

1. INTRODUÇÃO

No capítulo inicial de *Mimesis*, Eric Auerbach nos surpreende com uma belíssima aula sobre dois modos distintos de representação. Partindo da análise da cena do lava-pés na *Odisséia* e do *flash-back* que se opera a meio do episódio, o teórico aponta para a preocupação do estilo homérico de esclarecer todos os aspectos mencionados, de preencher a narração com todos os detalhes necessários, invocando uma oposição que se constrói através de outro texto, “igualmente antigo, igualmente épico”¹. Tomando o sacrifício de Isaac, do *Velho Testamento*, Auerbach demonstra como a cena narrada, ao contrário da homérica, permanece indecifrável sob o ponto de vista da informação revelada ao leitor, daí a sensação opressiva gerada pelo texto. A composição diferenciada entre os dois textos ilustra concepções diversas do tempo. Enquanto o texto homérico vive um eterno presente, mesmo quando a narração retroage no tempo, o texto bíblico investe-se de uma densidade não só em relação ao tempo, mas também quanto ao destino e à consciência de seus personagens.

Advém destas configurações duas impressões sobre o realismo. A épica homérica busca o encantamento do leitor pela matéria narrada sem compromisso além do texto. “Neste mundo ‘real’, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há também nenhum outro conteúdo, a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto.”² Já o relato bíblico, por sua proposição religiosa, compromete-se com o dogma: “A história de Abraão e de Isaac não está melhor testificada do que a de Ulisses, Penélope e Euricléia; ambas são lenda. Só que o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a persistência das ordens sagradas da vida descansava na verdade desta história e de outras histórias semelhantes.”³ Ou seja, o realismo deixa de ser aqui um atributo alcançado pelo texto em si para visar à verdade histórica. O seu objetivo, dentro desta ótica, é dizer a verdade e não a realidade, ainda que sob o risco da decomposição do real.⁴

A partir daí, Auerbach encaminha a análise para duas chaves que respondem às representações aludidas. Quanto ao assunto e à estrutura, o texto homérico tende ao

¹ AUERBACH, Erick. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Suzi F. Sperber. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 5,

² Ibid., p. 10.

³ Ibid., p. 11.

⁴ Ibid., p. 12.

lendário. Ao passo que o texto bíblico, sobretudo pelo caráter evolutivo de seus personagens, aproxima-se do histórico.

Antes de avançarmos, uma outra escala. Desta vez na Teoria dos Modos, de Northrop Frye.⁵ Partindo da configuração do herói, Frye teoriza cinco modos em que se dividem as ficções literárias: o modo mítico, que contempla um herói divino; o modo romanesco, cujo herói supera os outros homens e o seu meio em grau, sendo a estória romanesca nas formas secular e religiosa a sua melhor expressão; o modo imitativo elevado, no qual o herói mostra-se superior em grau aos outros homens mas não em relação ao meio e pode ser representado pela epopéia e pela tragédia; o modo imitativo baixo, em que o herói iguala-se aos outros homens, sendo a comédia e a ficção realista a que melhor lhe convém; o modo irônico, por fim, tem por herói um tipo inferior ao homem em poder ou inteligência e está presente sobretudo na ficção do século vinte. Intitulada crítica histórica, a Teoria dos Modos pressupõe que, havendo desenhado este percurso evolutivo até o modo irônico, a ficção torne de forma cíclica ao modo mítico.

Sem pretensões de questionar a leitura histórica conferida por Northrop Frye, o que nos interessa salientar no momento é o aspecto conclusivo da reflexão quanto ao entrelugar do objeto literário:

Nosso levantamento dos modos da ficção também nos mostrou que a própria tendência imitativa, a tendência à verossimilhança e ao rigor da descrição, é um dos pólos da literatura. No outro pólo está alguma coisa que parece ligar-se tanto com a palavra *mythos*, de Aristóteles, como com o sentido comum de mito. Isto é, é uma tendência para narrar uma estória que é originalmente uma estória a respeito de personagens que podem fazer qualquer coisa; e apenas gradualmente se atrai pela tendência a contar uma estória plausível ou digna de crédito.⁶

Apesar de o desenvolvimento de Frye encerrar neste passo muito mais uma posição intuitiva que propriamente conceitual, ele se mostra revelador quanto à duplicidade sobre que já insistimos em Auerbach. A literatura em modos extremos de representação: ora apegada à tradição realista ora subvertendo este modelo através da distorção. Num capítulo posterior, Frye conclui pela aproximação do sub-gênero romance à história, ao passo que a estória romanesca estaria mais para a saga, ou para o mundo do maravilhoso.⁷

As duas concepções, tanto a de Auerbach como a de Frye, seguem diferentes direções. Portanto, qualquer tentativa de paralelismos apressados tenderia para um simplismo que, em vez do acréscimo desejado, resultariam somente no esbatimento de

⁵ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 301.

significativas tensões. O que ambas apresentam em comum e o que no momento nos importa deter é a atenção com que estes analistas se voltam para a literatura na sua relação com o referente, o que coincide com a proposta do presente trabalho.

A atração que experimentamos ao lidar com a questão referencial na literatura ilustra como este aspecto está longe do seu esgotamento. No Brasil, esta linha de desenvolvimento permeia trabalhos de diversos estudiosos de tendências também bastante variadas. De maneira centralizadora, ela aparece na produção de David Arrigucci Júnior.⁸ Desde as considerações sobre o nosso Romantismo, misto de observação e da mais pura fantasia,⁹ ela ocupa um espaço representativo também para Antônio Cândido.¹⁰ Já para Luiz Costa Lima, a referencialidade constitui o cerne sobre que repousa a tese que ocupa lugar central em sua obra, o veto ocidental ao ficcional.¹¹ E a enumeração poderia ainda prosseguir sem um comprometimento mais direto.

Constituindo um aspecto relevante para a teoria literária, a questão da referencialidade ganha estatuto capital para os que se dedicam ao estudo das relações entre a literatura e a história e, em particular, para os que investigam a ficção histórica. Considerando que a simples inclusão de personagens históricas ou a retratação de fatos históricos ou ainda de uma época passada não constitui razão para rotularmos um romance de histórico,¹² também estamos conscientes de que, sem aqueles elementos e a tensão proporcionada por eles no ato de leitura, não teríamos razão para distingui-lo dentre a produção romanesca.

Sendo assim, importa pensar as realizações da ficção histórica a partir das suas apropriações e dos modos de apropriação do discurso historiográfico. Nosso recorte temático, a guerra do Paraguai, e temporal, publicações a partir de 1979, data do lançamento de *Genocídio americano*, de Julio José Chiavenato, permite-nos refletir sobre as opções desta específica forma romanesca.

Partindo de noções diversas de verossimilhança, procuramos questionar as relações

⁸ ARRIGUCCI Júnior, David. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁹ CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1971.

¹⁰ A reunião de seus ensaios em *O discurso e a cidade* se apresenta sob este mote. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

¹¹ De forma mais acentuada na trilogia composta por *O controle do imaginário, O fingidor e o censor, Sociedade e discurso ficcional*.

¹² Preferimos sempre a denominação ficção histórica em vez de romance histórico a fim de incluir a produção do século vinte no *corpus* já analisado por Georges Lukács como romance histórico. Esta produção mais recente parece inclusive romper com várias prerrogativas do modelo lukácsiano. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Ediciones Era, 1966. Também a utilização de personagem histórica pode vir a gerar equívocos na leitura. De ora em diante, assumimos a sugestão de Terence Parsons quando diferencia personagem migrante (a que já apareceu num contexto anterior) de personagem nativa (que não remete a qualquer referência externa à obra). Apud MIGNOLO, Walter. Lógica das semelhanças e política das diferenças. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf (Orgs). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p.125.

que os romances selecionados tecem com o discurso histórico.¹³ Desenhou-se deste modo um percurso que tem início, coincidindo em certa medida com a cronologia das publicações, na análise de um grupo de romances que evidencia uma forte dependência do referente externo como condição *sine qua non*. A verossimilhança nestes casos não se coloca apenas como uma determinante interna. Assim como demonstra a análise de Auerbach do trecho bíblico, tal discurso literário deve possuir a força da verdade para ser válido, como nos recorda Barthes a propósito do prestígio do “aconteceu”.¹⁴ Tratamos este conjunto pela atribuição de documental, em razão da relação que ele celebra entre documento/monumento, nos termos designados por Jacques Le Goff.¹⁵ Dentre variadas manifestações, como o romance de tese, o romance-reportagem e a biografia romanceada, estes textos ficcionais, de feições marcadamente realista-naturalista, são os que aparentemente mais procuram o aval do discurso histórico.

No outro pólo, encontram-se os romances que elaboram tematicamente e, por vezes, estruturalmente, a distorção do modelo clássico do romance realista, convocando para isso um universo simbólico que, a princípio, se opõe ao discurso histórico, ou pelo menos àquele pautado ainda numa noção de cientificidade. Neste universo simbólico, do qual a literatura também participa, emerge o mundo das lendas, dos mitos, das sagas, das fábulas, enfim, das formas mínimas.¹⁶ A verossimilhança, tanto a que vigora no modelo documental como a privilegiada pelo romance moderno,¹⁷ é subvertida, mas nem por isso o diálogo com o discurso histórico se mostra aí menos presente. Uma proposta final, inaugurando um terceiro grupo, é tentada na análise do recurso narrativo conhecido como *mise en abyme*, que pode estabelecer um jogo diverso de representação e de temporalidade.

Além da referencialidade, a questão temporal assume-se como um aspecto relevante na caracterização da ficção histórica, nosso objeto de estudo. Temos, neste sentido, como ponto de partida a descrição de Paul Zumthor, especialmente em *A letra e a voz*,¹⁸ do embate entre uma literatura oral, pertencente a um mundo cuja organização do tempo obedecia a princípios estranhos ao tempo histórico, e a vitória da forma escrita, que vai marcar uma compreensão diversa daquele mundo. Seduzidos por sua leitura, não resistimos a tecer uma breve homologia entre a afirmação do tempo histórico e da “letra”

¹³ Conforme BARTHES, Roland. O discurso da história. In: __. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. Nosso ponto de discordância com a concepção de Barthes prende-se à pouca importância que ele confere ao fato histórico. Neste sentido, seguimos a retificação daquela efetuada por BANN, Stephen. Analisando o discurso da história. In: __. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Ed. da UNESP, 1994.

¹⁴ BARTHES, op. cit., p. 156.

¹⁵ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et.al.]. 4.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

¹⁶ JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

¹⁷ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁸ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

nos romances abordados inicialmente e uma simulação do tempo mítico e da “voz” nas representações ficcionais que procuram subverter a concepção temporal linear.

A sugestão do título, “Da narrativa ao romance”, decorre parcialmente desta idéia de transição. A literatura sobre a Guerra do Paraguai nasce das narrativas registradas nas últimas décadas do século XIX. Seus autores são geralmente ex-combatentes. Nasce assim o testemunho da Guerra do Paraguai, através dos escritos do visconde de Taunay, André Rebouças, barão de Jaceguai, conde d’Eu, Dionísio Cerqueira, Senna Madureira, Azevedo Pimentel e outros.

Curiosamente, como salienta Brito Broca,¹⁹ a temática não apresentou quase nenhum rendimento para o romance brasileiro. O comentarista avança com a hipótese do desambientamento dos romancistas com o palco da guerra. Contudo, já se sabe que isto não seria razão suficiente para que Pedro Américo, usufruindo de uma bolsa do governo na Europa, pintasse a famosa tela *A Batalha do Avaí* em solo italiano. Outros motivos devem ser pesados, como uma desconfortável disputa com uma prosa fundada na experiência, sobretudo numa época em que o ficcional conotava tão fortemente a noção de fictício. Ou, talvez, faltasse o distanciamento necessário para elaborar a matéria ficcional em termos do tratamento.

De qualquer forma, o que verificamos é que quando se proporcionou tal distanciamento, a matéria já se apresentava caduca, sem valor ou interesse. Podemos supor que ela morreu juntamente com o imperador. Monteiro Lobato, sob o impacto da Primeira Guerra, dá conta deste envelhecimento precoce, fruto da impressão vertiginosa de mudança naquelas décadas:

Uruguaiana!... Palavra sonora que sugere mil coisas distantes, apagadas já, apesar de transcorridos menos de sessenta anos da tragicomédia de Canabarro e Estigarribia, dois hipopótamos, afins na bravura e na incapacidade mental. Foi de ontem a guerra do Paraguai; seus veteranos ainda vivem por aí ao léu, às dezenas; no entanto, parece um fato de priscas eras – tão rápido o Brasil evoluiu daí para cá, aos pinotes.²⁰

Érico Veríssimo, um pouco mais tarde, é ainda mais cáustico ao pintar a caricatura do sargento Aurélio Taborda, cuja maior dificuldade era encenar seu melodrama histórico sobre a Guerra do Paraguai: “Havia uma batalha campal em cena aberta, com canhões, uma carga de baioneta etcetera e tal... Precisariam de, pelo menos, quinhentos atores.”²¹

Daí que a temática apareça apenas esporadicamente em romances e de forma

¹⁹ BROCA, Brito. *Horas de leitura*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992. p. 258.

²⁰ LOBATO, Monteiro. Uruguaiana. In: _____. *A onda verde e O Presidente negro*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. p.95.

²¹ VERÍSSIMO, Érico. O arquipélago II. *O tempo e o vento*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 132-133.

quase contingente, a exemplo do que ocorre em *O tempo e o vento* e, no início da década de setenta, com *A ferro e fogo – Tempo de guerra*, de Josué Guimarães. Somente a partir da década de oitenta,²² sobretudo nos anos noventa, é que o assunto ganha um impulso crescente e, nos últimos anos, até notório.

Se consideramos que as representações literárias da Guerra do Paraguai nasceram de narrativas no século dezenove para desembocar numa significativa presença no romance nos anos noventa e inícios do século XXI, também podemos entender a insinuação desta força numa escala temporal reduzida. Queremos com isto dizer que uma das vertentes predominantes da ficção que atravessa o final da década de setenta e início dos anos oitenta do século XX aproxima-se, pela sua proposta, daquelas narrativas do século anterior. Em ambas, a verdade assume-se como valor imediato em detrimento do apuro formal. A funcionalidade do testemunho, num cenário vincado politicamente, volta a ser expressiva. No lugar da literatura de combatentes, assistimos nestas décadas à literatura de combate.

Por último, a expressão “Da narrativa ao romance” expressa também um percurso de ordem pessoal. O nosso trabalho anterior, a dissertação de mestrado *A Retirada da Laguna: imagens sobrepostas do Brasil oitocentista* (2002), contemplava a narrativa. Agora nosso enfoque volta-se para o romance da Guerra do Paraguai.

À exceção de *Genocídio americano*, todos os títulos podem se abrigar sob a denominação de ficção histórica. Além do aspecto já mencionado sobre a temporalidade, partimos do pressuposto de que a ficção histórica, a semelhança de outras modalidades romanescas, tais como o romance-reportagem, o romance de tese e a biografia romanceada, mantém com o referente uma relação privilegiada. Com isto, não pretendemos minimizar o papel da linguagem como construtora da realidade. Ainda assim, não podemos escamotear nestes casos uma remissão ao mundo maior do que a verificada na ficção em geral. Este tipo de leitura estabelece um contrato em que, ao reconhecermos o “efeito de real”, de que nos fala Roland Barthes a propósito da literatura realista,²³ colocamos, como leitores, nossas exigências. Como já apontado por Antonio Candido, a personagem na vida é mais livre que a da ficção; a da ficção é muito mais limitada que nós, porque “na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados”.²⁴ Acreditamos que o que é válido para a ficção em geral, ganha maior acento no caso da ficção histórica.

²² Registramos duas ocorrências ficcionais que, pela difusão de seus autores na literatura contemporânea, podem ter ocasionado alguns desdobramentos. A primeira resume-se a um pequeno conto de Rubem Fonseca, A caminho de Assunção, do volume *O cobrador* (1979). A outra, uma cena antológica em *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro.

²³ BARTHES, Op. cit., p. 158-165.

²⁴ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 76.

A referencialidade está na base do estudo citado de Candido e torna-se bastante significativo para nós o percurso que ele desenha. Após refutar a tipologia apresentada por François Mauriac a propósito do grau de afastamento dos personagens em relação ao ponto de partida da realidade, concluindo pela privilégio da linguagem (“só há um tipo eficaz de personagem, a inventada”),²⁵ Antonio Candido, não satisfeito, restabelece a idéia de graus de afastamento/aproximação dos personagens em vista da realidade, tecendo uma nova tipologia. O que nos leva a considerar, de fato, a dupla empresa ficcional, entre a palavra e o mundo.²⁶

O presente estudo divide-se em três capítulos. No primeiro, “Documentos/Monumentos”, iniciamos com a análise de uma obra que, embora não se inclua na chave ficcional, serviu e ainda serve como a mais importante matriz representacional dos romances que abordam a guerra do Paraguai. Referimo-nos ao *Genocídio americano*, de Julio José Chiavenato, publicado em 1979. *A solidão segundo Solano López* (1980), de Carlos de Oliveira Gomes, é o romance, até em termos cronológicos, que mais de perto dialoga com a obra de Chiavenato. Procuramos estudar neste confronto algumas aproximações e distanciamentos entre a narrativa histórica e a ficcional.

Ainda na chave dos romances documentais, notou-se uma presença significativa de perfis femininos, normalmente de personagens migrantes, o que justificou uma abordagem dirigida a um viés quase sempre desprezado na atividade bélica. *Ana Néri* (2002), *Jovita* (1991) e *Cunhataí* (2003) respondem a opções da ficção contemporânea na discussão do papel feminino na Guerra do Paraguai. Dadas as relações autorais de alguns desses escritores com o jornalismo e, no caso específico de José Louzeiro, com o romance-reportagem, procurou-se pensar aí um dos limites da ficção, o da relação entre literatura e jornalismo.

Outra opção narrativa freqüente, dentre os romances selecionados, é a que tem por base o discurso memorialístico. Esta construção, quando decide trabalhar com personagens migrantes, proporciona outra situação limite da ficção. Dentre os romances que se constroem a partir do discurso da memória listamos dois, analisados no terceiro bloco do primeiro capítulo. *Santo Reis da Luz Divina* e *Fragmentos da Grande Guerra*, ambos de 2004, são abordados em vista do diálogo que estabelecem com algumas vertentes historiográficas.

Encerrando o capítulo, *A República dos bugres* (1999), testemunha, através do entrecruzamento de leituras em torno da identidade nacional, a derrocada das representações historiográficas conservadoras.

²⁵ Ibid., p. 69.

²⁶ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 138.

A reunião de modalidades romanescas como o romance-reportagem, o romance de tese, a biografia, além das crônicas e narrativas oitocentistas, oferecem os contornos do sub-título “os limites da ficção contemporânea”, pelo diapasão da história. Na outra ponta, os limites são testados pela escala do mito.

Frente a uma produção com um forte apelo de realidade, cujas bordas estão sempre testando os limites da realidade, o segundo capítulo se volta para romances que desafiam esta mesma noção de real. *Netto perde sua alma* (1995); *Avante, soldados! Para trás.* (1992); *Xadrez, truço e outras guerras* (1998), e a reunião de narrativas *O livro da Grande Guerra* (2001) expressam através de enredos, personagens ou por sua estrutura o transbordamento do real. Trata-se de títulos que, de uma forma ou de outra, incorporam o insólito. O que se constata sobretudo com este tipo de representação é que ele funciona como uma resposta à lógica do racional. Através da reação à razão, estes romances apontam para a possibilidade de outras leituras, muitas vezes resultado de outras vozes sociais.

É aí também que a Guerra do Paraguai alimenta a ficção contemporânea com suas lendas, fábulas que procuram traduzir os espaços do indizível, do absurdo, próprios às situações-limite, como é o caso da experiência da guerra.

Como representações que subvertem a linearidade, comumente associada ao tempo histórico, elas simulam um tempo circular das narrativas primordiais. Aqui a discussão aproxima-se daquela empreendida a propósito do romance latino-americano, divulgado como realismo mágico.

Encaminhamo-nos assim para o outro pólo em que Northop Frye situa a criação literária, ou seja, o mito, ou que Auerbach qualifica como lendário. Para ambos, recordemos, a oposição é representada pela História. Trata-se de um equilíbrio precário, a literatura entre os dois pólos. De um lado, a prosa de ficção estende os seus limites no campo da História, quase identificando-se ao produto historiográfico ou ao jornalístico. Do outro, esta mesma ficção questionando as representações pretensamente comprometidas com a realidade, utilizando para isso opções que, conforme Auerbach, “sob o risco da decomposição do real”, traduzam a verdade, senão a verdade histórica, uma verdade do sujeito.

Pretendemos, a partir dessas considerações, dialogar com a perspectiva de Flora Sussekind, formulada ainda no calor dos anos oitenta, de que a ficção brasileira daqueles anos, rotulada de mágica ou fantástica, nada mais fosse que um “retrato em negativo” ou “positivo”,²⁷ uma visão apenas disfarçada do naturalismo predominante em nossa literatura.

Não poderíamos afirmar que a *mise en abyme*, ou narrativa de encaixe, constitui um recurso narrativo recente. Disso, *As mil e uma noites* já oferecem provas incontestes. No

²⁷ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 57.

entanto, parece ter sido com Jorge Luis Borges que ela vem a atingir o seu máximo rendimento. A expressão de mundo compreendido como um eterno abismo rompe com as representações estudadas nos primeiros capítulos. Em lugar da linha do tempo histórico, dominante no primeiro, e do círculo, recorrência do mito, abordado no segundo, temos no terceiro capítulo uma reflexão sobre a simulação do tempo como fantasmagoria criada a partir de um efeito narrativo. Além da implicação temporal, a *mise en abyme* abre espaço tanto para a inserção metalingüística como para a intertextualidade.

