o “eu quero” da mulher deve ser o mesmo “eu quero” do marido. E a jovem Maria Clemência, com firmeza, os repudiava. (Lopes, 2017, p. 185)

E terminava o tema apontando uma relação análoga à colônia e o domínio da metrópole. A poeta Maria Clemência da Silveira Sampaio é, em seu comportamento, transgressora ao demonstrar o domínio do marido sobre a mulher, quando apresenta a relação colônia-metrópole. Ao ensinar outras meninas a ler e escrever, ela era capaz de suscitar questionamentos e reflexões sobre a estrutura patriarcal em que viviam. A leitura ofertada às mulheres era um risco que as famílias corriam, não era o tipo de atividade adequada ao gênero feminino. Segundo José, para Isabel Dorothea,

naquele tempo antigo, menina não aprendia a ler, era feio menina saber leitura. Os mais velhos perguntavam por quê. Aqui era um lugar de gente ignorante, onde se achava que mulher não era feita para pensar, disse José, inventando uma transformação na qual talvez acreditasse, mas ali inexistente. (Lopes, 2017, p. 180)

Em Rio Grande, e depois em Pelotas, Isabel Dorothea viveria anos de sua vida. Ela permaneceria, ao longo da vida, consumidora de livros. As leituras e a vida entre bordados e filhos geravam todas as tensões possíveis e permitidas para

aquele momento. No entanto, a tradição familiar prevaleceria. Maria Clemência não se casou.

A genealogia cruzada dos Carneiro da Fontoura e dos Silveira originou, por meio de investimentos e garantia de dinheiro familiar, parte do desenvolvimento e financiamento da arte no sul do estado do Rio Grande do Sul. É do casamento de Isabel Dorothea com João Simões Lopes que nascerá, décadas mais tarde, o escritor gaúcho João Simões Lopes Neto.

3 AS MULHERES DO TUIATÃ, DO PAMPA E DA FRONTEIRA

Além da protagonista Isabel, Isabel Dorothea e as demais mulheres daquela família recompõem o papel de donas de casa, de mães, de companheiras e de mulheres da guerra. Em uma terra crivada de conflitos de fronteiras, de peleias políticas e batalhas nas cercanias, suas presenças foram muito mais do que ausências (tão propagadas nos discursos oficiais). O romance de Hilda Simões Lopes nos ajuda a compreender uma possível e atual “missão” da literatura, a compreensão do que extrapola cânone e que, nesse sentido, está, também, na leitura da representação da mulher ou na escrita feminina nas últimas quatro décadas.

Nessas obras mais recentes, assim como em *Tuiatã*, verifica-se uma tendência da literatura contemporânea em que várias formas de contestação aos valores patriarcais são assumidas pela narrativa. Segundo Elódia Xavier (1996), autoras das décadas de 1980 e 1990 têm apresentado, em sua produção ficcional, personagens-mulheres, protagonistas e, por vezes, personagens-narradoras, que tendem a ser mulheres maduras, sozinhas, intelectuais, sedutoras e erotizadas, autônomas, determinadas, à procura de amores e de relações que podem ser efêmeras e opcionais.