É por este viés que buscamos repensar em alguns valores que o livro e a leitura assumem na ficção contemporânea, através da análise de *Questão de Honra* (1996), de Domingos Pellegrini, *Cunhataí* (2003), de Maria Filomena Bouissou Lepecki, e de um dos textos do volume *O livro da Grande Guerra* (2001), que destaca como um de seus personagens o autor de *Avante, soldados! Para trás*. Em lugar do “Eu vi” que vigorava nas primeiras narrativas sobre a guerra do Paraguai, impera aqui a mediação dada pelo “Eu li”. A emergência do livro como personagem-objeto dos novos romances e suas implicações também merece nossa atenção.

O último recorte dado pelo sub-título “ficção (histórica) contemporânea” procura pensar a ficção histórica a partir dos critérios já assinalados, dados pela referencialidade e pela temporalidade. Tentamos verificar, por meio de estudos mais sistematizados sobre o sub-gênero, a sua disposição ou então a sua falta de autonomia em face da literatura contemporânea.

2. DOCUMENTOS/MONUMENTOS

Nada mais real que este corpo que imagino; nada menos
real que este corpo que toco e se desmorona em um
montão de sal e se desvanece em uma espiral de fumaça.
Com esta fumaça meu desejo inventará outro corpo.

Octavio Paz. *Para além do erótico*.

2.1. DA NARRATIVA HISTÓRICA À NARRATIVA LITERÁRIA

O que diferencia a narrativa literária da narrativa histórica?

Esta resposta já foi ensaiada por diversos pesquisadores mas ainda hoje suscita debates, não só pelo estágio inconcluso da discussão como também por uma produção crescente que reinstaura tais questionamentos sobre os limites literários e históricos e também sobre a ausência destes limites.

Uma posição que hoje parece superada é a que defende Hayden White, num artigo de 1966, intitulado “O fardo da história”.²⁸ Para o teórico inglês a narrativa literária apenas se diferencia da histórica pelo conteúdo, visto que os métodos de historiadores ou escritores são os mesmos.²⁹ Talvez Hayden White em sua análise, olhando pelo prisma do historiador, não tivesse em mente a ficção histórica, sobretudo aquela empreendida com maior intensidade a partir das últimas décadas do século passado, que usa e abusa das fontes históricas, transpondo um limite que poderia servir outrora como marco distintivo. Ao historiador, caberia o manuseio e a inserção do documento no texto; ao escritor, apenas a evocação de uma época através de cenários ou de personagens históricas.

A ficção histórica recente, contudo, polemiza tais distinções. Seguindo o modelo do romance histórico clássico de George Lukács,³⁰ por exemplo, a matéria histórica surgiria como um pano de fundo da ação que se desenrolaria a partir de personagens nativas.³¹ A referência a personagens históricas aqui ocorreria apenas para referendar a ação. Já no caso da literatura contemporânea, o que ressalta é a ampla utilização de material histórico, seja na escolha de personagens, mesmo os protagonistas, na composição do enredo e do ambiente e até mesmo a inclusão de fontes históricas, apócrifas ou não. Em alguns casos

²⁸ WHITE, Hayden. *Tropicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 39-63.

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁰ LUKÁCS, George. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Ediciones Era, 1966.

³¹ PARSONS, Terence. Apud MIGNOLO, Walter. Lógica das semelhanças e política das diferenças. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf (Orgs). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p.125.

até o próprio autor indica suas fontes através das referências bibliográficas ao final do livro, um capítulo comum e obrigatório nos trabalhos acadêmicos, mas que, no plano da ficção, não deixa de causar estranhamento.

Esta utilização do documento,³² muitas vezes fontes primárias, transborda não só os limites em termos de conteúdo mas abarca também a forma do texto, uma vez que o efeito causado acaba aproximando o texto literário do histórico, como demonstra ainda Hayden White: “Os documentos históricos não são menos opacos do que os textos estudados pelo crítico literário. Tampouco é mais acessível o mundo figurado por esses documentos.”³³

Poderíamos alegar finalmente que a utilização do documento em ambos os casos toma uma finalidade diversa. Enquanto na narrativa histórica ele caminha lado a lado com a leitura oferecida pelo historiador, no caso da narrativa literária, pelo menos a que se intensifica nos nossos dias, o uso do documento ocasionaria um distanciamento crítico, de feição paródica.³⁴

Mas esta tentativa de distinção também não satisfaz. Primeiro porque nem toda a ficção contemporânea obedece a este espírito de paródia ao texto histórico. Depois porque a paródia depende não só da intenção de quem parodia, mas também do seu receptor. Trata-se de um jogo que pode ou não funcionar. Em todo o caso, tal perspectiva lança luz para uma categoria que no ato da leitura assume um lugar fundamental: o leitor.

Como já se disse, a reflexão sobre as diferenças como também sobre as similaridades das duas formas narrativas não se encontra resolvida e não é intenção deste trabalho solucioná-la. O que se pretende neste capítulo é pensar tais relações com maior profundidade e a partir de uma aplicação prática de conceitos que rodeiam as discussões deste gênero.

Para aqueles que, como nós, foram fisgados pela ficção histórica, questões como a dos limites entre as modalidades narrativas, a da referencialidade ou ainda da intertextualidade talvez estejam mais presentes do que para os que analisam a ficção contemporânea de modo geral. Daí que, diante do *corpus* estabelecido para este trabalho, nos atraísse a atenção dois livros que pareciam dialogar de forma intensa e que cada um a seu modo rompia com alguns rótulos a eles aplicados, ou pelo menos socialmente esperados, na definição do que é literário e do que é histórico.

Genocídio americano: a guerra do Paraguai, de Julio José Chiavenato, de 1979, insere-se no conjunto de textos historiográficos que leu a guerra do Paraguai, embora seu autor não pertença à comunidade de historiadores. O percurso de Chiavenato, como veremos, liga-se mais diretamente ao do jornalismo. Na outra ponta temos *A solidão*

³² Utilizamos aqui a noção de documento enquanto texto (escrito), nos termos descritos por Jacques Le Goff em “Documento e monumento”. In: *História e memória*. 4.ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996. p. 45

³³ WHITE, Op. cit., p. 106.

³⁴ Conforme HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, [1989].

segundo Solano López, primeiro romance de Carlos de Oliveira Gomes, publicado em 1980, mas cujo prólogo curiosamente leva a data de um período que vai de meados de 1976 a meados de 1977. Interessa-nos ver como o texto historiográfico de Chiavenato, mesmo não se identificando com o formato tradicional da narrativa histórica, aproveita-se e aproxima-se da lógica da literatura, sobretudo pela abertura que possibilita ao imaginário, ao passo que a ficção de Oliveira Gomes posiciona-se claramente, enquanto proposta, à lógica da história, entendida no texto, dentro de um conceito conservador, como porta-voz da verdade.

2.1.1. Genocídio americano: matriz de representações ficcionais

Muitos textos historiográficos, e não só os historiográficos, foram consagrados ao longo do tempo por qualidades que tradicionalmente tocavam mais de perto o estatuto literário, como por exemplo, aqueles que primavam pela elaboração da linguagem. Também a capacidade de envolver o leitor a partir da construção do texto provavelmente funcionou como outro fator, embora tal envolvimento se apresente ligado, em muitas discussões, à acusação de falta de rigor metodológico, situação que vitimou até mesmo aquele que é considerado o pai da História, Heródoto. Em detrimento dele, algumas facções elegem Tucídides como substituto.³⁵ A guerra entre o rigor e a imaginação parece antiga, mas não podemos esquecer que a nossa leitura do passado é ditada pelos valores do presente.

Saindo da Antigüidade em direção ao século da História, parece pertencer a Michelet a prerrogativa sobre o conjunto de historiadores-escritores, pelo menos de acordo com os nossos parâmetros da contemporaneidade. É mais uma vez Hayden White³⁶ quem disseca a importância da construção do enredo, partindo de historiadores daquele século. Apesar de pecar pelo esquematismo, o teórico evidencia sem dúvida o caráter de dramatização do texto historiográfico, ou em sua própria expressão, a “urdidura de enredo”,³⁷ alegando que a “operação de 'enredamento' é feita por meio de técnicas discursivas que são de natureza mais tropológica do que lógica”.³⁸

No entanto, a intimidade que gozavam os saberes ainda no século XIX, tais como a literatura e a história, compreendidos dentro de um projeto humanista, desapareceu no início do século XX. Cada um deles, à procura da sua “cientificidade”, divorciou-se dos

³⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Estudos de História*. Franca, S.P., UNESP, v. 6, n.1, 1999. p. 3.

³⁶ WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo: EDUSP, 1992. Especialmente a colocação da proposta, localizada nas págs. 23 a 26.

³⁷ “E por urdidura de enredo entendo simplesmente a codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de *tipos* específicos de estruturas de enredo, precisamente da maneira como Frye sugeriu ser o caso das 'ficções' em geral”. WHITE, *Trópicos do discurso*, p. 100.

³⁸ Idem. Teoria literária e escrita da História. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

outros.³⁹ Ultrapassada já a ilusão da possibilidade de se apreender tais objetos dentro deste mesmo projeto, resta-nos perguntar quais seriam hoje as bases sobre que se assentam os historiadores-escritores, tendo que se considerar que não só as bases são outras, como também o entendimento do que hoje significa historiador-escritor e se de fato esta denominação faz hoje algum sentido.

Ao classificarmos um objeto como literário, valoriza-se sobremaneira o apuro formal como prerrogativa para o ingresso neste universo, mas parece ficar esquecida a questão afetiva que perpassa a relação entre o texto e o leitor, e que é marcada pelo envolvimento emocional.⁴⁰ No passado, a emoção do leitor não constituía uma exclusividade do texto literário porque, como já dito, os universos eram compartilhados. Com o movimento de separação, a emoção passa a desempenhar uma função negativa num universo que se quer científico.

Mesmo na área literária, modifica-se a forma de encarar o objeto literário. Para os que viam além de um exercício formal, a literatura, em lugar da comoção, deveria fazer pensar e ainda, para outras correntes, deveria fazer agir enquanto um agente de transformação, o que relegou a carga afetiva do texto a um plano secundário.⁴¹ Muito embora, ressaltemos, na suposição de uma literatura que faça agir, que transponha o plano teórico para o prático, faz-se necessário passar de alguma forma pela emoção. A solidariedade à alguma causa demanda a princípio um envolvimento que não se localiza apenas no plano racional.

Enfim, o que se quer dizer é que o plano sentimental parece ter sido rechaçado do plano dos saberes que buscava uma proximidade ao modelo científico, compreendidos aí os estudos literários. Vale ressaltar que esta separação não significa a inexistência do fator afetivo na literatura de proposta; ele apenas não é valorizado por seu público consumidor, ao contrário do que ocorre com a cultura de massa. Em lugar do sentimento, arvora-se ou a sua precisão lingüística ou a coragem da denúncia, esquecendo-se que tais procedimentos trabalham no sentido de estabelecer uma cumplicidade afetiva com o leitor. Como ainda esclarece Paes, a cultura de proposta opera uma fusão, “o entretenimento não se esgota em si mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo.”⁴² Ou de uma forma ainda mais provocativa por Marlyse Meyer: “Seriam motivações [as da literatura não-artística] tão diferentes do impulso

³⁹ Considerar o desmembramento do beletismo que reunia a história, a sociologia, a filosofia etc. REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 20.

⁴⁰ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 25 e 28.

⁴¹ José Paulo Paes, historicizando os gêneros de entretenimento no Brasil, atenta para a ruptura que passa a vigorar a partir do Naturalismo, tornando-se insuperável com o Modernismo, entre a literatura de proposta e os gêneros literários populares. PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordonio não é o único culpado). In: _____. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 33.

⁴² PAES, op. cit., p. 28.

que leva à literatura artística? E tão diversos seus efeitos?⁴³

Apenas nas últimas décadas, considerando o plano nacional, com a derrocada da crença na objetividade, é que se verifica a ascensão de um movimento que passa a reivindicar, em nome também de outro conceito de literatura, simplesmente o prazer, o prazer da leitura.⁴⁴

Temos que ter em mente no entanto que, durante o intervalo em que o sentimentalismo esteve alijado do saber acadêmico, aquela função, antes presente no objeto literário, de catalisador de emoções (comoções e surpresas), como nos dão prova muitos de nossos escritores românticos, continua a ser veiculada mas, ao que parece, relegada agora para um outro plano, a literatura de massa, paraliteratura, ou como vimos denominando, na trilha de José Paulo Paes, a literatura de entretenimento.

Retomemos, no entanto, o final da década de setenta do século passado, quando *Genocídio americano* veio à publicação. Analisando sua realização pelo plano literário, a dos referidos historiadores-escritores, não encontraremos no texto uma vertente historiográfica que prime pela apuro lingüístico ou pela elaboração formal ou ainda pelo sentido metafórico - características não exclusivas do objeto literário mas que geralmente se imputa a ele. (Torna-se até mesmo complexo concluir que seriam estas as características que distinguiram no passado outros historiadores-escritores.) Inútil tentar perscrutar aqui o vocabulário sonante, as frases de efeito ou a imagem indelével de suas descrições.

Mas, afirmar que o texto de Chiavenato não explora os efeitos da linguagem, não é o mesmo que dizer que a aproximação não se faça pela linguagem. Se a realização do texto é lingüística, só podemos traçar a análise de uma possível aproximação literária pela via da linguagem. Portanto, o que queremos evidenciar é a forma assumida por esta linguagem e de que modo ela dialoga com a literatura. Estas parecem ser as questões que despontam provocativamente como nossa proposta.

2.1.1.1. Lendo o contexto

Que elementos aproximam *Genocídio americano* de uma tradição literária? Conforme já se adiantou, a resposta não se encontra no confronto direto com o texto. Para uma achega à questão, precisamos começar rodeando o contexto. Ou melhor, é do contexto que partirá a nossa análise, evidenciando assim os motivos que nos levaram a elegeer este texto para traçar um estudo com tal enfoque.

Quando sugerimos uma aproximação deste livro com a vertente literária, tínhamos em mente duas razões que surgiam de forma um tanto quanto nebulosas. Primeiramente,

⁴³ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 411.

⁴⁴ A influência do Roland Barthes pós-estruturalista parece ter sido fundamental para este conceito.

observávamos a expressividade deste texto para um público alargado. Expressividade que, em muitos casos, ganhava um contorno fortemente emotivo, podendo-se até mesmo falar de um livro que ainda nos nossos dias, marcados essencialmente por um vazio ideológico, suscita defesas apaixonadas.

Se, para o estudioso da guerra do Paraguai ou mesmo para historiadores mais próximos da questão, a visão sugerida por *Genocídio americano* é caracterizada como desatualizada, ultrapassada, para um público comum e, em especial, para um público ideologicamente empenhado, ele ainda faz bastante sentido. E se ele é objeto de defesa, digamos de paixão, para uns, também não se pode negar que é notoriamente rejeitado por grupos antagônicos aos primeiros. Enfim, de um lado ou de outro, assistimos a defesas apaixonadas. Isto, ao considerarmos o terreno brasileiro, porque se entramos no domínio paraguaio, a leitura levada a cabo por Chiavenato é a moeda corrente e também foco de defesa ardorosa pela generalidade de sua população.

Evidentemente que esta paixão aqui aparece ligada a uma forma de pensamento que livros como *Genocídio...* ainda faz circular: a realidade terceiro-mundista, um peso ainda relativo e real da teoria da dependência⁴⁵ e ainda um outro aspecto, menos visível que os anteriores mas de peso talvez maior, que é o sentimento melancólico da insuficiência destes argumentos hoje como uma explicação totalizadora. A perda de um sentimento que Silviano Santiago tão bem descreveu para a literatura de resistência:

O livro passa a ser um mero suplemento do jornal censurado, ou da televisão pasteurizada, competindo em igualdade de condições com o documentário cinematográfico. Torna-se instrumento oportuno de alerta e de conscientização; endereça-se à insatisfação de possíveis e certos leitores, conduzindo o mal-estar social deles a um estágio mais organizado – partidário – de insubordinação, rebeldia e participação. É comum o autor passar a ter certa liderança dentro da sua comunidade em virtude da 'vitória' que o seu livro está alcançando para 'nós'. É uma literatura, portanto, em que há vencedores e perdedores. É um texto que leva a pensar que a sua vitória é a do bem sobre o mal.⁴⁶

Devemos ressaltar aqui que o objeto analisado por Silviano Santiago difere um tanto do livro em causa, quanto mais não seja, pela distância temporal em relação à temática. Ainda assim, eles guardam muitas semelhanças, até mesmo pelo caráter de denúncia que prevalece em ambos. É a partir desses pontos de contato que dirigimos nossa análise.

⁴⁵ IZECKSOHN, Vitor. *O cerne da discórdia*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1997. p. 32-53. A referência também é válida para as interpretações da Guerra do Paraguai que estamos privilegiando. Por Teoria da dependência, entendemos conforme Alfredo Bosi ser uma: “variante latino-americana das doutrinas anti-imperialistas na medida em que atava estreitamente o nosso subdesenvolvimento ao desenvolvimento do Norte”. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 366.

⁴⁶ SANTIAGO, Silviano. A literatura e suas crises. In: *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.130-131.

O que destacamos com a citação anterior é o traço fortemente emotivo que se imprime sobre o livro se imprime e também no que tange a sua relação com o público-leitor. Este viés apaixonado normalmente não coaduna com um discurso que se pretende fundado na objetividade.

Logicamente, não se trata aqui de um aspecto conclusivo, mas sim um ponto de partida para a análise. Uma provocação. No fundo, não queremos abrir mão da dicotomia razão/emoção porque acreditamos que um aspecto curioso da análise do livro *Genocídio americano* se insinua bem sobre esta oposição, como veremos mais adiante.

A segunda razão que dificilmente se separa da primeira, funcionando às vezes como sua causa ou consequência, é o sucesso editorial que o livro alcançou. *Genocídio americano* superou em alguns números a casa da vigésima edição, tendo sido publicado por várias editoras, o que em termos nacionais, é digno de destaque, sobretudo se levarmos em conta que não se tratava de uma obra ficcional, mas de texto inserido na vertente historiográfica.⁴⁷

Além disso o livro de Chiavenato ainda é, no meio acadêmico e escolar, a referência mais direta à guerra do Paraguai, pelo menos no Brasil. Recordo-me das inúmeras indicações recebidas que atentavam para este texto sempre que referia ao tema da pesquisa em curso. Muitas vezes, tratava-se de uma memória um tanto distante sobre uma boa leitura, em outros casos cremos que respondia a um conhecimento disseminado por referências, o que mais uma vez comprova a difusão do texto mesmo sem uma leitura direta dele, como ainda lembra Silviano Santiago.⁴⁸

A hegemonia de *Genocídio americano* parece ter sido quebrada apenas pelo lançamento de *Maldita guerra* (2003), de Francisco Doratioto, e ainda assim para um público bastante restrito. Esta permanência, a despeito do envelhecimento da teoria, como é o caso do livro de Chiavenato, comprova em parte a sua vitalidade enquanto uma narrativa necessária, pelo menos para alguns grupos sociais. Para se ter uma idéia do impacto desta leitura, dois outros textos do mesmo autor e com a mesma leitura do conflito só que numa edição bem mais simplificada continuam circulando no mercado e, pelo número de edições, atinge ainda hoje um público considerável.⁴⁹

Não se trata apenas de um atraso na atualização de dados para enformar as novas edições escolares, embora esta questão também ofereça seu peso. Aliado a ela parece coexistir um outro aspecto. O que nos leva à questão: caducado seu esboço teórico, o que a faz permanecer? Temos em mira duas situações possíveis, rascunhados de maneira sucinta. De um lado, um grupo cronologicamente mais avançado, para quem o livro de

⁴⁷ Todas as edições encontram-se esgotadas. A Editora Brasiliense editou o livro até 1994 com sucesso de vendas. Já a Editora Moderna registra o ano de 1998, como última edição, também esgotada.

⁴⁸ SANTIAGO, op. cit., p. 132.

⁴⁹ São eles: *A guerra do Paraguai*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2003, Coleção O Cotidiano da História, e *A guerra contra o Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1990. Coleção Tudo é História.

Chiavenato surge como uma representação necessária, ainda que em descrédito público. De outro lado, o público que parece ser o alvo das últimas edições mencionadas. Um público infanto-juvenil para quem o interesse recai no aspecto da intriga, um público que procura um enredo o mais rico em situações dramatizadas do evento histórico.

Curiosamente, o efeito para ambos os grupos parece ser o mesmo, que é a de consternação diante da realidade que o texto expõe, consternação pela nefasta ação humana sobre um país. Em resumo, e fechando este círculo, é mais uma vez o dado emotivo suscitado, neste caso, pela sordidez humana que funciona como isca para o leitor.

2.1.1.2. Lendo o paratexto

De sorte que as razões que nos levaram a esta busca são paraliterárias, nada mais natural que iniciarmos a análise por considerações externas ao texto-corpo, ou seja, pelas bordas do texto.