Esses ingredientes compõem o universo ficcional de grande parcela da literatura produzida por mulheres nas últimas décadas e, em grande medida, se fazem presentes na ficção histórica brasileira contemporânea. Um dos aspectos mais significativos é o da perspicaz diferença na finalização das tensões dramáticas. Geralmente, as personagens femininas libertam-se do jugo e do jogo social tradicional, quase um destino que lhes é imposto, e criam outras possibilidades para a sua vida. Isabel, Isabel Dorothea e Maria Clemência reconfiguram suas existências porque guardam segredos, porque desafiam a ordem, porque leem e escrevem, porque olham o mundo com os olhos femininos. Assim como: “Olhou o Tuiatã. Sabia que o avô comparava a própria família àquele pássaro que era discreto, guardava o seu melhor para os seus e os ensinava, desde cedo, a reverenciar a natureza” (Lopes, 2017, p. 290).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil: pensando a existência. *Revista da ABPN*, n. 3, v. 1, p. 181-189, nov. 2010/fev. 2011.
- COELHO, Nelly Novaes. O desafio do cânone: consciência histórica *versus* discurso em crise. In: CUNHA, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileira, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: COELHO, Nelly Novaes *et al.* (org.). *Feminino singular*. São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 20, p. 33-77, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8925>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo*. Disponível em: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/vf/dalcastagne.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2023.
- FONTES, Virgínia. História e modelos. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- FUNCK, S. B. O jogo das representações. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zabidé L. (org.). *Refazendo nós: ensaios sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.
- HUTCHEON, Linda. A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos. *Labris — Estudos Feministas*, n. 1-2, jul./dez. 2002.
- LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LOPES, Hilda Simões. *Tuiatã: a história verídica de uma família em terra ocupada a casaco de cavalo, carabinas e madressilvas*. Porto Alegre: Libretos, 2017.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1974.
- SILVA, M. B. N. da. Características da história da mulher no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 17, p. 75-91, 1987.
- XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura*, v. 2, n. 18, p. 87-95, 1996. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825>. Acesso em: 27 maio 2024.



OS AUTORES

Arthur Aroha

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, e Mestre pelo mesmo programa, é também graduado em artes visuais pela Universidade Estadual do Paraná. Docente na licenciatura em artes visuais da Faculdade Unina, em Curitiba-PR. Tem entre seus principais interesses atualmente as poéticas da infância, os intercâmbios entre a literatura brasileira e britânica, e as interinfluências entre a literatura e as artes visuais.

Endereço eletrônico: arthuraroha@gmail.com

Cleia da Rocha

Doutora em letras pela UFPR (2018). É professora da educação básica no Paraná. Professora colaboradora na Universidade Estadual de Londrina (2023-2025), lecionando a disciplina de “Metodologia da Leitura no Ensino Fundamental” e “Literatura Infantojuvenil”. Publicou os capítulos de livro “Discursos sobre o espaço na tetralogia visitantes ao sul”, de Luiz Antônio de Assis (2019), e “(An)arquivos da memória em Ainda estou aqui, de Marcelo Rubens Paiva”, em coletâneas publicadas pela Editora UEPG.

Endereço eletrônico: cleiar1983@gmail.com

Edna da Silva Polese

Doutora em letras (UFPR, 2010), professora adjunta de literatura e teoria literária na Universidade Federal do Espírito Santos (UFES). Autora de *Guerra e reza: ficção e messianismo no Brasil* (Edufes, 2023), além de vários artigos e capítulos de livros sobre a ficção histórica contemporânea; religiosidade e literatura; literatura brasileira. Últimas publicações: “Memória e recordação em O touro do Rebanho”, capítulo da obra *Passados insubmissos: a ficção histórica como potência* (Editora UEPG, 2022); *O fantástico e o humor na religiosidade: uma leitura da obra A cabeça do santo, de Socorro Acioli* (Graphos, 2021).

Endereço eletrônico: ednapolese@gmail.com

Eunice de Moraes

Doutora em letras (UFPR, 2009), professora associada de literaturas de língua portuguesa na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG-PR). Docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na mesma universidade. Organizadora do livro *Leituras de ficção histórica: literatura, cinema e identidades* (Editora Texto e Contexto, Coleção Singularis, v. II, 2020), além de artigos e capítulos de livros, versando sobre as relações entre ficção e história.

Endereço eletrônico: nicemoraes@gmail.com

Geisa Mueller

Doutora em letras (UFPR, 2019), professora convidada em cursos de pós-graduação de instituições privadas, empreendedora de projetos artístico-culturais e autora de material didático. Realiza pesquisa de pós-doutorado como bolsista CNPq (UFPR, 2023). Autora de *José de Alencar em obra: recepção crítica e diálogos teóricos* (InterSaberes, 2022), do capítulo “Bordado e sedição em Semíramis, de Ana Miranda” (Editora UEPG, 2022) e do artigo “Revisitando Orides Fontela: uma leitura ecocrítica” (Scripta, 2022).

Endereço eletrônico: geisamueller@gmail.com

Gisele Thiel Della Cruz

Mestra em história e doutora em estudos literários (UFPR). Professora na educação básica (Colégio 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), *Literatura infantojuvenil* (2020) e *Desafios de língua portuguesa na educação básica* (2022).

Endereço eletrônico: giselethiel2@gmail.com

Marilene Weinhardt (org.)

Márcia Mucha

Doutora em letras (UFPR), professora colaboradora na Universidade Estadual do Paraná (Unespar — *campus* Paranaguá). 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 dois capítulos de livros “A segunda pátria: reflexões sobre eugenia e identidade” (Editora Texto e Contexto) e “A espacialidade em Neve na manhã de São Paulo” (Editora UEPG).

Endereço eletrônico: marciamucha1407@gmail.com

Marilene Weinhardt

Doutora em Letras (USP, 1994), professora titular de literatura brasileira na Universidade Federal do Paraná, aposentada. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma Universidade. Pesquisadora do CNPq, nível IC. Autora dos volumes *O Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo* (INL, 1987), *Mesmos crimes, outros discursos?* (Editora UFPR, 2000), *Ficção histórica e regionalismo* (Editora UFPR, 2004), além de artigos e capítulos de livros, versando sobretudo sobre as relações da ficção com a história. Sobre o mesmo assunto organizou quatro coletâneas (Editora UEPG, 2011, 2015, 2019, 2022), reunindo a produção do Grupo de Pesquisa Estudos sobre a Ficção Histórica no Brasil (CNPq).

Endereço eletrônico: mweinhardt@gmail.com

Mauro Cavaliere

Doutor em letras pela Universidade de Estocolmo, onde atuou como docente na área de literaturas de língua portuguesa (2003-2023). Atualmente é professor na Universidade Roma III. Sua reflexão centra-se nas relações entre história e ficção nas literaturas de língua portuguesa. Recentemente, tem se detido no pacto ambíguo em romances dos séculos XIX e XX, a autoficção e o romance da história recente. Entre suas últimas publicações estão: os capítulos “A recepção da obra de José Saramago na Suécia (1983-1998)” (2020); “Dois romances portugueses do século XIX sobre a história recente: *Mário. Episódios das lutas civis portuguesas de 1820-1834* de A. Silva Gaio (1868) e *O prato de arroz doce* de A. A. Teixeira de Vasconcelos (1862)” (2019); os artigos “Metaficción historiográfica y autoficción: diferentes compromisos con la referencialidad en *Estação das chuvas* de José Eduardo Agualusa y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas” (2019) e “Dívidas não pagas: o palimpsesto camiliano em O judeu de Bernardo Santareno” (2022).

Endereço eletrônico: mauro.cavaliere@uniroma3.it

Naira de Almeida Nascimento

Doutora em estudos literários (2006) pela Universidade Federal do Paraná, professora associada de literaturas de língua portuguesa e de teoria da literatura no curso de letras-português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (*campus* Curitiba) e docente do Programa de Pós- Graduação em Estudos de Linguagens na mesma instituição. É autora de estudos, artigos e ensaios que versam sobre a produção em prosa contemporânea, em particular dos países de língua portuguesa. Seus interesses voltam-se para a ficção histórica, para a literatura fantástica e para a literatura regionalista.

Endereço eletrônico: naira.alm@gmail.com

Roberta Lehmann

Mestra em letras (UFPR, 2023), professora de língua portuguesa na Secretaria de Educação do Estado do Paraná. Doutoranda em letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Bolsista Capes. Autora de “*É tempo de primavera: um olhar para o Brasil contemporâneo através da poesia de Bell Puã*” (capítulo do livro *Ó abre alas que eu quero passar*).