Se, como dissemos, a emoção é o sentimento que mais de perto se aplica à recepção de *Genocídio americano* por parte do público em geral, foi contra este *frisson* que se ergueu uma parte da Academia de História. A leitura de Chiavenato foi combatida e o principal argumento contra ele recaiu na carência de documentação para embasar a sua interpretação. Note-se que no nosso texto existe uma relação não acidental entre o que designamos por sentimentalismo e a carência documental. Não sendo uma relação necessária, ela está implícita no senso comum do mesmo modo como anteriormente associamos a mesma emoção a uma resposta literária. Notamos, por exemplo, que se a carência documental constitui um aspecto negativo para a narrativa historiográfica, o seu excesso na narrativa literária, como forma de comprovação, pode comprometê-la gravemente.

Assistimos hoje a uma reedição desta polêmica com os trabalhos do historiador Eduardo Bueno, também combatido pelo mesmo argumento – a falta de provas, a demonstrar que ainda se mostra difícil uma conciliação entre os critérios que embasam uma história narrativa e a superação de questões que tocam às leis de mercado. Curiosamente, ambos, tanto Chiavenato quanto Eduardo Bueno assumem uma indelével marca do trabalho jornalístico. E o texto jornalístico, como iremos abordar mais adiante, sofre talvez mais que os outros dos efeitos desta bipolaridade, entre a história e a literatura.

Retomando o fio da meada, referíamo-nos à documentação utilizada por Chiavenato. Já nas bordas do texto, um deles parece ser essencial para o texto que vai ser construído. Tanto assim que seu autor é evocado já no Prólogo e o autor, primando pela sua relevância junto à tese defendida, o reproduz integralmente ao final do livro. Trata-se de uma carta do Comandante das forças aliadas, o então marechal Caxias, para D. Pedro II. Digamos que

este constitui o texto-chave para Chiavenato. Para a ausência de muitos outros documentos, o autor justifica reiteradamente a ocultação ou destruição intencionais, como na passagem: “Para comprovar essa posição reacionária e anti-histórica, proíbe-se o acesso aos documentos que o Brasil possui sobre a guerra: praticamente toda a documentação de Francisco Solano López e do governo paraguaio desse período foi capturada pelos brasileiros em Cerro Corá ou no saque a Asunción.”⁵⁰ Mas aqui, o melhor da elaboração ficcional, se assim podemos chamá-la, fica por conta da carta de Caxias e da sua utilização por Chiavenato. Muitas vezes o elemento surpresa se encontra no enquadramento do objeto e não nele mesmo ou, nas palavras de Roger Judrin, “il y a beaucoup moins de surprises dans Perrault que dans Michelet”,⁵¹ como a dizer que, em razão da nossa expectativa, a história acaba parecendo mais imaginativa do que a ficção.

A construção do imaginário encontra-se também no percurso do autor, Julio José Chiavenato, que alega não ter biografia: “Nasci pobre (Pitangueiras, SP, 1939), como a maioria dos brasileiros”, mas que diz ter suado para concluir sua formação. Fez-se jornalista por desconfiar de tudo. Os tempos duros da ditadura o motivaram a largar o emprego e a casa e empreender uma viagem de motocicleta pela América do Sul. (Nos dias que correm, impossível não traçar uma associação, ainda que momentânea, com a recente fita de cinema que elegeu Che Guevara como seu protagonista).⁵² Da viagem, vem o embate com uma realidade desconhecida, o sofrimento centenário do povo paraguaio.⁵³ Revolver a história e denunciá-la publicamente é o compromisso que se deixa subentendido, como também ilustra o encontro com o “documento” - monumento alçado pelo autor – no Museu Mitre, em Buenos Aires. Curiosamente, o autor o descreve como “um folheto traduzido do português, transcrevendo um documento atribuído ao duque de Caxias (G.A., p.195). Não obstante as enormes imprecisões quanto à origem do texto, Chiavenato não se coíbe em utilizá-lo largamente.

Abrindo aqui um parêntese e valendo-nos novamente do paralelo evocado algumas páginas atrás com Eduardo Bueno, recordamo-nos de uma entrevista⁵⁴ em que o historiador em causa afirmava que não eram seus escritos que levantavam polêmicas, mas sim os juízos emitidos através da imprensa. Não há qualquer novidade aqui que se acrescente à íntima relação existente entre o produto e as várias modalidades de marketing, apenas queremos ressaltar esta relevância do dado externo ao texto no processo de leitura, que no

⁵⁰ CHIAVENATO, Julio José. *Genocídio americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. p.13. Outros exemplos podem ser encontrados nas páginas 10, 11, 37 e 196. As referências seguintes a este texto estão indicadas no corpo do trabalho pelas iniciais a que se segue a paginação.

⁵¹ JUDRIN, Roger. L'imagination du vrai. *La Nouvelle Revue Française*. NRF. Le roman historique, n. 238. Paris, Octobre 1972. p. 244.

⁵² Filme baseado no livro do próprio líder americano *De moto pela América do Sul: diário de viagem*. O filme, *Diários de motocicleta* (2005), foi dirigido por Walter Salles.

⁵³ Estas informações constam da nota biográfica no final do volume *Genocídio americano*, O Autor por ele mesmo. p.223-224.

⁵⁴ Programa *Aqui entre nós*, transmitido pela TV Cultura, em 18-08-04.

caso em análise, nomeamos de paratexto. E, como ainda lembra Silviano Santiago a propósito da literatura de resistência, modalidade que apresenta uma forte relação com o livro de Chiavenato, o que geralmente ocorre ali é uma transferência da aura literária do livro para a cabeça do autor:

Pergunto mesmo se essa camada extra de significação a que nos estamos referindo não serve muito mais ao autor do que propriamente ao livro. Muito mais ao autor do que propriamente ao leitor. Estamos percebendo que o contato que se estabelece não é entre o leitor e o livro, mas entre o leitor e o autor (sequer nos referimos aos casos em que o próprio livro nem é lido). E passa o leitor a ser o companheiro do autor, companheiro e admirador em virtude das perseguições que o artista vem sofrendo por ter escrito um livro de denúncia.⁵⁵

Também Flora Sussekind descreve esta situação do escritor da década de setenta entre a heroicização e o tratamento marginal.⁵⁶ Portanto, intervém aqui no mínimo dois fatores que se ligam muito mais diretamente ao campo literário que ao texto propriamente dito. O primeiro diz respeito à lógica do mercado, o outro atenta para um fenômeno mais restrito, que toca diretamente à produção dos anos dominados pela censura política e cultural.

2.1.1.3. O documento

O que pode ser discutido de forma inicial é justamente a autenticidade do documento eleito. O autor argumenta que o fato de só existir a sua cópia não comprova ser ele apócrifo, como “centenas ou milhares de documentos dessa guerra suja [que] foram queimados, roubados, destruídos, perdidos” (G.A., p.196).

Analisando-o não como uma historiadora, que não somos, mas com os olhos de uma leitora de narrativas, com o interesse voltado mais para as intrigas nas dobras do texto, a suposta carta de Caxias soa-nos deslocada de seus interesses. Estaremos trabalhando portanto com duas formas de verossimilhança, aquela em relação ao real representado, próprio ao discurso teórico, e outra que se aplica à forma ficcional, a verossimilhança interna. Se, aos olhos de um historiador, a leitura de Chiavenato apoiada pelas frágeis bases deste “documento” resume-se a sua falta de credibilidade, aos olhos do leitor de ficção, esta intriga acaba por envolvê-lo e lembra inclusive o artifício literário de criar a verossimilhança a partir de prólogos também ficcionais, uma das formas de naturalização da narrativa, bastante empregada no séc. XVIII e que volta a fazer carreira na literatura

⁵⁵ SANTIAGO, op. cit. p. 132.

⁵⁶ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 178-9.

contemporânea.⁵⁷

Chiavenato, não satisfeito em reproduzi-lo, vai tecendo seus comentários e esclarecendo os pontos que lhe parecem mais difíceis para o leitor do final do século vinte. Tal procedimento fortalece a função didática do livro e está também voltado para o leitor implícito.

Primeiramente, o objetivo do documento não se mostra claro. De início, trata-se de um informe quanto ao andamento da guerra (G.A., p.197). Ao final, um pedido de demissão (G.A., p.217). Em suma, verifica-se a exposição de um longo painel sobre a guerra (as deficiências, as carências, os problemas encontrados pelas tropas aliadas) e a sensação que passa ao leitor é a de que está sendo narrada a história da guerra pela ótica paraguaia.

O artificialismo ressoa nas desnecessárias confissões do marechal que servem tão somente para evidenciar a malícia e a barbárie dos governos aliados. A pena de Caxias expõe, sem a menor sutileza, as mais sórdidas intenções da aliança contra o Paraguai, questões altamente comprometedoras, como os planos expansionistas brasileiros que contava, por meio da guerra, aniquilar os exércitos argentino e uruguaio, ou seja, seus próprios aliados (G.A., p.206), inclusive uma tentativa sinistra de massacrar as forças argentinas, esmagadas entre as brasileiras e as paraguaias (G.A., p.207), o recrutamento infantil brasileiro, uma característica normalmente imputada ao exército paraguaio (G.A., p.205 e 209), a tentativa de subornar o inimigo que acaba falhando pelo caráter incorruptível do inimigo (G.A., p.200) e a peripécia mais incrível de todas, que faz jus aos recentes filmes de aventura/suspense, o contágio intencional da população civil pelo vírus do cólera, utilizando o curso dos rios (G.A., p.214-215).

Enfim, o texto perde-se na falta de lógica em seguir o objetivo proposto, na longa exposição e sobretudo no sem número de situações rocambolescas. E, a supor a sua autenticidade, chega à ingenuidade completa de revelar os interesses brasileiros na guerra e a denunciar a difícil situação financeira do Império (G.A., p.206). A crer na espontaneidade do signatário é de se considerar o ditado que às vezes a vida é mais surpreendente que a ficção. A conclusão do marechal Caxias é a de que só um acordo de paz pode pôr termo àquela barbárie. Não deixa de se referir às deserções contínuas (G.A., p.210) e às faltas morais dos soldados, como os roubos e a indisciplina (G.A., p.211-212).

Temos aqui resenhada não só a contra-história, mas um discurso absurdo, considerando de onde ele fala. Dado o seu foco narrativo, um narrador que atenta para a natural proximidade entre as nações de língua espanhola “traindo sua pátria” numa aliança com o Império (G.A., p.205), ou que cria uma animosidade entre as nações aliadas, e ainda na aceitação submissa e sem retórica da superioridade paraguaia (G.A., p.206), dificilmente poderíamos creditá-la mesmo a um brasileiro, quanto mais ao comandante das forças

⁵⁷ REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p.158.

aliadas que, devido a conhecimentos estratégicos e a uma longa prática bélica, pelo menos os registros históricos permitem supor, conseguiu reverter o quadro da guerra a seu favor. Sem querer ser traída também por uma leitura maniqueísta, oposta a de Chiavenato, esta escolha de narrador não colabora em nada com a verossimilhança do texto.

Acaba ocorrendo até mesmo uma contradição neste discurso, verificável também em outros textos sobre a guerra do Paraguai. A descrição da hegemonia aliada sobre o exército paraguaio é inquestionável, o que acaba gerando a idéia do massacre de um povo, endossando a análise de atitudes bárbaras, assassinas, por parte dos aliados. Mas a fim de encarecer o brio, o valor, a coragem do soldado paraguaio, transformam-se os aliados em vítimas em algumas situações. São eles que desconhecem o território da batalha, a sua formação, devido à forma compulsória de recrutamento, são também qualitativamente inferiores aos paraguaios, enfim quadros que vertem o feitiço contra o feiticeiro. No caso da carta, a pujança paraguaia é tanta e a situação moral dos aliados é tão baixa que chega a amedrontar o marechal Caxias, que ganha foro de covarde, como se lê na passagem: “A paz com López, a paz, Imperial Majestade, é o único meio salvador que nos resta. López é invencível, López pode tudo; e sem a paz, Majestade, tudo estará perdido e, antes de presenciar esse cataclisma funesto, estando eu à frente dos exércitos imperiais, impetro a V. Majestade a especialíssima graça de outorgar-me minha demissão do honroso posto que V. Majestade me tem confiado” (G.A., p. 217). Esta representação de Caxias que surge artificial nesta suposta carta-documento, já ganha pontos no romance de Carlos de Oliveira Gomes, conforme veremos, em que prevalece uma humanização da personagem através do extravasamento de um temor construído sobre outras bases. Aqui o que prevalece é a incompatibilidade.

Outra questão parece também contribuir para a impressão de inverossimilhança, que é o de um certo anacronismo. O narrador retroage a um tempo e espaço que pareciam vedados a Caxias, a não ser que aqui convocasse a sua imaginação. Ao descrever o soldado paraguaio, diz: “Quando estes soldados eram recrutas, essas qualidades [bravura, arrojo, intrepidez e valentia] já as tinham e haviam exercitado de uma maneira surpreendente. Hoje esses soldados reúnem a essas qualidades a perícia militar adquirida nos combates... o que vem a formar um conjunto que constitui esses soldados num soldado extraordinário, invencível, sobre-humano.”(G.A., p.199, grifos nossos). Refere-se também ao magnetismo de Solano López frente a seus soldados (G.A., p.199), o que talvez fosse difícil de avaliar estando na outra margem e em plena guerra. Mesmo este perfil do soldado paraguaio disposto a qualquer sacrifício em nome de seu chefe político e militar e da sua pátria parece que foi sendo fixado aos poucos. Ou seja, sobra no texto uma consciência do acontecimento como um todo que para quem vive no calor da hora aparece de forma muito mais fragmentada e vacilante, como é o exemplo da visão negativa do Brasil pelas nações

estrangeiras (G.A., p.202), a contraposição entre a expectativa inicial de que a guerra se resolvesse rapidamente e o seu inesperado prolongamento (G.A., p. 202-203), a noção dos verdadeiros inimigos na guerra, o clima e as doenças (G.A., p.205), o conflito entre a Marinha e o Exército (G.A., p.213) e sobretudo uma noção, pressentida há muito mas sistematizada apenas cerca de um século após o conflito, ou seja, a íntima relação entre a guerra do Paraguai e a queda do Império (G.A., p. 208-209) como também com a abolição da escravatura, insinuada na página final (G.A., p. 217).

A par deste enredo da carta que já consegue satisfazer o gosto das aventuras, os comentários do autor do livro e entremeados na carta ainda aguçam a intriga narrativa: “Se a abordagem culminasse com a posse dos navios, mesmo àquela altura, a sorte da guerra poderia mudar.” (G.A., p. 214).

Como sugerimos atrás, o entorno do texto de Chiavenato revela a elaboração de uma matéria que foge aos limites da objetividade do texto teórico e contribui na formação de um imaginário necessário ao próprio texto. O esboço biográfico do autor e o documento-monumento oferecem esta dimensão a ser preenchida pelas dobras da imaginação, num terreno que ultrapassa o relato essencialmente historiográfico, contorna os liames ficcionais, correndo ainda o risco de se avizinhar com o território da lenda. E para quem crê na morte do autor, vale conferir sua copiosa produção.⁵⁸

2.1.1.4. O texto

Diferente percurso segue o texto. Conforme o nosso desenvolvimento, poderíamos concluir por uma estrutura romanesca, lances de suspense, intriga rocambolesca ou mesmo uma linguagem sedutora. Não é o que ocorre. A estrutura apropriada aqui deve lembrar o estudo crítico, no que ele se aproxima de científico, justamente para conferir credibilidade ao que é relatado. (Lembre-se da força dos estruturalismos nos anos setenta. Os formalismos na literatura e o estruturalismo na história). Esta questão aqui nos parece essencial. O leitor não deve aderir a uma linguagem que, à feição do ficcional, o leve embalado a outros universos sobre os quais não possui o domínio.

Walter Mignolo, num esforço de diferenciar a narrativa ficcional da histórica, acaba concluindo que a única lógica que as afasta é a convenção. Convenção de veracidade, no

⁵⁸ Normalmente relacionado à guerra do Paraguai, uma rápida pesquisa demonstra o nome do autor associado a um frenético ritmo editorial, cujos títulos abordam capítulos da historiografia, tais como *A Revolução de 30*, Ática, 10.ed., 2003; *Inconfidência Mineira*, Contexto, 2000 (esgotado); *Golpe de 64 e a ditadura militar*, Moderna, 14.ed., 2004; *Bandeirismo*, Moderna, 7.ed., 1991; *O Negro no Brasil*, Moderna, 1.ed., 1999; *Colombo, fato e mito*, Brasiliense, (esgotado), 1992; *Violência no campo*, Moderna, 2.ed., 2004; *Coronéis e carcamanos*, Funpec, 2004; até temas mais filosóficos como *Religião – da origem à ideologia*, Funpec, 2002, ou *A Morte*, Moderna, 1998, passando ainda por temas ecológicos, como *O massacre da natureza*, Moderna, 15.ed., 1997, e outros polêmicos, como *O inimigo eleito. Os judeus, o poder e o anti-semitismo*, Mercado Aberto, 1985 (esgotado), para desaguar na ficção *A doce Manuela*, Moderna, 2.ed., 2003, também esgotado.

caso da narrativa histórica, e convenção de ficcionalidade, para a narrativa ficcional. Ou seja, compete à comunidade, através de um consenso nela existente, caracterizá-las, visto que nada imanente ao texto pode garantir esta incorporação.⁵⁹

Daí, o nosso ponto de partida. A fim de garantir a veracidade do que é relatado, deve-se recorrer a uma convenção social que reconheça as marcas do fictício e do verdadeiro. Advém daí a escolha pelo modo explicativo estrutural. Ele nem ao menos se quer ver confundido com o artifício narrativo.⁶⁰ O autor faz questão de frisar as diferenças entre seu texto e o narrativismo das “crônicas românticas” (G.A., p.13). Mesmo assim não exclui, segundo sua própria análise, a linguagem direta, franca e apaixonada da reportagem (G.A., p.14). Esta confissão no entanto é contradita por um estilo que, a nosso ver, se distancia do caráter narrativo da reportagem.

Na visão do autor se verifica uma associação entre as noções de história e estória, daí o seu desejo de distanciamento: “Concluindo, este livro não é um 'livro de história'. O autor não é um historiador. Esta é uma abordagem crítica da Guerra do Paraguai, tendo em vista sua causa fundamental – os interesses do capital inglês –, mas sem se descuidar do seu lado político e militar.”(G.A., p.14). Como lembra ainda Hayden White, tais relatos tendem “tanto mais a ser trópico, discursivo e ficcional (no sentido de 'imaginário') na medida em que ele é politicamente engajado ou ideologicamente motivado.”⁶¹

E, aqui abrimos um parêntese para um questionamento a propósito desta afirmação. Uma questão que nos parece relevante é compreender como *Genocídio americano* foi inserido na tradição historiográfica sobre a Guerra do Paraguai. Como o próprio autor assinala, ele não é historiador, ou mesmo sociólogo, antropólogo ou filósofo, o que causa estranheza se considerarmos o grau de profissionalização que já vigorava no final da década de 70. Será que a ausência de outras vozes no Brasil, vindas da academia, que ampliasse o discurso do historiador argentino Léon Pomer, primeiro divulgador da teoria defendida por Chiavenato nos países antes aliados, determinou a vinculação do nome de Chiavenato em lugar de outros profissionais do ramo?

Outra questão parece ter seu peso. Além do silêncio que vigorava a respeito do tema específico da Guerra do Paraguai, vale lembrar o período pelo qual o país passava. Cerceada pela censura, a história é suprimida e vai ser preenchida de alguma forma pela

⁵⁹ MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lúcia & AGUIAR, Flávio Wolf. (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p.122-126. Também Luiz Costa Lima oferece uma conclusão semelhante, substituindo o termo convenção por protocolo. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.104.

⁶⁰ Pensamos aqui na discussão que vai marcar o Séc. XX entre a história narrativa e a história estrutural. Mas, como salienta Peter Burke, referindo-se à concepção de Paul Ricoeur, “toda história escrita, incluindo a chamada história 'estrutural' associada a Braudel, necessariamente assume algum tipo de forma narrativa.” BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992. p. 328.

⁶¹ WHITE, Op. cit., p. 12.

literatura de resistência, pelo romance-reportagem, como analisa Davi Arrigucci Junior.⁶² Temos, em resumo, vozes de escritores e jornalistas, que, malgrado a especialização ou graças a ela, buscam penetrar um espaço deixado vago em virtude do período político. No caso em questão, o livro parece responder a dois silêncios. O primeiro em relação à guerra do século dezenove e o outro em relação ao período político da época em que é publicado. As duas situações entrecruzam-se porque, ao denunciar a força militar usada contra o Paraguai, atinge-se o regime ditatorial.⁶³ Eis porque, a par da inserção de *Genocídio americano* tradicionalmente na historiografia, talvez fosse mais sustentável a sua aproximação à literatura-reportagem, ainda que sua estrutura queira desmentir tal enquadramento e ainda que não se trate de acontecimento recente.

Retomando agora o nosso interesse pela citação de Chiavenato, pensamos que o autor tenta estabelecer um compromisso entre a matéria narrada da forma a mais impessoal possível para que o leitor possa ser convencido da veracidade dos fatos, mas, ao mesmo tempo e para que o assunto possa tocar o leitor, é necessário dar ao relato uma dose de afetividade, que aparece explicitamente na sua fala quando evoca a passionalidade da reportagem, refletida também na carga que leva a escolha pelo título, genocídio americano.