Endereço eletrônico: rogamborgi@yahoo.com.br

Stanis D. Lacowicz

Doutor em letras pela UFPR, professor de língua portuguesa e língua espanhola no IFPR (*campus* Telêmaco Borba). Professor colaborador na Unioeste (*campus* Cascavel) nas áreas de literatura e língua espanhola (2022-2023). Entre suas produções recentes estão a organização do livro *Imagens de Independência: disputas, retornos, esquecimentos* (2022), em que consta o capítulo de sua autoria “Arquivicção: d. Pedro e a orquestração de uma memória” (2022); e os artigos “O feitiço da ilha do Pavão: crioulização e disseminação na ficção histórica brasileira” (2021) e “Trânsitos culturais e hibridação: Roa Bastos e o ensino de língua espanhola por meio da literatura” (2023).

Endereço eletrônico: stanislac@gmail.com

Thiago Lenz

Mestre em letras pela Universidade Federal do Paraná (2022) e bacharel e licenciado em história pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (2015). Professor efetivo de história da Rede Municipal de Ensino de Joinville-SC. Autor de trabalhos sobre as relações entre história e literatura no Brasil Imperial e a escrita literária de José de Alencar (1829-1877), com destaque para o artigo “O guarani (1857), um romance entre o indianismo e a etnografia” (Organon, 2022) em coautoria com Cristina Ferreira, e os capítulos “Cronistas e viajantes estrangeiros na ficcionalização ‘das cousas da nossa terra’ em O guarani, romance histórico de José de Alencar (1857)” (Edifurb, 2022) e “A ficção na ‘penumbra’ da história: a consolidação do romance histórico no século XIX” (Científica Digital, 2022).

Endereço eletrônico: historialenz@gmail.com



**ÍNDICE DE
AUTORES CITADOS**

A

Abbeville, C., 64
Abreu, A., 95, 101, 250
Agamben, G., 38, 43
Agualusa, J. E., 32
Alencar, J. de, 10-11, 61-76
Alves, C., 105
Alves, J. do P., 197, 208-210
Arantes, A. A. C., 201-202
Arriguuci Júnior, D., 137
Assis Brasil, L. A. de, 102
Assis, M. de, 17, 61
Assmann, A., 133
Azevedo, A., 164

B

Baldus, H., 39
Balzac, H. de, 18, 26
Barloeus, G., 64
Barthes, R., 132-133, 137-138, 143-144
Barros e Silveira, F., 177
Baudelaire, C., 234-235
Benedetti, I., 232
Benigni, R., 10, 13, 191-194, 197
Benjamin, W., 234-235
Blake, W., 206
Blanchot, M., 138
Bolle, W., 122, 125, 234-235
Bona, R., 207-208
Bosi, A., 49