Já a decisão pela epígrafe levanta um problema que se coloca entre aquela forma literária evocada há algumas linhas, o romance-reportagem, e um paradigma da literatura de proposta. Chiavenato seleciona o seguinte trecho do ficcionista paraguaio Augusto Roa Bastos: “El ejército de la Patria será todo el pueblo en ropa y dignidad de ser el pueblo en armas. Sus efectivos, los campesinos libres...” (*Yo el Supremo*). As leituras mais recentes sobre Roa Bastos, e sobretudo sobre este romance, são aquelas que se debruçam sobre o poder e o autoritarismo, representado no livro pelo ditador José Gaspar Rodríguez de Francia, que governou o Paraguai desde a independência, em 1811 até sua morte, em 1840. Ocorre que no romance de Roa Bastos a representação do ditador e do seu poder exercido sobre o povo se coloca numa tomada irônica, o que também explica em parte a projeção do autor na literatura contemporânea. Daí que para um tipo de leitor de hoje soe no mínimo estranha esta tomada do trecho ficcional em seu sentido próprio.

A promessa do sabor da reportagem reiterada pelo autor no prólogo é, contudo, logo rompida pela estrutura, centrada no enfoque econômico. “Não há independência política

⁶² ARRIGUCCI Jr., Davi. *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979. p. 85-86.

⁶³ Curiosamente é no período ditatorial atravessado pelos dois países que os ânimos belicosos esquentam novamente. Como nos dá conta Alfredo da Costa Menezes, justamente em 1965, um século após deflagrada a guerra por uma questão de limites. Na época em que se levantou a idéia da construção de uma hidrelétrica na região do Salto das Sete Quedas, o governo paraguaio, tendo à frente o general Stroessner, reclamou quanto à inconclusão de um acordo sobre aquelas terras que já advinha da época da guerra. Ante a reclamação paraguaia, Castelo Branco, então presidente, enviou soldados para ocuparem a área. Uma solução diplomática desarma a tensão e consolida o planejamento de Itaipu. *Guerra do Paraguai: como construímos o conflito*. São Paulo: Contexto; Cuiabá – M.T.: Ed. da Universidade Federal de Mato Grosso, 1998. p. 162-163.

sem independência econômica.” (G.A., p. 21). Os oito primeiros capítulos se voltam para os antecedentes da guerra. Os três primeiros fixam a história do país desde a Independência, traçando uma linhagem de governantes cujo maior interesse residia na construção de uma nação autônoma e próspera – primeiro, o ditador Francia, seguido por Carlos Antonio López, que, com sua morte, favorece o filho, Solano López: “Não é possível entender a total extensão da Guerra do Paraguai sem compreender a revolução de Francia.” (G.A., p. 24-25).

Constrói-se a idéia de uma país que aposta no seu desenvolvimento em bases sólidas. O texto costura uma linearidade pacífica entre os sucessivos governos para não causar abalos a esta idéia-chave, apesar de ficar implícito que tais sucessões foram marcadas muito mais por conflitos e mudanças do que por uma efetiva estabilidade, como se pode notar no trecho: “Quando morre [Francia], em 1840, assume o poder Carlos Antonio López, um advogado que para escapar a possíveis perseguições de El Supremo [Francia] vivia retirado no interior do país. Ele cria, praticamente, sobre a estrutura sócio-econômica deixada por Francia, o Paraguai moderno.” (G.A., p. 15). Ao que tudo indica, o sucessor de Francia pertencia a uma burguesia local que foi aniquilada pelo ditador.

Esta construção que resgata os governos de Francia e de Carlos Antonio López e os coloca em clara linearidade, também em consonância com o enredo que daí se segue, aproxima-se bem da idéia de saga, ou seja, a narração dos esforços e adversidades por várias gerações em torno de um objetivo comum.

Só até aqui já notamos uma potencialidade ficcional que nada ficaria a dever aos melhores folhetins, sobretudo nesta obscura ascensão de Carlos López, saindo do anonimato de uma classe perseguida e galgando a chefia do país. Só que teríamos então uma narrativa que de maneira nenhuma interessaria ao curso da defesa que é o objeto do autor.

A dramatização corre por outro lado. A vitimização do país que não procurou o isolamento mas que lhe foi imposto. A implantação da ditadura da pobreza e o extermínio dos ricos, por Francia, reeditada um século mais tarde por Salazar, em Portugal. “Vive austeramente, é reservado e simples.” (G.A., p.17). Também nacionaliza a Igreja, como meio de acabar com os privilégios seculares de algumas classes (G.A. p.21). A voz do narrador conclama: igualdade para todos. Evoca outro tema caro à oposição latino-americana, a Reforma Agrária, através das Estâncias da Pátria, “onde os trabalhadores do campo produziam com o auxílio do Estado e podiam dispor da sua parte da produção como homens livres.” (G.A., p. 20). O analfabetismo é extinto. O narrador vai recolhendo narrativas que testemunham o Paraguai prodígio; um país que não conhece ladrões, diferente de seus vizinhos (G.A., p. 23 e 34). Em resumo, o Paraguai daquela época, mediante a construção do texto, realiza o sonho socialista nos padrões da época em que foi

escrito. Prova desta transposição é a maneira como é lido o incidente norte-americano com o governo paraguaio que o autor do livro intitula “Uma estranha visita: os 'marines'.” (G.A., p. 52). O descontentamento com a política inglesa no caso da guerra do Paraguai acaba se confundindo com uma reação contemporânea aos interesse norte-americanos, de acordo com o deslocamento do poder econômico mundial.

Outra intriga narrativa é sugerida pela utilização de um outro documento, também fartamente recorrente, o Tratado da Tríplice Aliança juntamente com o “infame” Protocolo secreto. A acusação do autor é sempre a do aspecto secreto e venal de ambos. Os dois são arrolados no Apêndice como documentos de defesa da tese apresentada, logo após a “suposta” carta de Caxias. Um argumento usado com frequência é a de que o acordo já estava pronto um ano antes de ser assinado e que visava somente a destruição do Paraguai. (G.A., p.107 a 112). O capítulo nono é todo dedicado à questão. Nele vem à tona a trama de espionagem que envolveu o tratado desde sua assinatura até ao seu aparecimento público. (G.A., p. 107).

Outra via utilizada por Chiavenato diz respeito ao perfil de seus personagens. Como se pode esperar de uma leitura maniqueísta, em lugar da faceta bárbara normalmente imputada a Francia, surge o seu lado civilizador, a sua admiração por Rousseau e Voltaire, e a recíproca de Comte (G.A., p. 24). Já quando o autor analisa o período que sucede Francia, o que se encarece é a modernização do país, através, entre outras medidas, da contratação de técnicos, geralmente ingleses: “engenheiros, professores, arquitetos, geólogos, médicos, instrutores militares [que hoje talvez atendessem maldosamente pela denominação de mercenários] e jornalistas” (G.A., p. 31). Ao lado de uma estupenda produção agrícola, o país investia na indústria: fundição e na frota naval. Tamanho é o impacto deste desenvolvimento que o autor não pode deixar de concluir: “... é evidente que o Paraguai, para a 'civilização inglesa', era um perigo.” (G.A., p. 32-33).

Por várias vezes (G.A., p. 22, 35, 36) registra-se um lamento do autor no sentido de que a dificuldade de formar uma classe dirigente desde os tempos de Francia seria em grande medida a responsável pela derrocada da nação. Mas, o que permanece silenciado é que o tipo de organização totalitária que vigorava no país anulava qualquer esforço naquele sentido.

O enredo previsto por Chiavenato resume-se ao seguinte: o Paraguai, pressionado pelas altas taxas de comércio que isolam o país, aposta num desenvolvimento interno exemplar, produzindo ele mesmo o que muitos países da América mal sonhavam. Em compensação, é este desenvolvimento que vai atrair a desconfiança estrangeira e determinar o “cerco final à jovem República” (G.A., p. 36). Como faz notar o autor, trata-se de um paradoxo. É o desenvolvimento originário do estrangulamento que sofria que se torna motivo de sua queda.

Seguindo a linhagem do poder e da construção dos personagens, eis que surge Solano López, “o maior líder de povos da América” (G.A., p. 59). Qualquer sombra de dúvida quanto à hereditariedade do poder que macule a imagem do país “mais progressista da América do Sul” (G.A., p. 46) deve ser combatida graças à excelência daquela figura solar: “Quando Carlos Antonio assumiu o governo, Solano tinha quatorze anos e já começava a participar gradualmente dos problemas da sua pátria. Ao ser designado presidente, portanto, tem uma larga experiência administrativa e diplomática e uma boa formação política, militar e cultural na Europa, onde freqüentou a corte de Napoleão III.” (G.A., p. 47).

Com a história paraguaia devidamente explorada nos primeiros capítulos, o autor muda seu foco. Passa a apresentar a crise política e econômica que domina a Argentina e o Brasil nos anos que antecedem a guerra. Quanto ao Brasil, a questão da escravidão é encarecida, como também a possibilidade de o país sair da bancarrota com os empréstimos ingleses, que, segundo o autor, selavam o pacto de guerra contra o Paraguai. No passo seguinte, Chiavenato passa a combater a história oficial da guerra. Após rebater algumas vozes, como George Thompson, Sarmiento, Bartolomeu Mitre e Charles Washburn, o autor lança uma acusação contra a congregação maçônica a respeito de um complô contra o governo paraguaio, “único país da América do Sul onde a maçonaria não funcionava.” (G.A., p. 77).

O caráter secreto da congregação é assinalado, do mesmo modo como o autor não perde a oportunidade de classificar outros elementos através do ocultismo que os cerca, como é o caso do Tratado da Tríplice Aliança e do Protocolo (secreto), dos muitos documentos sobre a guerra “extraviados” ou ainda do suposto despacho de Caxias a que o autor só teve acesso em solo argentino. É curiosa a maneira como se valoriza este elemento e o que isto nos diz da compreensão sobre que o texto se baseia de como se escreve a história. Através da valorização dos documentos ocultos, existe a noção de uma verdade objetiva que deve ser *descoberta* pelo historiador, tal como o enigma para o detetive. Desvendada a verdade, cabe divulgá-la e a tarefa do autor no caso é a de fazer o leitor crer na verdade que ele conseguiu alcançar por duras provas. E aí entra o recurso retórico, no caso a idéia metafórica de *luz* e *razão* opostos à *sombra* e *ignorância*. Assim também pelo lado da recepção do texto, este processo de desvendamento que se revela diante do leitor, imprime-lhe a idéia de pertencer também ele a uma restrita rede de informações. Ou seja, ele se sente valorizado por deter um conhecimento que, segundo sua impressão primeira, está reservado a um público limitado, sem atentar para a peculiaridade massiva da divulgação impressa. Esta parece ser a base sensacionalista de muitas edições amplamente divulgadas no mercado que tomam os aspectos polêmicos de temas sobejamente conhecidos pelo público.

Retomando nosso curso de abordagem, o autor se volta a seguir para uma leitura da nação inglesa. Através de um jogo de imagens, Chiavenato pretende inverter a lógica da sentença entre os povos civilizados e os bárbaros. Ao retomar os capítulos da pirataria inglesa e considerá-la como a base econômica que transformou o país numa potência mundial (G.A., p. 79), a imagem da nação civilizadora dos povos é desabilitada pela sua faceta ilegal e bárbara. Avança então para o argumento estrutural que explica a guerra pelo lado inglês. Em plena Revolução Industrial, a guerra de Secessão nos Estados Unidos leva ao colapso a produção inglesa de algodão. Sendo o Paraguai um grande produtor da matéria-prima, resta à Inglaterra combater o seu sistema econômico protecionista.

O estopim da guerra passa a ser o Uruguai. Diferentemente da história tradicional, que interpreta a guerra a partir da ofensiva paraguaia, ao invadir o Mato-Grosso e uma província argentina quase que simultaneamente, a versão revisionista insiste no cumprimento do Acordo de 1850, pelo qual o governo paraguaio se comprometia a responder a qualquer intervenção estrangeira na política da República Oriental (G.A., p. 96). Na linha dos documentos secretos, acrescenta-se mais um. O acordo entre Brasil e Argentina optando por uma intervenção armada no Paraguai, assinado pelo barão do Rio Branco um ano antes de se tornar público (G.A., p. 100). Reforça-se deste modo a idéia de que os países aliados, Brasil e Argentina, não tinham um real interesse na solução do problema uruguaio pela via diplomática. A intervenção brasileira é veementemente atacada pelo autor, que se vale de trechos de escritos de brasileiros e argentinos, como as “palavras insuspeitas de Nabuco” (G.A., p. 102) e as do almirante Martín Gurrico (G.A., p. 104), a fim de confirmar as funestas conseqüências do ato: a eclosão da guerra do Paraguai.

Mas, é no território das datas que a narrativa fica confusa. Alega Chiavenato que o acordo entre Brasil e Argentina que decidia a intervenção do Uruguai ocorreu não em junho de 1865 quando divulgado, mas em agosto de 1864 (G.A., p. 100). A mesma alegação serve ao Tratado da Tríplice Aliança, cuja assinatura se deu a primeiro de maio de 1865, mas, de acordo com o autor, já estava pronto um ano antes, ou seja, por volta de maio de 1864 (G.A. p. 107), mais especificamente em junho, quando tem lugar o encontro entre representantes dos governos envolvidos em Punta del Rosario sob a égide do representante diplomático inglês Edward Thornton (G.A., p. 112). O que surpreende é que desta forma o tratado que define a guerra do Paraguai torna-se anterior ao acordo de invasão do Uruguai que, de acordo com o autor, teria sido o estopim da guerra. Também a divulgação do acordo de invasão em junho de 1865 não parece ter sentido uma vez que a guerra já se encontrava em curso. Entre as “informações seguras” arroladas para comprovar a precocidade do Tratado da Tríplice Aliança, está uma carta do representante argentino Rufino de Elizalte, datada não de um ano antes, mas de pouco mais de quatro meses. Ou seja, a fim de enfatizar o artil dos aliados encarecendo o tempo em que o

complô contra o Paraguai já se armava, Chiavenato acaba pecando pela imprecisão e pela incoerência.⁶⁴ Uma explicação, bastante duvidosa, é oferecida a seguir para explicar a inversão: “É a Tríplice Aliança que surge antes da tomada do poder por Flores no Uruguai (que se dá em 20 de fevereiro de 1865), justamente porque inclui também a imposição da 'civilização' em Montevidéu para que a guerra seja mais fácil.” (G.A., p. 109). Francisco Doratioto, em publicação recente sobre a guerra do Paraguai, confirma a existência de um acordo bilateral firmado em 1864, contudo diverge quanto aos objetivos: “A cooperação argentino-brasileira, quanto à situação uruguaia, existia desde o encontro de Rufino Elizalde com Saraiva no ano anterior, em Puntas del Rosario. O Tratado da Tríplice Aliança, contudo, resultou da agressão paraguaia a Corrientes.”⁶⁵

Aqui torna-se curiosa a consideração de um outro aspecto que versa sobre a tensão entre o real e a ficção. É interessante que tais incongruências do texto e às vezes até uma boa dose de exagero não seja denunciada a princípio pelo leitor. Ou seja, como o leitor não duvida do quadro que lhe é apresentado? Isto talvez se deva em primeiro lugar por uma adesão do leitor que ocorre mesmo antes da efetiva leitura. Além disso, porque a trama apresentada, no caso a jogada inglesa e o alto morticínio paraguaio, é de tal maneira diabólica ou assombrosa que mais parece adentrarmos o campo da ficção. Outros produtos podem provocar esta impressão só que num sentido inverso. Há obras ficcionais que, através da sua elaboração, conseguem criar um argumento tão plausível e tão sedutor que criam também esta confusão entre a ficção e o real. Este efeito parece ter sido obtido, por exemplo, pelo filme *Matrix*,⁶⁶ a ponto de acreditarmos viver numa realidade paralela. Também no caso do filme algumas incongruências técnicas são superadas ou nem mesmo vêm à baila, tal é o impacto no leitor/expectador. Já um livro ou filme que não alcançam a adesão são acusados de pronto pela sua inverossimilhança.

Em meio ao décimo capítulo, Chiavenato anuncia “daqui para frente, quase tudo é uma crônica de guerra.” (G.A., p. 114). Ainda assim não adere de imediato ao sabor narrativo, detendo-se para encarecer a superioridade física do soldado paraguaio em relação a seus adversários em razão sobretudo de sua boa alimentação. Compara também a formação militar, registrando que no Paraguai a ascensão na carreira apenas se dava a partir das patentes mais baixas o que caracteriza, segundo o autor a sua qualidade “espartana”. Já no Brasil, “os postos superiores eram reservados aos nobres” (G.A., p. 116). O forte maniqueísmo aqui aplicado remete para o simbolismo e moralismo das fábulas, como a da lebre e a da tartaruga. A última, desacreditada de início, reverte a situação

⁶⁴ Cabe mais uma vez ressaltar que a nossa análise não considera o confronto com outras leituras sobre os dados aqui informados pelo autor, visto que o nosso objetivo não é testar a objetividade da informação ou documento e sim provocar um questionamento acerca da espécie de ficcionalização ao que o relato historiográfico está sujeito.

⁶⁵ DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 157.

⁶⁶ MATRIX. Direção de Larry e Andy Wachowski. 1999.

devido não só ao seu empenho mas também à arrogância da outra.

Em suma, o autor conclui pela “degradante formação moral” dos exércitos aliados e os personagens mais atacados são o barão de Mauá, Urquiza, o presidente uruguaio, e Charles Washburn, um nebuloso representante norte-americano. À parte consideramos o Conde d'Eu, a quem é dedicado um capítulo, designado como “o louco príncipe louro” ou “o sádico”. A loucura normalmente imputada a Solano López pela leitura convervadora inverte seu enfoque na versão revisionista para o genro do imperador, responsável pelo comando das forças aliadas no último capítulo da guerra. É de se considerar que o Conde é daquelas figuras que praticamente não encontra consolo em nenhuma das versões narrativas sobre a guerra. Nele personifica-se a faceta bárbara da guerra que foi recusada pela historiografia a outros chefes militares. Para Chiavenato, ele é responsável por verdadeiros crimes de guerra, como o incêndio de um hospital de campanha assassinando os doentes que lá se encontravam, a degola de prisioneiros paraguaios e um incêndio à macega que condenou os sobreviventes da batalha de Acosta Ñu, geralmente crianças, e suas mães que saíam à procura dos filhos: “Depois da batalha, Acosta Ñu era um campo em chamas: entre as chamas viam-se, pela noite já, levantar-se um soldado-criança que ali jazia ferido e fugir do fogo até ser alcançado e cair no braseiro, queimando-se vivo. É difícil na crônica militar encontrar atos de maior selvageria.” (G.A., p. 148).

Se o conde d'Eu representa “o grande criminoso dessa guerra” (G.A., p. 147), o seu herói é sem dúvida Solano López que além das qualidades já evocadas é comparado ao mito americano de Simon Bolívar pelo senso de justiça (G.A., p. 140).

É chegada a hora no texto de se pintar a guerra com cores vivas, de expor a violência em seu estado bruto e aguçar o nosso fascínio pelo escatológico. Além dos atos atribuídos ao conde, o autor detém-se na degola como uma prática normal nos países aliados e, segundo Chiavenato, é introduzida no Paraguai somente com a guerra, assim também como o “cepo”, espécie de pau-de-arara (G.A., p. 141). Vista hoje como “exemplar na caracterização da barbárie”, o certo é que a degola possuía, segundo o caso, um aspecto humanitário ao “poupar sofrimentos desnecessários aos feridos”.⁶⁷ A seguir, Chiavenato denuncia a formação de legiões compostas por prisioneiros paraguaios que eram obrigados a combater seu próprio povo (G.A., p.144) ou ainda vendidos como escravos (G.A., p. 146-7). Quanto à formação de legiões que contavam com os prisioneiros de guerra, a recíproca parece também ter sido freqüente, segundo o relato de Alfredo Taunay, n' *A Retirada da Laguna*.⁶⁸ No entanto, a condenação mais assombrosa pela perversidade que encerra é a da contaminação proposital das águas dos rios para

⁶⁷ GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Cabeças cortadas. *Nossa História*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ano 1, n. 5, março 2004. pp.76-79.

⁶⁸ TAUNAY, Visconde de. *A Retirada da Laguna*. Trad. Sergio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 71.

assassinar as populações locais (G.A., p.145-6). Perversa e ao mesmo tempo extremamente atual. Tanto assim que gerou um recente artigo: “A guerra 'bacteriológica' do Brasil”.⁶⁹

Seu autor não coloca em causa a autenticidade das informações de Chiavenato, utilizando-se de uma estratégia interessante para confirmar a versão da contaminação. Logo na abertura do artigo, Alberto Magno reproduz o juízo do general Luiz Cesário da Silveira Filho que, em outro artigo, afirmava ser a suposta carta de Caxias a D. Pedro II “um vulgar panfleto de propaganda política”. Mesmo referindo-se posteriormente a outros textos que citam a carta, para o publicista, neste contexto, a opinião do militar possui um valor negativo enquanto objeto de comprovação. Ou seja, num país que ainda vive seus traumas em relação à instituição militar, a simples declaração de falsidade do texto por parte de um seu representante, o torna verdadeiro. Quanto à plausibilidade da contaminação, Alberto Magno exemplifica o conhecimento do cólera na época através da publicação de uma tradução francesa do livro *Cholera Morbus* por um cirurgião do Exército oito anos antes da guerra. Obviamente que o nosso interesse não está centrado neste artigo. Apenas nos interessa refletir sobre os modos de leitura que o tema em causa suscita ainda hoje. Apenas como uma consideração a mais e não para refutar a possibilidade do ocorrido, atentamos para o relato d'*A Retirada da Laguna* e das *Memórias* em que o autor, assim como os seus pares, parecia desconhecer inteiramente as causas da doença e seus meios de transmissão.⁷⁰

Diferente do que prometera, Chiavenato não se dedica à crônica de guerra, apenas levantando os aspectos que considera mais condenáveis pelo seu prisma de análise:

Os oficiais argentinos irritavam-se com os cuidados, para eles excessivos, do duque de Caxias, que, ganhando posições, em vez de avançar, procurava consolidar-se no terreno. Tudo isso, porém, não faz parte deste livro: a história militar dessa guerra pode ser conhecida em vários autores brasileiros, argentinos e paraguaios, além dos europeus. Mas, é bom destacar uma das batalhas – geralmente desconhecida dos brasileiros – que configura a

⁶⁹ MAGNO, Alberto. A guerra 'bacteriológica' do Brasil. *Jornal do Brasil*, 25-11-2001. Texto retirado da internet: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/opiniaio/2001/11/24/joropi20011124002.html>, consultado em 15/10/2004.

⁷⁰ “A que devíamos atribuir essa irrupção da cólera, ou melhor, a que não podíamos atribuí-la? Seria a carne estragada que éramos obrigados a ingerir, ou a fome que padecíamos quando o nojo era maior do que a necessidade? Seria o calor insuportável dos incêndios, que fazia nosso sangue fervilhar, ou a intoxicação provocada por todas as substância vegetais que devorávamos: hastes tenras, frutas verdes ou podres? Ou finalmente, a insalubridade do ar, viciado pelas águas estagnadas das lagoas e dos brejos, numerosos na região?”. TAUNAY, *A Retirada da Laguna*, p. 191. Por outro lado, Francisco Doratioto assinala nas memórias de Richard Francis Burton a extrema limpeza em que o acompanhamento brasileiro era mantido “devido às ordens de Caxias nesse sentido, por saber que o cólera era evitado pela drenagem da água poluída com esgotos”. DORATIOTO, *Maldita guerra*, p. 332. A vertente informativa do romance *A solidão segundo Solano López* oferece outra versão esclarecedora, ao diferenciar o *colera morbus*, infecção tóxica resultante de salmonelas e portanto, de fácil cura, da cólera asiática, derivada do vibrião colérico e descoberta por Koch em 1883, esta sim de conseqüências nefastas. GOMES, Carlos de Oliveira. *A solidão...*, p. 141-142.

incrível resistência paraguaia e as condições em que se fez a guerra ao seu final: Acosta Ñu. (G.A., p.165).

Para o autor, esta batalha transforma-se no paradigma da guerra do Paraguai porque a partir dela podem ser explorados os aspectos mais desiguais e desumanos. Apesar da atrocidade na morte de tantas crianças (3.500 crianças participaram da batalha), episódio rentabilizado ao máximo pelo texto, o autor talvez não se dê conta da ironia implícita quando justifica este gesto de sacrifício para que o “marechal Francisco Solano López continuasse sua fuga do quartel-general de Ascurra e seguisse em segurança para Cerro Corá, enquanto os *niños combatientes* retardariam as tropas brasileiras.”(G.A., p.167). Ao menos, não se pode negar ao autor uma consciência, ainda que momentânea, que supere o maniqueísmo com que trabalha a todo o momento. Isto se dá ao reconhecer a responsabilidade de Solano López na formação de tropas infantis e na sua utilização (G.A., p. 167).

Outra das intrigas mais polêmicas sobre a guerra do Paraguai diz respeito a uma conspiração contra Solano López. Chiavenato prefere não a explorar, restringindo-se a computá-la nos planos nefastos de Charles Washburn, o representante norte-americano. De fato, a abordagem desta trama se torna espinhosa para quem procura defender a imagem do ditador paraguaio porque, logo de saída, obrigaria a nomear pelo menos alguns envolvidos no complô, que, dependendo da versão, incluía a sua própria mãe, seus irmãos Benigno e Venancio, o cunhado e tesoureiro-geral Saturnino Bedoya, o bispo Palacios, o general Brugués e José Berges, como também o obrigaria a narrar a punição aplicada por Solano López aos supostos traidores. Chiavenato apenas refere-se à participação de dois irmãos de Solano e de um ministro do seu governo (G.A., p. 153). E neste ponto, seríamos obrigados a concordar com Chiavenato que, logo no prólogo, condena as crônicas históricas por seu canto de sereia.⁷¹

Se o capítulo da conspiração está ausente, a dramatização que é conferida à morte do presidente compensa os espíritos mais sequiosos de comoção. Aliás, esta imagem do brado heróico de Solano, “!Muero con mi patria!”, instantes antes de ser atingido mortalmente, parece ser a mais difundida ainda hoje, haja vista os manuais de História que tematizam a guerra do Paraguai. Ao que Chiavenato acrescenta: “Jamais um homem entrou para a história com uma frase tão tragicamente verdadeira.” (G.A., p. 170).

Mas, para traçarmos uma descrição com um mínimo de justiça somos obrigados a considerar que o extravasamento narrativo a que o texto se dá o direito nos capítulos mais dramáticos, como o da batalha de Acosta Ñu e o referente à morte de Solano López, é

⁷¹ Francisco Doratioto assevera: “Era impossível que sob a violenta ditadura lopizta, que controlava toda a população, em que até os padres confessores funcionavam como espíões, duzentas pessoas tivessem conseguido articular uma conspiração”. DORATIOTO, op. cit., p. 342.

enquadrado por dois capítulos em que volta a predominar a apresentação pretensamente objetiva.

O décimo quarto capítulo trabalha exaustivamente com o numérico, representado sobretudo em tabelas, da população paraguaia morta durante a guerra. Ainda assim, sendo expresso de forma objetiva, os resultados não deixam de consternar o leitor: 75% da população total morta, sendo 99% de homens adultos. Luiz Costa Lima, ao analisar material bem diverso deste, incorre na mesma questão acerca do poder científico: "...os 'chutes', improvisações e boutades dos 'criadores' são contrabalançados pelos números, cifras, estatísticas e palavras estranhas esgrimidas como se fossem conjuros. A suspeita de serem números e conceitos cientificamente controlados funciona para os leitores como garantia de investimento. A ciência caricata sempre recorre às vestes da ciência."⁷²

O fecho, que poderia ter sido dado com a morte de Solano López, avança um capítulo em que são repassados os efeitos da guerra, efeitos que se estendem até os nossos dias: "Resta um país mutilado, castrado, que nunca mais pôde reerguer-se: mataram o Paraguai literalmente..." (G.A., p.172). Além da perda da sua população, o seu território foi diminuído em "cento e quarenta mil quilômetros quadrados" (G.A., p.171) e a sua economia, como não podia deixar de ser, foi esquarterjada. O brado final do autor, ecoando mais uma vez a teoria da dependência, é lançado contra o menosprezo das nações ricas ocidentais, representadas aqui pela Inglaterra, contra as nações periféricas, de quem o Paraguai se torna aqui o paradigma. Ou seja, o lamento de uma América ainda hoje dominada pelo capital estrangeiro.

2.1.1.5. Os modos de ler

Chegado o fim desta análise cumpre confessar um certo travo amargo porque, preocupados que estávamos com a narrativização dos textos em geral, não nos demos conta do quanto contribuímos para anular esta mesma força narrativa presente no *Genocídio americano* quando nos dispusemos a dissecá-la. E, como já sublinhamos antes, uma narrativa que não está sepultada, pelo menos para uma parcela significativa de homens e mulheres que se regem por estes mesmos princípios. Ao consumir este texto temos a impressão de dar mais um passo em direção ao vazio que muito provavelmente esteja enformando a nossa leitura, que é a idéia da impossibilidade das narrativas essenciais ou das grandes narrativas. Mas, isto acaba sendo assunto para outra hora ou um outro capítulo.

Diante da tarefa crítica a que nos propusemos, concluímos que em *Genocídio americano* vigora uma natureza híbrida, se assim podemos chamar. Isto porque, em

⁷² LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 13.

primeiro lugar, não se tratando exatamente de um texto historiográfico, assim passou a fazer parte de uma tradição que relê a Guerra do Paraguai.

Além disso, e esta nos parece uma questão muito mais abrangente do que circunscrita ao caso em estudo, o aspecto narrativo está fortemente entranhado no livro, não obstante a sua intenção de apresentar o problema de maneira a mais objetiva possível. O que talvez venha a responder ao temor de Peter Burke de que outras modalidades, como a descrição e a análise, venham a ser consideradas narrativas, diluindo assim o seu conceito.⁷³ É difícil afirmar que tudo seja narrativa, mas que ela pode estar dissimulada em outros tipos de texto, isto nos parece mais pertinente. Quanto a este tópico, vimos como até uma tabela numérica pode desempenhar uma função narrativa.

E, por último, relacionamos esta tendência narrativa a uma aproximação com o objeto literário, no sentido de pensar algumas características comuns aos textos historiográficos e literários. E não construímos esta relação pensando na literatura em geral, mas sim num tipo de literatura, a literatura de entretenimento, por duas razões. A primeira diz respeito à carga emotiva desta literatura. Mesmo conscientes da não exclusividade desta característica, acreditamos ser ela bastante significativa no texto de entretenimento. Em segundo, porque, diferentemente da literatura de proposta, a modalidade do entretenimento conduz a leitura para um sentido centralizador ou unificado. Ao passo que um texto de proposta incita à reflexão crítica e possibilita uma abertura de interpretações, o texto de entretenimento reduz as possibilidades de escolha. Se, do ponto de vista literário, esta descrição parece empobrecer o valor do texto, vista sob o ângulo da historiografia, trata-se de um modelo esperado. Afinal, se autor e narrador na narrativa historiográfica coincidem,⁷⁴ nada mais natural que entre eles não se verifique a tensão que caracteriza o romance moderno.⁷⁵ Ao trabalhar as relações do relato historiográfico com a literatura de entretenimento sob este diapasão, visamos apenas construir uma aproximação que dê conta também de outras vertentes literárias que compõem o nosso *corpus* e para a qual vimos chamando a atenção, como o romance-reportagem e o romance de tese.

2.1.2. A *solidão segundo Solano López*: da tese ao concerto de vozes

As relações que prendem *A solidão segundo Solano López*, romance de Carlos de

⁷³ BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____. *A escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992. p. 328.

⁷⁴ LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 104.

⁷⁵ A idéia, desenvolvida por Lucien Goldman, em *Sociologia do romance*, através da imagem do herói problemático que empreende uma busca degradada em um mundo conformista, é retomada por Alfredo Bosi como hipótese de caracterizar o romance brasileiro a partir dos anos trinta. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 390-395.

Oliveira Gomes, publicado em 1982, ao *Genocídio americano* são patentes. O ponto de partida - leitura revisionista - impera em ambos, como comprova o “Prólogo necessário mas nada romanesco sobre águas turvas no rio da Prata”.⁷⁶

Uma análise comparativa até poderia concluir pela enorme influência do livro de Chiavenato sobre o romance. Quase os mesmos elementos ideológicos e a seleção dos elementos factuais encontram-se lá: a evocação da instituição maçônica (S.S.S.L., p.7 e 9), o ataque ao Visconde de Mauá e sua utilização pelos ingleses (S.S.S.L., p. 8), a apologia a Gaspar Francia (S.S.S.L., p. 9 e 10), a linearidade construída em torno dos três governantes – Francia, Carlos López e Solano López, embora o autor admita uma maior proximidade entre o primeiro e o terceiro (S.S.S.L., p.12), o complô entre Brasil e Argentina contra o Paraguai e a defensiva de López (S.S.S.L., p.11, 13 e 14), o aspecto secreto do Tratado da Tríplice Aliança, não pela sua realização bem anterior, como quer Chiavenato, mas pela influência maçônica e pela divulgação tardia do documento no Brasil (S.S.S.L., p.15 e 16), a salvaguarda do Marquês de Caxias (S.S.S.L., p.16), as acusações venais ao representante norte-americano Charles Washburn e ao general Urquiza, o endividamento dos países aliados após a guerra (S.S.S.L., p.16 e 17), assim como a “inconcebível coragem do povo paraguaio” (S.S.S.L., p. 16). Muitos destes elementos que aparecem no prólogo, repetem-se ao longo da narrativa que é acrescida de outros, também presentes no *Genocídio americano*, como o desprezo pela monarquia brasileira (G.A., p. 10) e a excepcionalidade de militares honrados, de escritores-testemunhos (G.A., p. 12).

Contudo, uma incerteza cronológica impede uma afirmação categórica no sentido da influência direta de *Genocídio americano* sobre o romance. Publicado em 1982, o prólogo do romance leva a data de junho de 1976 a julho de 1977, período que antecede a publicação de *Genocídio americano*, que se dá em 1979. Se a influência direta fica prejudicada com este argumento, poderíamos simplesmente concluir que houve a interferência de uma fonte comum⁷⁷ a ambos escritores que, se não justifica as mesmas opções narrativas, pelo menos valida uma função significativa da escrita à época: o contato com a realidade descrita. Carlos de Oliveira Gomes, além dos anos de pesquisa sobre o tema, credita sua leitura, assim como Chiavenato, ao conhecimento da realidade paraguaia. Esta voz que vislumbra um parentesco problemático com a ficção, confirma a pretensão do historiador e, às vezes, intui a de um arqueólogo:

Os muitos anos de pesquisas em livros e documentos, alguns velhos de mais de cem anos e escritos em português, inglês, francês, espanhol, italiano; exame de textos em guarani (com a

⁷⁶ GOMES, Carlos de Oliveira. *A solidão segundo Solano López*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. As demais citações pertencem a esta edição e serão indicadas no corpo do trabalho com as iniciais do romance a que se segue o número da página.

⁷⁷ A prerrogativa da versão revisionista entre os antigos países aliados cabe ao historiador argentino León Pomer que, em 1968, publicou *La guerra do Paraguai, gran negocio!*

inestimável ajuda de nosso antigo professor, Theodoro Mongelos, um dos grandes poetas paraguaios que escreveram na bela língua nativa); recolhimento paciente da tradição oral e observações em ambientes quase intocados de Ytá Yvaté, Caacupé, Caaguazú, San Antonio, Ipacaray e na própria Assunção do Paraguai – permitem-nos a íntima certeza de que reconstituímos em *A solidão segundo Solano López* o horror de 1870 em termos e cores muito próximos ao que realmente aconteceu.

A investigação fatural foi de tal molde que citamos os nomes dos soldados João Soares e Luís Alves Paraguai, os dois que lutaram com López momentos antes de sua morte; e isso, ao que nos consta, não foi ainda registrado em qualquer livro, antigo ou moderno, versando o tema. Tampouco há registro de nosso conhecimento sobre o golpe de lança desferido por Maurício Imbá em Mme Lynch. (S.S.S.L., p. 17)

Da mesma forma que em Chiavenato, só que aqui numa situação paradoxal, a ficção, no que ela subentende como matéria inventada, é banida: “Nosso propósito, porém, não foi o de produzir um ‘romance histórico’. Servimo-nos dos fatos ocorridos e cuidadosamente reconstituídos, juntamente com algumas fábulas exemplares, visando a criar um fio de narrativa em que a personagem principal é a violência institucional.”(S.S.S.L., p. 17). E, mesmo no corpo do romance, anuncia-se um discurso que insiste em se pautar pela convenção de veracidade, como nas páginas do diário de Andrés Mongelos: “Posso apenas dizer que ‘mulher de princípio e ideais’ é frase que muito bem define Elisa Alicia Lynch, não importa o que tenham escrito Washburn, Thompson, Hector Varela e tantos outros seres igualmente indignos.” (S.S.S.L., p. 44). E aqui obedecemos a um critério interpretativo, porque se julgássemos a intencionalidade provocativa destas palavras, entrecruzando o factual e o ficcional, tal como costuma ocorrer em muitos exemplos da ficção contemporânea, a nossa linha de análise seria outra.

Enfim, todos estes dados remetem *A solidão...* para este território da ficção que tem seus olhos mais voltados para o factual, tal como é entendido por seu autor. A sua proposta parece aproximar-se, considerando sobretudo o prólogo e o desenvolvimento do enredo, ao romance de tese, ainda que pese o anacronismo da relação. Como quer Carlos de Oliveira Gomes, “as fábulas exemplares” servem tão somente para “criar um fio de narrativa” cuja função é argumentar a favor de uma idéia chave.

Dentro desta ótica do romance de tese, o texto conta ainda com o tom didático em seus trechos explicativos. Esta vertente pode se apresentar nos aspectos biológicos, como no trecho:

Somente em 1879, bem depois de findo o conflito, Neisser fez a descrição do gonococo (*Neisseria gonorrhoeae*), germe que se especializa de preferência na uretra do homem ou da mulher. Gonorréia, a forma mais comum de sua manifestação, é doença venérea adquirida por contato sexual, caracterizada por febre, mal-estar e dolorosas secreções purulentas

uretrais. O gonococo ataca a parte epitelial do canal da uretra e a micção se transforma em tormento.”(S.S.S.L.p. 40).

Também aparece no resgate historiográfico, ilustrado pela passagem: “Em Corrientes, as tropas de López têm recepção triunfal: embora argentinos, as gentes dessa província odeiam Mitre.” (S.S.S.L., p.54); ou ainda no explicativo sobre a concepção da Guarda Nacional: “de caráter permanente e a cujo serviço se obrigam cidadãos entre dezoito e cinqüenta anos. É também – e principalmente – instrumento de poder político, subordinado ao Ministério da Justiça, dispondo de amplas regalias.” (S.S.S.L., p. 36).

A imagem escolhida para *comprovar* a tirania desta guerra, que obedecia tão somente a interesses do capital estrangeiro, é a da imolação de um povo e de uma nação, invocado no texto por nação guarani. Como recurso retórico, a fisiologia da fome parece uma das armas certeiras para atingir o leitor:

A morte pela fome, como ocorre com todos os processos biológicos, obedece a ciclos rigorosamente determinados. Durante os primeiros dias há espasmos, o estômago incha dolorosamente; depois diminui de volume [...] À medida que os seres humanos sentem que estão a enfraquecer, mais e mais freqüentes se tornam seus gritos. Passa o tempo: os gritos transformam-se em surdos gemidos. Depois é contínuo resfolegar.

Vem a fase da náusea.

No segundo ciclo famélico, o organismo passa a queimar todas as gorduras do corpo, dos músculos, de quaisquer tecidos onde possam estar depositadas [...]

A respiração da criatura que está a morrer de fome desprende forte e enjoativo cheiro de acetona. No relógio do ciclo inexorável, as proteínas já desapareceram; extingue-se também o equilíbrio térmico e dos líquidos normais do corpo humano. Toda a máquina física caminha a passos acelerados para a total degeneração dos órgãos vitais. (S.S.S.L., p.188).

A construção do romance abre mão dos bastidores diplomáticos, das intrigas palacianas, que marcam a tomada de *Genocídio americano*, para valorizar o suspiro de morte da nação guarani, representado pelo percurso de seus personagens e por uma estética naturalista, que domina desde a abertura: “Madrugada. A vegetação mesquinha cede lugar às hastes amarelecidas do esteiro. Renasce a vida larval no imenso continente de lama. Recomeçam também as vibrações dos seres do pântano, aliviados pela luminosidade matinal da impiedosa chacina de pássaros e répteis noturnos.”(S.S.S.L., p.19).

Quanto aos personagens, além dos chefes militares, a narrativa conta com um amplo painel representativo, incluindo soldados, médicos e comerciantes que compõem os acampamentos militares. Ao selecionar personagens do meio popular, que, no geral, ou

condenam a guerra ou são indiferentes a ela, o romance avança sobre o maniqueísmo que domina em *Genocídio americano*, no qual a visão de povo ocorre de forma abstrata. Ainda que conduzidas por um narrador onisciente, que impõe seu ponto de vista, tais personagens abalam uma visão uníssona da nação paraguaia em torno de seu presidente e do afã guerreiro. Tecendo ainda uma ponte com a historiografia, poderíamos aproximar tal perspectiva da “visão de baixo”, em que se privilegia o foco daqueles que não têm voz. Aliás, tradicionalmente, a ficção moderna assume este papel, não por se constituir na porta-voz daqueles segmentos sociais, mas por normalmente privilegiar a singularidade, através da construção de seus protagonistas. No entanto, o fundamental neste ponto e ao qual voltaremos mais tarde é a rachadura que uma composição com tantas vozes distintas vai infringindo à perspectiva anunciada no prólogo, ou seja, a de um país covardemente aniquilado pelo interesse do capital estrangeiro.

Também outro componente, anteriormente desprezado, passa a compor a preocupação do texto, a situação da mulher em meio à guerra, como declara o autor no prólogo: “As alusões por vezes ferozes ao 'corpo secreto' violentado significam, na verdade, a proposta maior do romance: a de que o direito à própria dignidade é o último território em que se alberga o indivíduo; mas esse é sempre o abrigo atacado de preferência pela brutalidade institucional.” (S.S.S.L., p.18).

A estética naturalista, por sua vez, confirma o veredicto de morte. A nação paraguaia é personificada em várias passagens, ao passo que os personagens sofrem um processo de animalização. Inaugura-se um maniqueísmo que acaba suplantando aquele dominado por paraguaios, de um lado, e aliados, do outro. A ficção agora marca o passo entre os que se regem pelos laços de humanidade e uma imensa horda que perdeu a condição de indivíduos. Numa lógica naturalista e também bélica, obviamente os primeiros possuem menos chance. Ou perecem ou se degradam.⁷⁸ De acordo ainda com essa estética, o tom didático desponta em trechos explicativos, sobretudo os de caráter científico, como já ilustrado anteriormente, e a temática sexual ganha relevo em demoradas descrições.