Bracher, B., 232

Brandão, L. A., 157, 165, 169-170

Braudel, F., 95

Buarque, C., 10, 12, 175-187, 218-219, 241

Butler, J., 87

Butor, M., 138

C

Calvino, I., 157, 159, 164, 169, 173, 213

Camões, L. V., 12, 139-143, 145-149, 151-154

Campos, A. de, 149, 231

Canclini, N. G., 157

Candido, A., 64, 137, 163-165

Candou, J., 110-111

Carvalho, M., 53

Casey, E., 221

Castello, J., 10, 12, 158, 164, 166-173

Castro, V. de, 54

Coelho, N. N., 250

Coimbra, C., 10-11, 89

Coutinho, 61

Cruz, E. A., 10, 95-96, 99-100, 108-109

Cunha, E. da, 122-123

D

Dalcastagnè, R., 159, 161-162, 166, 169, 173, 249

Daniel, Pe. J., 64

Deleuze, G., 38, 54-57

Denis, F., 64, 68, 73

Dias, G., 63-64, 68, 71, 74-75

Didi-Hubermann, G., 237

Diener, P., 46

Durão, S. R., 64

Durham, E. R., 63

E

Evreux, I. d', 64

Ezcurdia, J., 55-56

F

Fagundes Telles, L., 249

Faoro, R., 118-119, 125

Fausto, C., 69

Felman, S., 82, 87

Fernández Prieto, C., 18-19, 23, 29, 64

Ferrara, L. D'A., 163, 167-168, 170

Ferreira, F., 61

Figueiredo, E., 103

Figueiredo, I., 37

Fonseca, R., 10, 21, 23-25, 30

Fontes, V., 248

Foucault, M., 38, 44-45, 47, 54, 248

Fowler, A., 17

Frazão, J., 207-208

Freud, S., 205, 214-215, 231-232

Friedman, N., 178

Friedrich von Martius, C., 36, 38-40, 42-43, 45-49, 51-53, 55, 66-67

G

Gainsborough, T., 194

Galani, L., 171

Galdós, 29

Garrett, A., 147

Genette, G., 32

Giorgi, G., 54-56, 58

Goethe, J. W. v., 49

Gomes, R. C., 162, 170

Gonçalves de Magalhães, D. J., 63, 66-67, 71, 76

Goya, F. de, 197

Górki, M., 102

Grilo, A. T., 116

Grimm, J., 46

Guattari, F., 38, 54-55, 57

Gumilha, 64

H

Halbwachs, M., 110, 206

Harvey, D., 157, 167, 173

Heidegger, M., 55

Hidalgo, L., 10, 13, 231-236, 238-244

Homero, 236

Hugo, V., 234

Humboldt, A. v., 64, 68

Hutcheon, L., 186, 249

J

James, A., 192

Jerônimo, S., 72

K

- Kafka, F., 56-57
Keith, T., 42
Kleina, O. B. de S., 90
Knauss, P., 84
Kopenawa, D., 37
Kristeva, J., 176
Kucinski, B., 10, 13, 214, 222-223, 227-228

L

- Lacerda, R., 10, 21-23, 96-97, 101, 109
Lauretis, T. de, 249
Lazzarotto, P., 130-131, 136
Leibniz, G., 46
Leminski, P., 12, 164-171, 173
Leoni, F. E., 146
Léry, J. de, 64, 67-68
Lisboa, A., 232
Lisboa, E., 139, 144-145
Lisboa, J. F., 67
Lisboa, K. M., 48-49
Lispector, C., 147
Lobo, L., 10, 96-97, 104, 107-109
Locke, J., 215
Lopes, H. S., 10, 13, 96, 98-99, 109, 247, 251-258
Lopes Neto, S., 98, 251, 258
Loureiro, R., 175
Loureiro, S. R., 119-123
Lourenço, E., 145
Lukács, G., 33, 65, 250

M

- Magalhães, C. de, 63
Magalhães, G. de, 67, 72, 145
Mann, T., 102
Manuel da Costa, C., 224
Marcgraft, 64
Mariz, P. de, 141
Marques, M. do C., 18, 34
Massaini, O., 10-11, 89
Mattos, A., 21-22, 24-25, 30
Mauray, A., 64
Mbembe, A., 51, 215, 217, 227
Mécia, 150-151
Melo, J. B. de, 10, 13, 191, 198, 200
Meneses, A. B. de, 177, 179
Meireles, C., 96, 249
Miller, E., 10, 13, 191, 199-200
Miranda, A., 250
Modernell, R., 95

N

- Natov, R., 192, 199, 205
Neves, B., 142, 145-147
Neves, J. A., 148
Nizza da Silva, M. B., 247
Novaes, H., 85
Nunes, F. V., 130-131
Nunes, J. H., 81

O

- Orbigny, 64
Orlandi, E., 81-83

P

Palmério, M., 10-11, 115-116, 118-131, 133-135

Panofsky, E., 209

Pepetela, 10, 21, 25, 27, 29-32

Perrone-Moisés, L., 138, 144, 147-148

Pessoa, F., 147, 149, 152, 154

Piaget, J., 205

Piso, G., 64

Pomian, 213

Pompônio Mela, 64, 72

Prado Junior, C., 122-123

Prout, A., 192

Q

Queirós, E. de, 18, 102

Queiroz, R. de, 249-250

Quintella, P., 85

R

Rama, A., 158

Ramos, A. F., 89

Ramos, G., 223-224, 226-228

Reis, C., 82, 102, 104-107

Ribeiro, Darcy, 23-24

Ribeiro, Djamila, 108

Ribeiro, J. U., 95

Ricœur, P., 82, 105, 110, 142, 206, 213-216, 218-219, 221-222, 225-227, 231-233, 240, 243