Davi Arriguuci Junior, ao comentar a ficção que começava a vingar na década de setenta, assinala a presença de um neo-naturalismo ou neo-realismo, relacionado às formas de representação do jornal. Atenta ainda para o seu desejo de estar próxima ao referente externo e o seu lastro fortemente documental, acrescentando: “...é um romance estilo século XIX, uma consciência poderosíssima, que tem uma verdade na mão, uma verdade abstrata, e que manipula as coisas todas, organiza todos os movimentos, as ações, passa pelas personagens, não cede a palavra...”⁷⁹

⁷⁸ Ainda assim, a existência da dicotomia marca um ponto de vista privilegiado pela noção normativa, e daí a aposta, mesmo tênue, numa perspectiva. Diferente é a situação contemplada no filme *Apocalypse now*, em que o mal é contemplado de frente, dele não havendo saída. *APPOCALIPSE Now*. Direção de Francis Ford Coppola. 1979.

⁷⁹ ARRIGUCCI JR, Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Achados e perdidos*.

2.1.2.1. Ambigüidade, plurissignificação, complexidade e multivalência

No capítulo inicial de *Alegorias da leitura*, Paul de Man enceta uma distinção que, a seu ver, cerca a descrição do objeto literário.⁸⁰ Para ele, a literatura encerra um potencial retórico e figurativo que se distingue do modelo gramatical presente no uso ordinário. Esta potencialidade faz com que se crie uma tensão entre o que uma obra literária diz e o que ela faz, com o alargamento do segundo termo, que culmina na inconclusão: “Qualquer pergunta sobre o modo retórico de um texto literário é sempre uma pergunta retórica, que nem mesmo sabe se está realmente perguntando”.⁸¹ Partilhando de um certo ceticismo com Terry Eagleton,⁸² é difícil concluir pela eficácia desta leitura enquanto uma teoria geral do 'literário', mas é certo também que ela nos anima na discussão suscitada a propósito de *A solidão segundo Solano López*.

Além de Paul de Man, várias outras hipóteses já foram sugeridas para dar conta do excesso significativo da literatura. A ambigüidade, de William Empson, a plurissignificação, de Philip Wheelwright, ambos citados por Vítor Aguiar e Silva,⁸³ ou, como relata Antoine Compagnon, outros critérios de valor, como a complexidade e a multivalência, resumidas pela idéia: “A obra de valor é a obra que se continua a admirar, porque ela contém uma pluralidade de níveis capazes de satisfazer uma variedade de leitores.”⁸⁴

Não sendo falsos, tais argumentos não justificam a grande parte da produção literária. Ou aceitamos tal insuficiência ou somos obrigados a desconsiderar o romance, juntamente com a maior parte da produção ficcional que circula no mercado, como fazendo parte do nosso acervo literário. Ou ainda, em lugar de falar de literatura e não-literatura ou qualquer sub-espécie literária, poderíamos delimitar o campo que separa a literatura da boa literatura.⁸⁵ Mas parece que, nem mesmo com esta ginástica, estaríamos em condições de oferecer um quadro satisfatório.

Ainda que limitada, a idéia deste excesso que beira o objeto literário nos parece proveitosa para descrever no romance em estudo uma outra leitura que contraria aquela apresentada no prólogo e marcada no texto por seu narrador principal. Este desvio poderia

São Paulo: Pólis, 1979. p. 92. Ainda que o crítico se refira aos romances que remetem ao presente, a relação aqui pode ser estendida à ficção histórica.

⁸⁰ DE MAN, Paul. Semiologia e retórica. In: _____. *Alegorias da leitura: imagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 17-35.

⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

⁸² EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Uma introdução. São Paulo: Ed. da UNESP: Ed. Boitempo, 1997. p. 34.

⁸³ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1983. p. 654-663.

⁸⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999. p. 229.

⁸⁵ Como colocou Antoine Compagnon, subscrevendo a conclusão do filósofo Nelson Goodman, “A grande maioria dos poemas é medíocre, quase todos os romances são bons para serem esquecidos, mas nem por isso deixam de ser poemas, deixam de ser romances. Uma má interpretação da Nona Sinfonia [...] é arte tanto quanto uma boa interpretação dessa mesma obra.”. *O demônio...*, p. 227.

ser atribuído tão simplesmente à fragilidade do romance, opção que finalizaria a discussão sem maiores delongas. Ainda que o romance apresente alguns problemas, não nos parece ser suficiente este argumento para justificar a mudança de percurso que ele patenteia. Optamos então por prosseguir nesta linha de análise da ficção que tem por companhia o discurso historiográfico, representado aqui por *Genocídio americano*. Pretendemos deste modo ilustrar aquele excesso ou aquela tensão, sublinhada por de Man, de que o discurso literário é portador em relação ao seu congêneres. Mas, ainda antes, acertemos o passo de nossa análise.

2.1.2.2. *Motta Coqueiro ou A pena de morte*

Num dos ensaios da coletânea *Vale quanto pesa*, Silvano Santiago relata sua experiência de leitura do romance já agora centenário de José do Patrocínio, intitulado *Motta Coqueiro ou A pena de morte*. O crítico aborda-o, desde o título, como um romance de tese. Alega que o “romance de tese tem por função óbvia o desmascaramento de uma situação que é encoberta pela ignorância, pelo preconceito, pelo atraso cultural ou pela cegueira de um determinado grupo – essas pelo menos são as atitudes que levam o escritor a sentar-se para escrever.”⁸⁶ Assim, o romance seria motivado pela denúncia do processo de que foi vítima o protagonista, um caso particular, usado como argumento no combate à pena de morte.

Para Silvano Santiago parece clara a oposição entre o romance de tese e a literatura propriamente dita e é a partir desta distinção que ele desenvolve sua análise. Como assinala o próprio título, a especificidade - romance de tese, marca um desvio ou uma alteração inesperada do conceito de ficção: “...ao contrário do texto de ficção, ele não exige a nossa reflexão criadora, trabalhando antes com as nossas emoções mais fortes e superficiais”,⁸⁷ ainda que o desvio possa ser considerado humanitário e edificante.⁸⁸

Curiosamente, a invocação do traço emotivo já foi evidenciada por nós na análise de *Genocídio americano*. Lá, pretendíamos delinear uma relação forte entre o livro de Chiavenato e a literatura de entretenimento. Aqui, um novo dissídio sob a forma do romance de tese. Enfim, ao que parece, a literatura passa a se definir através de suas exclusões, de modo que ao final parece permanecer apenas um miolo, numericamente pouco representativo mas que comporta um valor simbólico superior à soma total da produção.

Silvano Santiago reflete sobre os elementos do romance de tese que constroem a impressão de uma “única e irrecusável leitura”: “...a descrição física e psicológica dos

⁸⁶ SANTIAGO, Silvano. Desvios da ficção (um romance de tese). In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.138.

⁸⁷ Ibid., p. 137.

⁸⁸ Ibid., p.135.

personagens, a concatenação das sucessivas cenas dramáticas e a lógica da narrativa”.⁸⁹ Quanto ao personagem principal, ele deve ser simpático aos olhos do leitor e a narrativa deve ser o menos complexa e ambígua.

Em relação ao tempo, prima-se pela linearidade evolutiva. No entanto, o *flash-back* que domina a narrativa sobre Motta Coqueiro desempenha um importante papel na economia narrativa, o de reconstruir o meio social e a vida dos personagens para endossar o juízo final quanto à injustiça cometida.

Mais um elemento é referenciado, a voz narrativa do texto que “tentará impor àquelas duas vozes antagônicas (de personagens que são a favor ou contra Motta Coqueiro, contemporâneos ao acontecimento) os seus próprios valores de julgamento que são ditados pela lucidez e pela reflexão. É a única voz a ter conhecimento total dos fatos. Tudo isso só vai ser possível pela distância temporal que o texto estabelece entre a voz narrativa e os acontecimentos por ela narrados. Assim sendo, essa voz narrativa vai transmitir ao leitor um conhecimento *onisciente* dos fatos...”.⁹⁰

Tendo afirmado anteriormente o parentesco do romance de Carlos de Oliveira Gomes com a especificidade do romance de tese, confirma-se que, para além das pretensões expostas no prólogo, *A solidão segundo Solano López* apresenta outros pontos que tornam esta aproximação pertinente. Uma delas é o delineamento do personagem-chave, Solano López. Além da sua tomada como um chefe de estado exemplar, como já havia sido realizado também por Chiavenato, a ficção incide sobre sua faceta íntima, encarecendo-lhe o senso de justiça, a generosidade e também a impulsividade, justificada pelo seu temperamento apaixonado. O tempo retroage a sua viagem à Europa e ao encontro com Mme. Lynch, sua futura esposa. O casamento, objeto de enorme animosidade entre a aristocracia paraguaia, é legitimado e até enobrecido na ficção pelo sentimento mútuo e desinteressado de ambos. Mme Lynch, mãe de quatro filhos de Solano, foi a esposa fiel e companheira até à morte dele.

Quanto à lógica da narrativa, como já se atentou, é o de encaminhar os destinos dos personagens envolvidos para uma tragédia anunciada. A narração da barbárie humana no gesto bélico, seguida pela descrição de um cenário completamente destruído e desolado funcionam para denunciar e condenar a injustiça desta guerra.

Se não podemos concluir pela linearidade do tempo no romance, ao menos a voz narrativa principal, onisciente, distante dos acontecimentos e certa de sua verdade, obedece aos preceitos do romance de tese.

Mas, assim como Silviano Santiago que, por trás da uniformidade que conduz a sua análise, vai desvendando um foco em que a elaboração ficcional predomina sobre o desvio

⁸⁹ Id.

⁹⁰ Ibid., p. 141.

do romance de tese, também poderíamos apontar para o caráter problematizador que se instala em *A solidão...* e em que o romance faz mais do que fala, conforme alude Paul de Man. A abordagem desta fissura que sobrevém ao texto obedecerá a explanação de dois elementos narrativos: a construção dos personagens e do foco narrativo. A reflexão sobre o aspecto temporal e espacial está contemplada em um ou outro, de acordo com o desenvolvimento.

2.1.2.3. Uma voz que se duplica

Ao lado da voz narrativa em terceira pessoa, onisciente, que supõe dirigir a ação de maneira uníssona, surge outra, enformada por um outro discurso, o memorialístico. Enquanto a narrativa cobre o tempo anterior e o concomitante à guerra, as *Reminiscências* inéditas de Andrés Mongelos descrevem desde os tempos do conflito até o pós-guerra com a distância de algumas décadas.

A inserção deste discurso parece obedecer a vários interesses. O primordial talvez seja, e que coincide com a impressão geral do romance, o de descrever, através de uma linguagem mais emotiva a que o outro narrador quase nunca se permite, o cenário de morte que assola o país, que após uns trinta anos da guerra é ainda dominante. Este narrador dá conta então do erro estúpido da guerra:

Entrego-me à melancólica engenharia destas palavras porque assim o tempo melhor escorre nas paredes da solidão. Vivo nesta aldeia há muitos anos. Um lugar de pescadores nas bordas do Chaco. Há umas poucas verduras, laranjas, céu azul perpétuo. Ao anoitecer, todos os dias a vila recebe o vento úmido e quente do deserto próximo. Não mais de trezentas pessoas aqui vivem. Gente pobre, pele escura, de pequeno porte. Poderiam ter mais agilidade em seus movimentos, mas tudo o que fazem é lento e silencioso. Estão envoltas na película de um cansaço que muito bem conheço: ele vem da miséria e do desencanto. (S.S.S.L., p. 25).

Outra característica que desponta nas *Reminiscências*, a julgar pela introdução, é a sua suposta materialidade, por meio de uma estratégia próxima à naturalização. A voz que dá a conhecer o texto de Andrés Mongelos alerta que se trata de uma tradução livre de trechos do texto original manuscrito em guarani (S.S.S.L., p.25), realizada muito provavelmente por esta mesma voz introdutória. Curiosamente o sobrenome do autor das memórias coincide com o do antigo professor de guarani do autor do romance, como explicitado no prólogo (S.S.S.L., p.17), Theodoro Mongelos, que teria auxiliado Carlos de Oliveira Gomes na leitura da textos sobre a guerra naquele idioma.

Estivéssemos na presença destes romances espirituosos que fazem uso de tais

procedimentos, não haveria dúvida quanto à intenção de ludibriar o leitor, estabelecer um jogo com ele e, assim, provocá-lo na reflexão entre o real e o ficcional. Já no caso do nosso romance, o espírito aproxima-se de outro projeto. Um projeto cujo modelo aquele outro tende a parodiar. Como já se sublinhou, o narrador principal caracteriza-se por sua autoridade na narrativa. Próximo do romance de tese, este modelo visa a apresentar uma verdade inquestionável. Daí que a distância que separa o autor do livro do narrador, ainda que se trate de uma ficção, é diminuta em relação a outras formas romanescas. Lembre-se que aquilo que, em última instância, marca a diferença entre o discurso histórico e o literário é, segundo Luiz Costa Lima,⁹¹ a posição do narrador que, no primeiro, coincide com a posição do historiador, enquanto no discurso literário há sempre o cuidado de distingui-los, ainda que algumas estratégias narrativas procurem dissolvê-las. Nos casos que vimos tratando, como o romance-reportagem e o romance de tese, o espaço entre o narrador e o autor tende a diminuir em função da concepção de literatura que aí vigora.

Em *A solidão...*, fica nítida a interpenetração entre o autor do prólogo e o narrador onisciente do romance. Deste modo, se a intenção aqui é a de insistir sobre a veracidade dos discursos que aqui circulam, nada garante quanto à autenticidade do diário. Ou seja, mesmo em se tratando de um trabalho de criação, a inclusão do diário obedece ao princípio do estabelecimento de uma verdade e não da sua subversão.

Andrés Mongelos, além de autor das memórias, figura no romance enquanto personagem, um leal amigo do presidente Solano López. Cresceram juntos, como irmãos, e, no tempo do enredo em que vigora a guerra, Mongelos é major do exército paraguaio e confidente de Solano. É através de sua perspectiva, com base no discurso memorialístico, que o amigo ganha uma humanidade que o afasta das visões marcadas pelo antagonismo, nem o tirano nem o herói. Mongelos assinala-lhe tanto a generosidade quanto a impetuosidade. É dele ainda o relato da viagem de Solano pela Europa, do seu encontro e encantamento por Mme. Lynch, do retorno e da posse do governo com a morte de seu pai, Carlos López, da hostilidade da aristocracia paraguaia e da família de Solano em relação à Mme. Lynch, a cujo fascínio o narrador também se rende, e dos preparativos para a guerra que se anuncia. Ainda que a sobriedade caracterize o jovem Mongelos e lhe sobressaia a sombra de um ceticismo diante da guerra, é na voz que preenche as Reminiscências, mais amadurecida, que se anuncia a amargura em toda a sua extensão: “Não tremam, pequenas criaturas – embora seja áspero e oblíquo o viver e termine em irreparável solidão.” (S.S.S.L., p.35).

Além do tempo que marca a enunciação, a forma memorialista também diz bastante sobre o enunciado. Se em meio à narrativa podemos pressentir em Mongelos a sua falta de entusiasmo pela guerra que se aproxima, nas memórias, cujas brechas se abrem para o

⁹¹ LIMA, Luiz Costa. *A agurrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 104.

desabafo e para a confissão, o espírito antibeligerante acaba por preponderar. Esta voz descrente dos motivos da guerra e entorpecida pelos seus efeitos vai vincando, como não podia deixar de ser, uma dissonância com a reivindicação da defesa paraguaia diante dos interesses do capital estrangeiro, como ficara evidente no prólogo.

Este hiato aumenta quando o narrador memorialista se depara com os gestos enlouquecidos do companheiro Solano no momento em que os sinais da derrota são claros. Mongelos ainda tenta resolver a contradição que se apresenta: “- Há duas guerras [...] Uma travada contra a Tríplice Aliança e outra contra a aristocracia do país. Quanto a essa última, Pancho reedita o ditador Francia, mas de forma imensamente mais sangrenta e implacável. Seu amaldiçoado tribunal militar é composto de pequenos robespierres de oitiva e sórdidos assassinos, como aqueles dois padres horrendos.” (S.S.S.L., p. 235-236).

É com este argumento que Mongelos enfrenta e justifica a nebulosa questão do golpe, desviada em *Genocídio americano*. Familiares, amigos e representantes do governo de Solano López envolvidos na trama compõem afinal a aristocracia da terra. O embate do governante contra eles não significa um gesto tresloucado, como na visão corrente, mas uma firme oposição política em que Solano se aproxima, por um efeito colateral, dos interesses do povo, como tenta entender Mongelos: “Pancho, apesar de integrar as classes privilegiadas, está em choque com elas. Não posso entender por quê.” (S.S.S.L., p.236).

Esforço inútil, pois, nem as melhores explicações conseguem superar ou mesmo se igualar as descrições sobre o banho de sangue interno, sobre os atos de tortura que culminam com o terror de San Fernando, passagens que o narrador não se furta a narrar até à exaustão:

Sem dúvida, porém, incontáveis injustiças foram cometidas em San Fernando e nos demais locais de julgamento, até o amargo fim. Pessoas inteiramente inocentes foram entregues aos carrascos. Uma dessas vítimas, Dona Juliana Insfrán de Martínez, era a infeliz esposa do Coronel Martínez que se havia rendido aos aliados em Humaitá. Na prisão, conforme relatos posteriores, foi 'submetida a toda sorte de sevícias', que bem podem ser imaginadas, considerando-se inquisidores do tipo dos padres Román e Maíz. Afora tão arrepiante generalização, levou centenas de chibatadas. Sofreu o *cepo de uruguayana*; ela agüentou até mesmo essa tortura brutal e continuou isentando o marido [...] Nunca declinou qualquer nome nem assinou confissões. Levaram-na envolta num lençol para o lugar da execução. Ali, nua, o corpo transformado em imensa chaga, arrancaram-lhe a cabeça com golpe de lança.

Benigno López teve os ossos deslocados quando submetido ao cepo uruguayo. De madrugada, amarrados uns aos outros como animais partindo para o abate, ele, o Bispo Palacios, o ex-Ministro José Berges e o Deão Bogado foram arrastados para um mato próximo ao quartel-general. Morreram todos pela lança em meio a urros medonhos que escutávamos trêmulos de horror.

Brúguez, o homem dos canhões guaranis, morreu aos poucos, carneado a baioneta. Vinte

soldados especialmente designados cortaram-no em pedaços. Estava amarrado a uma árvore, nu. Apertou os lábios; não emitiu um só gemido... (S.S.S.L., p.234-235)

As cores que pintam o herói Solano López e seu Estado Maior saem, ao contrário do previsto, irremediavelmente esmaecidas pela ordem de violência do relato. Mas, se tais descrições de um Estado de força não obedecem à lógica que opõe as vítimas paraguaias aos brutos aliados, não podemos desprezar a função desempenhada por uma outra lógica. Como já assinalado, a propósito de *Genocídio americano*, uma parte da literatura da época cumpriu um importante papel de denúncia. Ao se voltar para outra época, a guerra do Paraguai, enfocando um governo externo, o de Solano López, já bastante rebatido pela leitura tradicional da guerra, e insistindo na descrição dos usos e abusos de um governo tirano, autoritário, assassino, *A solidão...* responderia muito mais ao momento político da sua época do que propriamente a uma representação do passado.

Para não sermos tendenciosos na nossa análise, devemos considerar que também esta outra função encontra-se consignada no prólogo quando o autor se refere à “violência institucional”: “Vivemos um final de século em que novamente há farto alimento para essa brutalidade sem freios, desencadeada ao amparo de abstrações rigorosamente antijurídicas – e tão facilmente aceita ou esquecida.” (S.S.S.L., p.17). Apenas salientamos que da forma como estão postas no romance as duas representações tornam-se incompatíveis. De um lado, a leitura revisionista. A defesa de um Paraguai impotente diante de seus inimigos, lutando até à morte em nome da construção de uma sociedade mais justa e que tem como símbolo o seu governante. Do outro, uma visão muito mais adequada à leitura tradicional da guerra do Paraguai. Ou seja, o tirano Solano López que não titubeia em levar seu país à destruição total a fim de atingir unicamente seus objetivos expansionistas.

Esta bifurcação, premeditada ou não, concorre para afastar o romance daquela categoria que antes avançamos, a do romance de tese. O leitor aqui, certamente, não sairá convencido apenas de uma verdade. Muito provavelmente ele será dominado por uma tensão entre os sentidos do texto.

2.1.2.4. As outras vozes

A construção dos personagens deixa clara a opção pela diversidade. Primeiro, a espacial, que visa a abranger os vários países envolvidos no conflito. Depois, uma opção pela representação de diversos estratos sociais, que busca superar a tomada de visão centrada nos senhores da guerra. Assim, paralela à narração que enfoca os comandantes militares, Solano López, Caxias, Osório, Mallet, Caballeros e Rivarola, vamos encontrar o médico inglês naturalizado paraguaio, Joseph Lamson, conhecido como Dr. José; seu filho

adotivo Juan; Concépcion, a caseira que trabalha para o Dr. José e responsável pela criação de Juan; Andrés Mongelos e Mme. Lynch; a guarani Soledad Fabiola, uma legítima *Kingüa-verá* (pentas de ouro); o Dr. Francisco Dantas e seu jovem companheiro, o Dr. Daniel de Castro Antigueira, ambos servindo nas forças brasileiras; Blanca Lila, filha de um imigrante italiano e de uma guarani, estabelecidos numa província argentina e que se integram ao palco da guerra como mercadores, e a também comerciante argentina, Dolores Mendoza.

Aos poucos vão se formando os núcleos de personagens. O Estado Maior do lado brasileiro, composto primeiramente por Osório e Mallet que, ao início do romance, aguardam a chegada de Caxias para comandar as forças aliadas. No pólo de comando paraguaio, Solano, Elisa Lynch, Caballeros e Mongelos, este último funcionando também como intermediário entre aqueles e a família do Dr. José. Juan, que nos anos de guerra é um adolescente, apaixona-se por Soledad Fabiola, com quem vem a casar. Ao seguir para a guerra, ele passa a desempenhar esta tarefa de mediação entre o alto comando paraguaio e seu pai, Dr. José. No acampamento dos aliados, distantes da vista de Caxias, desenham-se outros pares amorosos, como o de Blanca Lila e o Dr. Daniel e outro, de cunho mais pragmático, entre o Dolores Mendoza e o Dr. Dantas.

Deste quadro traçado, poderíamos ainda assinalar algumas composições. Além dos dirigentes bélicos, dois outros grupos significativos se destacam. Primeiramente, o dos médicos. É curioso que para uma quantidade exígua de personagens, três dos papéis sejam preenchidos por esta classe profissional. A este respeito, deve-se considerar a posição singular, ou até contraditória, que ocupam numa guerra. Em meio a um cenário que obedece exclusivamente à ordem de matar e morrer, o médico, cuja função é salvar, além de estar mais próximo ao sofrimento alheio, encontra-se aí deslocado, ao mesmo tempo que sua presença é fundamental. Este deslocamento de uma lógica bélica que cega a todos que portam uma arma acaba poupando o médico e lhe confere uma visão mais humanizada. Cremos ser este o objetivo da incidência, o de insistir sobre a idéia de humanização em meio ao caos humano.

Além disso, o idealismo legado pelo texto ao Dr. Daniel (S.S.S.L., p. 130) reedita a expectativa que embalou o Dr. José a eleger, em tempos anteriores, o Paraguai como sua nova terra: “Descobrir o povo guarani, sua doçura, a quase inacreditável pureza dos nativos foi para o médico ainda amargurado uma espécie de retorno ao milagre da vida. Deixou o espírito mergulhar profundamente nas águas milagrosas da inexprimível compaixão daqueles seres humanos que pareciam iluminados pelo toque de um Deus em que jamais acreditara antes. Vivia entre anjos, costumava dizer.” (S.S.S.L., p. 22-23).

Esta passagem que recoloca o mito do bom selvagem e faz jus à leitura revisionista serve para introduzir o terceiro grupo de personagens que se destaca. Identificando o povo

paraguaio à nação guarani, o romance abre espaço para as maiores vítimas do conflito bélico. Romântico como o mito que o embasa, o percurso destes personagens, em contato com a barbárie circundante, é a de degradação e de morte.

Blanca Lila, para quem a língua sagrada da mãe, o guarani, era cheia de cores, vai encontrar a morte precipitada e brutalmente. Contra a vontade, ela abandona sua pequena aldeia para seguir o pai viúvo que enxergava na guerra, como outros comerciantes, a possibilidade do enriquecimento rápido. Quando o idílio amoroso com o Dr. Daniel encontra-se no auge, o acampamento é invadido por uma tropa paraguaia ensandecida e que lá promove a noite dos horrores. Blanca Lila, ainda a meio da narrativa, é violentada e assassinada, assim como seu amante, por um bando de soldados bêbados, passagem em que as fronteiras entre o bem e o mal, tal como vinha se delineando no romance, tornam-se fluidas. Do agrupamento de soldados participam vários guaranis sedentos de sangue para os quais a violência é apenas um jogo a mais. A razia só não é completa pela intervenção de nobres oficiais que se indistinguem nas cores do uniforme, tais como o general Caballero, Rivarola, Juan e o Dr. Dantas. Eles conseguem manter o hospital, repleto de doentes, a salvo do ataque a Tuyutí.

Já o destino de Juan e Soledad se diferencia basicamente do de Blanca Lila pela longa degradação que aqueles vão sofrendo à custa da guerra. Esta degradação é expressa pela deteriorização física, registrada em várias passagens, como na perda de uma das vistas de Juan, em um de seus primeiros confrontos com o inimigo, ou na descrição mais próxima ao final:

Soledad Fabiola de sua antiga beleza conserva apenas olhos luminosos e seios firmes. Com a febre quartã, perdeu vinte dentes; os que ainda possui estão fracos e amarelados. Após o esvaziamento da arcada dentária, tem face e boca deformadas. Seus lábios antes polpudos e vermelhos transformara-se num traço, espécie de cicatriz curvada nas comissuras, de pele rugosa, entre o lívido e o acinzentado. Foi-se igualmente a bela cabeleira negra da *Kingüá-verá* de longos pentes de ouro. Os cabelos – vieram ralos. Espalham-se por sua cabeça diversas áreas de calvície perene. Passa a usar turbante de tecido para esconder a mesquinha cabelladura. (S.S.S.L., p. 211).

Mais significativo que o aspecto físico parece ser o enfoque na mudança psicológica de ambos, que sobressai nos novos pactos assumidos. Juan, criado pelo pai de forma livre, como a imitar a inocência dos animais, torna-se vítima, segundo Dr. José, de uma lavagem cerebral ao iniciar a formação militar. A dureza do chefe militar substitui-lhe a brandura e o ar sonhador (S.S.S.L., p. 223). Soledad, por sua vez, representante de um grupo social bastante singular, acaba por abdicar de sua identidade para seguir seu eleito, Juan, o que a leva direto à guerra. Tal singularidade é percebida na descrição:

Tão antigas quanto Assunção, as *Kigüá-verá* (que em guarani significa “penteados de ouro”) se constituem de “mulheres livres” organizadas em corporação. Trabalham como “pracistas”: vendem verduras e legumes no mercado, flores no cemitério, ervas medicinais cujos segredos conhecem profundamente. São mulheres orgulhosas e independentes, unidas debaixo de peculiar “consciência de classe”. Não dependem jamais de amparo familiar ou masculino. Mantêm casas, pés, mãos e corpo cuidadosamente asseados, vestem blusas brancas de *ñanduty* bordado e saias com estampado fortes. Distinguem-se também pelo uso constante de inúmeras jóias. Trazem os cabelos quase ocultos por infundáveis feiras de crisólitos que faíscam ao sol, colares de topázio e corais, pesadas pulseiras de ouro e, logo acima da testa, enorme pente de ouro – origem de seu apelido. (S.S.S.L., p.51).

Portanto, para um grupo social que não aceita o amparo masculino, o percurso de Soledad exemplifica bem esta queda moral. Para poder acompanhar Juan, ela se transforma numa espécie de “sargento” no quartel-general de López, dirigindo a “limpeza e lavagem de roupas e utensílios” do hospital, enquanto Juan guerreia. (S.S.S.L., p.211).

Além da patente degradação física, o casal está sujeito ainda à perda de seus valores maiores e, conseqüentemente, de sua identidade. Após algum tempo de entusiasmo, o desencantamento pela guerra sobrevém com tanta força que o cenário da morte próxima se revela um bálsamo (S.S.S.L., p.256). Ainda assim, uma luz em meio ao trágico cenário acena para eles, como demonstra a fala de Juan: “Vivemos todavia, Soledad Fabiola. Continuamos a palpitar dentro do silêncio sem fim. Amanhã estaremos de volta à vida de há mil anos. Em busca de uma planície perdida e impossível...” (S.S.S.L., p.259).

Ainda outra representante da raça guarani é Concépcion. Governanta na casa do Dr. José, Concépcion alcança um tratamento familiar ao tomar para si os cuidados com o recém-nascido Juan, abandonado na porta daquela casa, e transmite a este universo a sabedoria do seu povo. Numa posição secundária desde o início, ela perde quase toda a ação quando o enredo se dirige para os espaços da guerra.

Dos quatro representantes, resta a Juan o destaque. Favorecido por sua presença no palco da guerra, quase sempre junto a Solano López e Elisa Lynch, Juan participa ainda de uma analogia que se constrói no romance entre o seu destino e de seu país através da idéia da imagem agrária da colheita. À fase viril do Paraguai Maior na projeção do governo de Solano López corresponde à iniciação sexual de Juan com Soledad, expressa pela forma vulgar do verbo “coger”: “Só então a possui por primeira vez, praticando aquilo que seu pai denominara ‘coito’. Mas a palavra certa é *coger*, pensa, enquanto a colhe. Colhe sua amada bem junto à grama. Penetra-a e ela dança; sente o macio de suas coxas unidas às dele, macho a colher a fêmea de sua escolha.” (S.S.S.L., p.76). O feitio normalmente pacífico de Juan se modifica com a formação militar e é substituído pelo fervor na construção de um

país forte, o que se efetivaria pela vitória bélica. Tal entusiasmo e arrogância transforma-se rapidamente em desgosto. Ao mesmo tempo que Juan perde uma de suas vistas, fica claro para o comando paraguaio que a vitória seria impossível. Ainda assim, só resta o caminho heróico mas penoso da resistência. Daí as imagens de decadência que pontuam tanto a trajetória de Juan como a representação pátria, ligadas mais uma vez pela metáfora agrária: “O Paraguai, na verdade, é uma extensa lavoura. De cadáveres.” (S.S.S.L., p. 257).

2.1.2.5. Vozes que destoam

Em meio a personagens construídas com uma certa vocação maniqueísta, dois deles, além do caso de Andrés Mongelos já citado, ganham uma projeção destacada. Rompendo mais uma vez com a intenção objetiva da narrativa através de um narrador onisciente e todo poderoso, as vozes dissonantes do texto ganham autonomia. Dr. José e o par formado por Osório e Caxias assumem não só destaque frente aos demais personagens como também passam a conduzir a narrativa através do seu olhar. Ou melhor, é o narrador que abandona sua posição panorâmica e assume o olhar que desponta daqueles dois.

Dr. José, que escolheu o Paraguai para viver em função da pureza de sua população, torna-se o crítico mais poderoso do seu governo. O núcleo Osório/Caxias parece atuar de forma complementar. Para cobrir o período que antecede a entrada de Caxias na guerra, que ocorre em finais de 1866, portanto na segunda parte do enredo, cumpre a Osório servir de consciência crítica ao regime do seu país. Numa disputa entre os dois blocos, talvez José Lamson leve a melhor pela consistência do seu personagem. No entanto, a escolha da dupla para preencher este foco coloca algumas questões.

Em relação às leituras tradicionais e às anedotas de caserna, a figura do General Osório, colocada como voz dissidente e crítica em relação ao Estado não chega a surpreender. Através dele fala o tarimbeiro, o homem prático de outras lutas, inclusive contra o governo imperial. Fala também o gaúcho, que divide com seus antigos companheiros de armas, como o General Netto, outra sorte de identificação. No caso de Caxias, a equação agudiza-se porque seu nome está intimamente relacionado ao governo. A representação oficial de Caxias na historiografia esteve ligada à opressão de movimentos separatistas no Brasil, bastando para isso retomar seu epíteto: o Pacificador. Esta atuação sempre foi marcada pelo sucesso, o que também se pode ler, pela força militar. A Sabinada, a guerra da Cisplatina, a Balaiada, as Revoltas liberais de São Paulo e Minas Gerais, a Revolução Farroupilha e as guerras externas no Prata, contra Oribe e depois contra Rosas, são exemplos desta trajetória. Seu ingresso no comando das forças aliadas na guerra do Paraguai também vai marcar o início de uma inversão, da qual mais uma vez

ele sai vencedor.

Seria o caso de se questionar então como é que o romance se posiciona de maneira tão favorável a Caxias já que foi justamente sua ação, de acordo com a cronologia bélica, que tornou viável a derrota paraguaia. Primeiramente, esta responsabilidade direta pelo sucesso na guerra não é encarecida em *A solidão...* Isto talvez se deva ao descomprometimento que vigora no romance entre as ordens do general e um comando político efetivo sobre a guerra. Caxias, de acordo com a ótica militar, se coloca numa posição de total obediência às indicações provenientes da Corte. Sua hesitação é expressa várias vezes, como prova da humanização que sofre na narrativa, mas sua obrigação é a de cumprir a ordem, o que o despenaliza da violência perpetrada por seus pares.

Contrariando este princípio, outro aspecto parece desempenhar um papel fundamental nesta heroicização de Caxias. Segundo a cronologia bélica, ao invadir e dominar a capital paraguaia, Caxias dá a guerra por acabada. O governo brasileiro não aceita a decisão sem contar com a rendição de Solano López, foragido junto a um pequeno exército nas montanhas do norte. Invertendo o princípio da obediência, Caxias se recusa a prosseguir numa investida que fugia ao código de honra militar, proferindo a famosa frase: “Eu não sou capitão do mato”. Esta tomada parece sim ter exercido uma saída determinante para a imagem de Caxias, pelo menos no que respeita à guerra do Paraguai. Veja-se, por exemplo, a rentabilidade obtida em *Genocídio americano* através deste personagem. De fato, a posição de Caxias em 1868 era consoante ao desejo popular de que a tarefa brasileira estava cumprida e que um prolongamento da guerra apenas representava um maior sacrifício de recursos. Repare-se também que o capítulo que concorreu para a heroicização de Caxias, a última fase da guerra, foi o mesmo que levou a condenação irremediável ao Conde d'Eu, quando este aceitou a ignominiosa tarefa delegada por seu sogro.

O resultado desta *mise em scène* é um espírito dotado de uma antevisão histórica: “Ele viu muito à frente do melancólico panorama político e social de seu século. Essa visão dirigiu-lhe os passos, transformando-o no homem mais importante da história de seu país: o único cuja vida, atos, palavras e até mesmo omissões representam invariavelmente lição de grandeza, dignidade e intransigência no que tange às velhas verdades do coração e do espírito.” (S.S.S.L., p. 126-127).

Se, na economia narrativa, estes dois aspectos conseguem responder à imagem de Caxias, resta que a representação, em geral, do militar e, em especial, do oficial talvez mereça uma maior atenção. Não só o comandante se beneficia da representação. Mas, Osório, Tamandaré, Neto, Mena Barreto, Mallet, e, do lado paraguaio, Caballeros, Rivarola e o personagem nativo Juan Lamson, além de vários outros oficiais menos graduados se destacam justamente pelo perfil cavalheiresco. Até mesmo a oposição histórica construída

entre Caxias e Osório, que leva em conta não só a diferença partidária mas a desigualdade entre os dois perfis, é aqui aplainada em nome de uma leal amizade.

Esta caracterização que releva o espírito cavalheiresco e de solidariedade entre os honrados militares consolida uma voz crítica que se dirige às instâncias governamentais de decisão. Com a exceção do militar paraguaio Caballeros, a amargura destilada pelos oficiais brasileiros ao seu governo é patente e habita o romance do começo ao fim. Tal representação encontra-se bastante presente nas narrativas e memórias de ex-combatentes, como as do visconde de Taunay. No caso de *A solidão...* temos a ficcionalização, intencional ou não, de uma tomada histórica que posteriormente trouxe graves conseqüências ao regime monárquico. Queremos nos referir à Questão Militar.⁹²

Enfim, respeitando ou não o traçado das leituras historiográficas, o que se evidencia no romance é o registro heróico destes militares, homens experientes, expostos durante todo tempo ao perigo, à fome, à morte, em oposição às decisões de gabinete que expõem a ignorância total das reais condições da guerra e, o que parece mais grave à perspectiva narrativa, o não reconhecimento do valor e da dedicação destes homens. A voz que emerge de Caxias então não é, contrariamente ao que aparenta, uma reclamação solitária. Ela reduplica a voz de Osório, a de Tamandaré e a de tantos outros oficiais, vítimas, segundo o narrador onisciente, dos interesses individualistas da aristocracia e dos políticos do Império. Deste modo, a representação de Caxias e dos demais oficiais aliados desestabiliza uma linha de sentido pretendida ao início do romance. Desfaz-se inteiramente a dicotomia paraguaios/aliados em favor da que opõe os responsáveis pela guerra e as suas vítimas, dentre elas os militares.

Se a dupla Osório/Caxias é a principal responsável na promoção de uma tomada crítica da guerra em relação aos governos aliados, Dr. José, por sua vez, constitui a voz mais ácida quanto à ditadura de Solano López. Em resumo, o que ocorre em ambos os casos é que a visão combativa se constrói a partir de seu centro, o que acaba por atingir os dois lados do conflito.

O processo iniciado pelo narrador-personagem Andrés Mongelos e perseguido pela constituição de Osório e de Caxias chega a seu ponto de ruptura com o Dr. José. O médico se torna o observador, e nisso sua condição de meio-estrangeiro é privilegiada, da atmosfera que rodeia a constituição do governo do segundo López, dos mandos e desmandos de que a aristocracia reinante começa a ser alvo, da preparação para a guerra, da convocação do filho recebida com contrariedade, das inúmeras prisões e torturas, do martírio das destinadas⁹³ e, posteriormente, da sua própria convocação para trabalhar num

⁹² COSTA, Wilma Peres. *A espada de Dâmocles: o Exército, a guerra do Paraguai e a crise do Império*. Campinas: HUCITEC, 1996. p. 20.

⁹³ Termo usado em relação à Guerra do Paraguai para se referir às esposas de perseguidos políticos durante o regime de Solano López.

hospital da capital que encobre um forte esquema de espionagem. Enfim, Dr. José torna-se o observador de toda degenerescência do governo lopizta.

Em síntese, o romance dá voz não à visão revisionista da guerra, conforme anunciado no prólogo, mas a um singular tipo de história vista por baixo. Singular na medida que os personagens que, com maior credibilidade política poderiam reagir por meio de sua fala à agressão de que são vítimas, ou seja, os guaranis, ou desaparecem precocemente, como é o caso de Blanca Lila, ou permanecem num plano secundário, como Juan, Soledad e Concépcion. E nisto a narrativa refaz, talvez propositalmente, a lógica da dominação branca. É verdade que existe a fala de Andrés Mongelos, mas é significativo notar que o tom veemente de sua crítica só se torna possível várias décadas após a guerra e, ainda assim, na forma íntima das memórias.

Na ausência da voz guarani, a denúncia da violência só encontra trânsito na mediação paternalista do Dr. José e do general Caxias. Cabe então ao romance dotá-los de humanidade e insuflá-los com a solidariedade ao elemento oprimido. No caso do Dr. José, isto se dá pela ocupação de uma posição mediana no quadro social que exige sua submissão ao sistema mas ao mesmo tempo lhe abre alguns canais de influência. Já a situação de Caxias passa por modelação mais complexa.

Quanto a Caxias e Osório, tratando-se de personagens migrantes, a composição torna-se mais problemática porque envolve um diálogo que se encontra ausente no tratamento de personagens nativas. Para o personagem migrante existe de antemão um referencial que funciona como um paradigma. Ainda que se declare a autonomia deste tipo de personagem na ficção, a sua referência histórica continua a nortear perguntas propostas pela sua aparição ficcional. No caso de Osório, este diálogo é aplainado, pois, conforme já expresso, a sua composição consolida as leituras tradicionais do personagem histórico, reforçando a idéia da pouca formalidade entre eles e seus subordinados. Já a modelação de Caxias passa por um esforço maior. A imagem marcial do opressor dos levantes populares, a do comandante e patrono das forças militares, veiculada por uma facção historiográfica, para alcançar uma adesão do leitor deve passar por uma reelaboração no romance. O que é obtido, adicionando-lhe em grande quantidade a compaixão pelas vidas em jogo e, como já observado, despenalizando-o pelas medidas da guerra. Apesar de comandante, Caxias não passa de um soldado obediente ao seu Imperador. Soldado que, em seu íntimo, nem sequer deseja aquela guerra.

Sem idealizarmos um contínuo cotejamento com a historiografia, apenas apontamos para os recentes estudos sobre o duque que colocam em evidência uma sua faceta antes desprezada pelos que o retrataram ou como herói ou, inversamente, como genocida e que muito se ajusta àquela do romance. Francisco Doratioto atenta para a necessária revisão daquela figura, encarecendo, ao lado do papel disciplinador do militar, sua faceta

disciplinada: “Na sua concepção o poder militar subordinava-se ao poder civil, e a grandeza do país estava associada à ordem e ao respeito às autoridades constituídas.”⁹⁴ A humanização do personagem também é contemplada: “Caxias era intransigente na defesa da ordem constituída, mas, obtida a vantagem militar sobre os rebelados, buscava a conciliação, procurando cooptá-los, evitando tratamento desumano aos prisioneiros e concedendo-lhes anistia.” E, por último, ainda destaca o sacrifício pessoal, “transcendendo suas angústias e dúvidas” ao permanecer até janeiro de 1869 à frente do comando das forças aliadas na guerra do Paraguai.

2.1.2.6. Bakhtin e as vozes do romance

Lido na linha do romance de tese, vimos o quanto *A solidão...* se afasta do princípio proposto, ainda que no mesmo prólogo também fique consignado como objetivo a denúncia da violência institucional. Dirigido ao ataque das nações aliadas enquanto responsáveis pelo extermínio de um povo, o romance acaba por se recobrir de outros sentidos ao enquadrar tanto a faceta insana de Solano López e de seus pares, por um lado, como a dimensão humana e às vezes até heróica de generais brasileiros. O que acaba por criar um efeito que ora aproximamos da história vista de baixo, pelas vozes que ganham espaço na narrativa e que já se distanciam do narrador persistente do romance de tese.