Rimbaud, A., 235

Rodrigues, A. F., 72

Rodrigues, J. H., 39

Rodrigues, S., 176

Romero, S., 61-62

Rosa, G., 37, 53-54

S

Said, E., 241

Saint-Hilaire, 39, 254

Sanches Neto, M., 10, 12, 158-164, 171-173

Santarrita, M., 95

Santiago, S., 10, 13, 17-18, 214, 223-228

Santos, B. S., 35, 50

Santos, D., 32

Saraiva, A., 145

Sarmento, M. J., 192, 203, 205

Schiavinatto, I. L., 83-84

Schwarcz, L., 71, 92, 117, 125, 181-183

Scott, W., 17

Sena, J. de, 10, 12, 137-155

Sena, M., 150-151

Setúbal, P., 10-11, 86-88

Shakespeare, W., 194, 222

Silveira, M. J., 10, 95-96, 109-110

Soares, C., 32

Sommer, D., 82, 86

Sousa, G. S. de, 64, 66, 71

Southey, R., 64, 71

Spivak, G. C., 108

Spix, J. v., 36, 38-40, 42-43, 47-48, 51-52, 55-56

Staden, H., 51, 64, 70, 72

T

Tapioca, R., 95
Teles, E. L. de A., 201-203
Teles, J. de A., 202, 204
Thevet, A., 68
Toro, G. del, 10, 13, 191-192, 195-197, 208
Trentini, G., 159, 161-163
Trevisan, D., 12, 159, 171, 173
Truffaut, F., 233-234, 236

V

Van Gogh, V., 241
Varnhagen, F. A. de, 62, 72, 74, 76
Vasconcellos, S. de, 64, 72
Veloso, C., 241
Verissimo, E., 10, 13, 102, 214-218, 220-221, 227
Verunschik, M., 10, 36-37, 40-42, 44-48, 50-54, 56-57

Vespúcio, A., 67, 71, 73

Vianna, O., 122

Viart, D., 103

Villela, J. M., 120-121, 124

W

Weinhardt, M., 9, 11, 95, 109, 138, 152, 166, 213, 224, 231-232

Williams, R., 160

Winnicott, D., 205-206

Wolff, F., 95

X

Xavier, E., 90, 258

Z

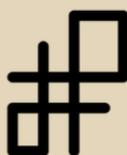
Zola, E., 102

Zucarelli, F., 194



Livro disponibilizado no site da Editora UFPR em junho de 2024.

O Grupo de Pesquisa Estudos sobre a Ficção Histórica no Brasil foi registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico Tecnológico (CNPq) em 2003. No começo, as discussões incidiam sobre questões teóricas e acerca de textos produzidos individualmente pelos membros. De início, a maioria dos participantes estava na condição de discente. Uma vez titulados, ascenderam à situação de pesquisadores. Vários nomes da época da abertura se mantêm no grupo. Ao mesmo tempo, novos discentes foram acolhidos. Nesse processo de maturação, a partir de certo momento, os participantes julgaram que era hora de organizar uma publicação coletiva. Assim, *Trânsitos do passado e do presente: diálogos da ficção com a história* é a quinta coletânea a apresentar os resultados das investigações realizadas por seus membros. Os volumes precedentes são de 2011, 2015, 2019 e 2022. Cada capítulo tem autoria individual, mas todos os textos são submetidos à discussão coletiva, que, a partir de 2017, ampliou-se para além dos limites dos integrantes do grupo, na forma de jornadas. Este volume resulta dos trabalhos apresentados na III Jornada (2021).



Programa de
Pós-Graduação
em Letras - UFPR



série
PESQUISA

ISBN 978-85-8480-234-0



9 788584 802340