Mas trata-se apenas de uma aproximação no jogo entre a literatura e a história. Porque *A solidão...*, mesmo que se restringisse à dramatização de um enredo de tese, ainda assim participaria do campo literário quanto mais não fosse pelo seu paratexto, fato que nos coloca de frente a um objeto literário. A proximidade com a visão de baixo da historiografia não deve obliterar, portanto, a existência de diferentes vozes que habitam o universo ficcional que, no caso em estudo, já figuram no mínimo duas correntes distintas. Lembramos que a leitura revisionista da guerra do Paraguai não é necessariamente discordante da perspectiva da história vista por baixo, pelo contrário, são até compatíveis. Esta compatibilidade, pelo modo de construção, não se verifica neste romance que, se quisermos ainda, lida com aspectos que se identificam com uma terceira leitura, a leitura conservadora, como testemunham a heroicização de Caxias e a condenação de Solano López.

Desta profusão de vozes, nas quais podemos identificar mais claramente três perspectivas historiográficas, constituídas pela leitura revisionista, pela visão de baixo e pela leitura conservadora, resulta uma perspectiva que em pouco ou quase nada fica a dever aos critérios ideológicos que regem a nossa pós-modernidade, dos quais sublinhamos o ceticismo pelas disputas bélicas e a aceitação do diverso, do dissonante e do múltiplo como

⁹⁴ DORATIOTO, Francisco. Senhor da guerra e da paz. *Nossa História*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ano I, n.2, dez. 2003. p.62-65.

fator positivo. Também é fundamental que se esclareça que *A solidão segundo Solano López* não está presa às amarras logísticas destas terminologias. Como obra de ficção, não existe aqui o compromisso com o documental. A ordem da sua verossimilhança é outra, a interna. Daí que o caráter dissonante a que vimos aludindo responde apenas aos critérios pelos quais a análise foi conduzida, com vistas ao diálogo com *Genocídio americano* e a partir de vários de seus elementos textuais e paratextuais.

Retomando uma idéia disseminada ao início deste capítulo, talvez pudéssemos concluir que, no texto historiográfico, a presença de leituras diversas sem a presença de um fio organizador que se sobreponha a elas provavelmente concorresse para o insucesso da empresa. Já na ficção, abre-se esta saída sem prejuízo da realização. Em muitos casos, inclusive, tal diversidade funciona como critério valorativo, como discorre Janice Theodoro da Silva, contrariamente ao que supunha Aristóteles:

[...] o historiador, ao compor a sua análise, ao trabalhar com a convenção da veracidade, tem mais chances de compor um pensamento político; e, infelizmente, pelo que posso observar pela história, ele o compõe como unidade. Ao contrário, a literatura, ao trabalhar com a ficção, com uma outra convenção que não a da veracidade, ao invés de ir em busca das grandes unidades do processo, trabalha com a diversidade, e é essa diversidade que muitas vezes ainda traz como ingrediente a categoria estética. E, muitas vezes, ela pode nos fazer, como historiadores, compreender melhor o mundo em que vivemos ou pensamos; ela nos permite pensar sobre esse mundo.⁹⁵

Considerando o desenvolvimento seguido até então, o da análise das vozes do romance e da sua tensão com um procedimento unificador dominante no discurso da história, torna-se evidente que nos voltemos para as reflexões do teórico russo Mikhail Bakhtin.

Como se sabe, a base da teoria baktiniana é a noção de dialogismo que, grosseiramente, pode ser entendida como a conjunção de diferentes vozes sociais que habitam a linguagem. Ainda para o teórico, este espírito dialógico pode ser mais facilmente evidenciado no romance, gênero privilegiado para este encontro.⁹⁶ Bakhtin, no entanto, distingue dois tipos de romance ou duas linhas estilísticas do romance europeu. O romance polifônico, cujo paradigma para o teórico é Dostoievski, expõe as vozes que o constituem. Já o romance monológico, exemplificado por Tostoi, camufla, sob uma aparente unidade, as

⁹⁵ CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 215. A questão entre o geral e o particular para a História não parece se resolver tão facilmente. Pressupõe-se antes uma dialética entre os quesitos. Vale lembrar a lição de Carlo Ginzburg, ao abordar a perspectiva entre a próximo e o distante como condição do juízo entre o singular e o geral. GINZBURG, Carlo. Matar um mandarim chinês. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Voltaremos ao tópico no terceiro capítulo.

⁹⁶ BAKHTIN, Mikail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

diferentes vozes da obra.

Tal explanação, no entanto, reduz o vigor e a dinamicidade prevista por Bakhtin que impera no discurso, sobretudo o romanesco. Por isso mesmo, talvez pudéssemos falar, juntamente com Leonor Lopes Fávero, quando esta responde a um questionamento sobre aquela teoria, que possivelmente fosse mais acertado falar em predominâncias, ou seja, um discurso com tendência à monofonização e à polifonização.⁹⁷

Deste ponto de vista, a teoria de Bakhtin sobre o romance se aproxima melhor de nossa proposta em lugar de outras que buscam distinguir a literatura, ou as artes em geral, de outros discursos por uma idéia de excesso, de polissemia, de plurissignificação que vigora no primeiro termo. Assim, desconstrói-se uma relação unívoca entre produto literário e efeito da diversidade e, por outro lado, a relação entre outros discursos, inclusive o histórico, e a idéia de unicidade. Prova disto é o romance com tendência monológica que visa à unificação. Da mesma forma, nada nos impede de abordar um discurso histórico, por exemplo, aludindo ao seu dialogismo, camuflado ou nem tanto assim. Apenas o que parece distingui-los é o efeito harmônico, também ele considerado por Bakhtin. “A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso. Nisto reside a particularidade específica do gênero romanesco.”⁹⁸ Talvez seja possível inferir daí, tentando ainda responder à exposição de Janice Theodoro, que, enquanto o romance opera a diferença, a dissonância (as diferentes vozes sociais) de maneira harmoniosa, nos outros discursos que obedecem à convenção de veracidade, a evidência da dissonância normalmente funciona contra ele mesmo.

É o que verificamos no romance de Carlos de Oliveira Gomes. Partindo de um projeto que parece se aproximar ao do romance monológico pela imposição de uma única voz, portadora da verdade, assistimos à ascensão de um concerto que rompe com aqueles primeiros estereótipos. Numa operação que renega o tempo linear e se aproveita da múltipla espacialidade, tornam-se aos poucos evidentes os diversos discursos envolvidos naquela guerra: os discursos que opõem os lados do conflito, as divergências no seio das nações aliadas, como também aquelas que dividem a nação paraguaia, o discurso das classes dirigentes, dos militares, dos médicos, dos comerciantes, dos indígenas, do estrangeiro. Discursos que, a despeito das discrepâncias internas, compõem um conjunto harmonioso, como já se sublinhou atrás, em busca de uma apreensão mais realista porque reconhece a pluralidade de que são feitos.

Além dos recursos utilizados e já tratados, como o tratamento espaço-temporal, a estilização da forma literária do diário, a inclusão de vozes socialmente representativas na elaboração dos personagens, avulta ainda um outro que origina um discurso que

⁹⁷ BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 52.

⁹⁸ BAKHTIN, op. cit., p. 106.

denominarei de intruso. Tal discurso opera tanto pela via do discurso indireto livre como também por uma inclusão díspar que provoca o estranhamento e parece ecoar as leituras que mais se popularizaram a partir de fatos ou personagens da guerra do Paraguai. Assim, em meio à descrição do Dr. José pelo narrador onisciente, eis que surge a tomada satírica do velho López e de sua família secundada por uma voz em discurso indireto livre:

O velho López, homem de imensas enxúndias, prestava-se em aparência ao gozo de seus detratores. Costumava desfilir em carruagem aberta com o espadagão cruzado sobre o colo, coberto por monumental cartola colorida de copa alta. Parecia – enganosamente – em via de adormecer nessas aparições públicas, distante do mundo em derredor: uma figura enorme, de amplas papadas, levado pelas ruas da Assunção ao passo sonolento da velha viatura presidencial.

Uma família de gordos, a dos López. La Presidenta, Dona Juana, mulher rústica de origem camponesa, possuía muito corpo e feições duras. Falava com estridência e rispidez; sabiam-na sempre disposta a chicotear os escravos da casa. Alimentava-se de chipás, sopas paraguaias sólidas, laranjas “de umbigo” - “para soltar os ventos da barriga”, dizia. Quando participava de recepções nas embaixadas comentava, pouco se importando em ferir susceptibilidades, que as comidas estrangeiras eram *mala mierda*. (S.S.S.L., p. 24).

A descrição pouco lisonjeira do casal López parece corresponder aos detratores da família López, tal como a velha aristocracia do país e também a visão do estrangeiro, mencionados um pouco antes da passagem. Em todo o caso, o seu aproveitamento humorístico aproxima-se mais uma vez de uma concepção bakhtiniana, a do realismo grotesco enquanto forma de combate às representações oficiais, como demonstrado na análise da obra de Rabelais.⁹⁹

Já ao final do romance outra passagem faz pressentir a presença do discurso intruso, porque não aguardado pela lógica da narrativa. Desta vez, o alvo é o segundo casal López, mais precisamente Elisa Lynch. A cena que descreve a perseguição final aos López em plena cordilheira comporta um dramatismo dificilmente comparável a outras representações. O surpreendente, além deste forte componente dramático, é o ponto de vista narrativo que se dirige para Elisa Lynch, logo após a morte de Solano. Na seqüência que descreve Lynch com o filho primogênito morto em seus braços, ainda chorando sobre seu corpo, uma voz narrativa finaliza: “*Madame* abraça o cadáver do filho. Está banhada em seu sangue. Destacam-se em seus longos dedos rubros muitos e refulgentes anéis de diamantes.” (S.S.S.L., p. 255). A aparente desconexão entre os dois comentários não deixa de reverberar um dos mitos populares formados a partir daquela figura, a idéia do tesouro de Lynch escondido por ela em terra paraguaia mas jamais encontrado. O mito diz mais do

⁹⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, 1999.

que contar uma historieta. No tom popular em que é veiculado, ele sugere também a faceta usurpadora da primeira dama, o que, no romance, acaba desestabilizando a própria representação em que está inserida.

Outras passagens ainda reforçam tal leitura, como a preocupação da primeira dama por seu tesouro (S.S.S.L., p. 123) ou cenas que evidenciam a despropositada oposição entre o fausto em que vive o casal e a total miséria de seu povo durante a guerra (S.S.S.L., p. 183 e 198).

Talvez possamos estender o mesmo enfoque para seu marido, O Supremo. Já abordamos o quanto a representação de Solano López assenta sobre bases bastante fluidas: magnânimo, destemperado, humano, violento, fiel, irascível, protetor, individualista. Enfim, essa dualidade que permeia o personagem pode não ser fruto apenas das oposições entre a leitura tradicional e a revisionista. Num plano mais profundo, ela pode marcar o duplo discurso do povo paraguaio em meio a uma feroz repressão que acabou por perseguir até os seus próprios algozes.¹⁰⁰

Num exemplo fundado na tradição oral, o escritor paraguaio Guido Rodríguez Alcalá revive as memórias da tataravó Teresa Silva, também ela vítima dos desmandos do ditador durante a guerra do Paraguai:

Num ato público (dos muitos organizados durante a disputa), minha antepassada Teresa Silva pronunciou um discurso afirmando que “depois de perder o marido e seus irmãos no campo de batalha, oferecia à pátria a única coisa que lhe restava: suas jóias”. A oradora passou para a história oficial como um exemplo de patriotismo, porém tenho provas de que não estava dizendo o que pensava. Mais tarde, na intimidade, dizia d. Teresa a seus filhos sobre a Batalha de Tuiuti, em maio de 1866: “Para o inimigo, aquilo foi como um concurso de tiro ao alvo”. Esta é a versão que chegou através de várias gerações.¹⁰¹

O caso de Teresa Silva não constitui um fato isolado. Os ouvidos de López espalhados por todas as partes, os cenários de torturas e condenações totalmente gratuitos, independente das classes sociais, retratadas com severidade também no próprio romance, reforçam a idéia da duplicidade daquele discurso cujo lado crítico desponta sorrateiramente, quase como uma confissão em surdina, invadindo o discurso oficial.

É finalmente deste ponto de vista que nos confrontamos com a ambigüidade oferecida pelo título. *A solidão segundo Solano López* encarece o pesar do chefe militar pela devastação de seu país e sobretudo pelo massacre de seu povo ou, de outra maneira, aponta para o ditador como o maior culpado pela imolação paraguaia?

¹⁰⁰ Deste ponto de vista, não parecem aleatórias as analogias sugeridas entre Solano López e Napoleão III (S.S.S.L., p. 35) ou entre Mme. Lynch e Maria Antonieta (S.S.S.L., p. 57).

¹⁰¹ ALCALÁ, Guido Rodríguez. Recordações familiares à sombra de López. *Nossa História*, n.13, Ano 2, nov. 2004. p. 35.

2.2. PERFIS FEMININOS

Ana Néri (2002), romance de José Louzeiro, *Jovita* (1994), de Assis Brasil, juntamente com *Cunhataí* (2003), de Maria Filomena Lepecki, abordam a guerra do Paraguai através do protagonismo de uma facção quase esquecida pelas histórias de guerra: as mulheres. A guerra do Paraguai não foi exceção e os relatos oitocentistas pouco ou nada se referem a elas.¹⁰²

Uma exceção neste painel para Elisa Lynch, que protagoniza numerosas narrativas e algumas romances publicados até há poucas décadas. A mulher de Solano López, mais conhecida como La Lynch ou Madame Lynch, rompeu a barreira da história e se instalou como um dos mitos sul-americanos. Entretanto, como assevera Alai Garcia Diniz, “um corpo feminino de poder torna-se mito negativo”.¹⁰³

Uma outra representação que também escapa à representação secundarizada, com contornos positivos, mas com finalização trágica, é a índia Antônia, por quem o jovem tenente Escragnoille Taunay se enamorou. O idílio amoroso é reelaborado no conto *Irecê, a guaná*, que, pela força lírica, mereceu uma reedição crítica.¹⁰⁴ Ainda que tivesse ocorrido durante a guerra, a narrativa, nos termos em que se dá, só parece possível por se deslocar do espaço bélico. O então engenheiro Taunay segue com um pequeno grupo para uma missão de reconhecimento de terreno enquanto o resto da tropa aguardava em Miranda, Mato Grosso. A comitiva acaba por se deparar, numa região conhecida como Morros, com uma comunidade formada sobretudo por desalojados da guerra: gente evacuada das cidades invadidas, oficiais foragidos e várias tribos indígenas da região. Pela descrição de Taunay, aquela comunidade escapava às designações conhecidas até então. E é nessa realidade de exceção, quase onírica, que a representação feminina ganha projeção.

Algumas outras referências esparsas em diferentes fontes despontam como as das mulheres-guerreiras, de que são exemplo, além de Jovita, Maria Curupaiti e Florisbela, e também a de enfermeiras, como ocorre com Ana Néri e Felisbina Rosa.

Adormecida por um longo tempo, a temática da guerra do Paraguai retorna fortemente na prosa contemporânea e evidencia a preocupação de preencher as lacunas do passado com os valores do presente. No lugar das Marias, abundam nos novos romances as exóticas Mercedes, que não deixam de ser as Marias de outras plagas. Em alguns

¹⁰² DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: imaginários da guerra do Paraguai*. Tese. USP, 1997.

¹⁰³ Idem. O corpo feminino no imaginário da guerra do Paraguai. *Travessia – Revista de Literatura*. Florianópolis, UFSC, n.32, jan./jul.1996; p.34-44.

¹⁰⁴ Publicado em vida, o conto do visconde de Taunay faz parte do volume *Histórias brasileiras, 1874*. Mais recentemente é publicado o volume crítico, acompanhado do conto, sob o título *Irecê a guaná*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.

casos, elas rivalizam com seus homens. Isto não é tão difícil em se tratando do caudal da cultura guarani para o qual comunidades formadas por mulheres singulares como as “pentas de ouro”, representadas por Soledad Fabiola, personagem de *A solidão segundo Solano López*. Outro desdobramento é obtido por Deonísio da Silva que, unindo o resquício histórico ao imaginário popular, chega à configuração de um grupo de amazonas, em *Avante, soldados! Para trás*. Contudo, são casos que mais tendem para o ilustrativo em vez de funcionarem como prerrogativa ficcional. No primeiro caso, a decadência de Soledad inscreve-se na chave geral do romance que é o retrato da destruição de todo um povo: o guarani. Além disso, ela integra a narrativa a partir da sujeição (primeiro, ao homem, depois, ao país), sujeição que contradiz os preceitos da comunidade nativa. Já no caso da evocação das amazonas, como trataremos mais adiante, elas compõem um quadro mais amplo que visa a desestabilizar a representação realista.

Ana Néri e *Jovita* são romances que, através do protagonismo de mulheres, se propõem a quebrar a hegemonia masculina. Em ambos os casos, trata-se de composições calcadas em fontes históricas declaradas que buscam retratar a difícil empresa de duas mulheres, a enfermeira baiana Ana Néri e a quase desconhecida Jovita Alves Feitosa, que deixou o sertão nordestino, determinada a enfrentar os exércitos que ameaçavam a monarquia brasileira. Nos dois romances o perfil feminino será analisado tendo-se primeiramente em vista a idéia de ficção a que cada um responde.

2.2.1. *Ana Néri* e a tradição do romance-reportagem

O espírito que anima a composição do *Genocídio americano* e de *A solidão segundo Solano López* não difere muito daquele que atravessa o percurso de José Louzeiro, autor de *Ana Néri*. Escritor difundido na década de setenta por seus romances-reportagem, especialmente, *Infância dos mortos* (que, nas edições seguintes ao sucesso cinematográfico, adotou o título de *Pixote*), *Lúcio Flávio*, *o passageiro da agonia* e também *Araceli, meu amor*, marca um estilo de prosa fundado na denúncia social.

Davi Arrigucci Junior vislumbra nestas composições a intenção alegórica, porque cada situação particular desenvolvida pelo autor remete para um quadro mais amplo, normalmente fundado na violência.¹⁰⁵ Outra característica é ainda apontada por Silviano Santiago, a função parajornalística:

Já que a censura não visava apenas às artes, mas a todas as formas de expressão dentro da sociedade, ocorreu também que o jornal não pôde mais dizer o que queria. Isso se deu

¹⁰⁵ ARRIGUCCI JR, Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979. p. 80.

sobretudo na área *grosso modo* chamada de policial. Tanto os grandes crimes da década como a grande reação da polícia ao aumento da criminalidade (o Esquadrão da Morte) não puderam ser cobertos com a objetividade jornalística que mereciam. Passou então a literatura a ter uma função parajornalística, como é o caso da prosa de José Louzeiro e de Plínio Marcos, cujo principal fim reside na denúncia sócio-política de marginalização grave na realidade brasileira e na denúncia da própria censura que estava impossibilitando que certos assuntos fossem discutidos fora dos salões fechados do poder.¹⁰⁶

No entanto, tal combatividade é polemizada por Flora Sussekind. Segundo a pesquisadora, a censura dirigida aos meios culturais na época pode ser dividida em várias fases de ações distintas, o que também pressupõe uma diversidade na reação por parte dos produtores culturais. A terceira fase, que tem início com a divulgação da Política Nacional de Cultura, em 1975, é marcada pelo controle sobre o processo cultural e pela cooptação. É neste quadro que Flora Sussekind interpreta os romances de José Louzeiro:

É fácil reconhecer a censura como antagonista e até como co-autora de desvios estilísticos, linguagem alegórica, textos cifrados. Por outro lado, no incentivo à produção, e sobretudo àquelas obras que *retratam* o país, não é comum perceber outro adversário, com contornos ora de mecenas, ora de pai, mas tão ou mais poderoso que a censura. Tão poderoso que faz vista grossa inclusive para a divulgação de textos que se consideram “de denúncia” como os de um José Louzeiro ou de João Antônio, porque neles, como na maior parte da literatura-verdade do período, percebem colaboradores bastante eficientes. Isto porque servem ao mesmo senhor: ao interesse de *representar* literariamente *um* Brasil. *E até o negativo da foto interessa à Política Nacional de Cultura. Em positivo ou negativo, o texto-retrato tende a ocultar fraturas e divisões, a construir identidades e reforçar nacionalismos pouco críticos.*¹⁰⁷

A crítica de Flora Sussekind contextualiza-se num estudo mais amplo no qual explica a opção do romance brasileiro pela estética naturalista sobretudo pela sua capacidade de fornecer uma visão homogeneizada da realidade nacional, ao mesmo tempo em que se oculta o seu caráter de produção.¹⁰⁸

Já a defesa da prosa linear de José Louzeiro corre por conta de Lúcia Chiappini:

O fundamento mais geral dessa recusa em bloco de uma literatura que não se apropria parodicamente do jornal enquanto mosaico e fragmento (solução elogiada no caso de *Zero* e *Reflexos do baile*, entre outros) está na opção sistemática da crítica por uma determinada

¹⁰⁶ SANTIAGO, Silvano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 53-54.

¹⁰⁷ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 27.

¹⁰⁸ Idem. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

tradição narrativa, experimental e vanguardista, que leva a recusar qualquer solução herdeira da tradição realista ou naturalista, sem perceber como nos dois casos pode haver tanto um esforço de atualização de modelos quanto sua diluição pura e simples, tanto o esforço crítico e criativo quanto a adequação às demandas imediatas geradas pela mídia.¹⁰⁹

Resguardadas as diferenças, tanto Chiappini quanto Sussekind tocam num ponto que nos parece chave para abordar a obra de José Louzeiro desde a década de setenta até aos últimos anos que é o mercado editorial. No paralelismo levantado por Flora Sussekind, a lógica da censura nos anos setenta, marcada ora pela repressão, ora pela cooptação é substituída na década de oitenta pela lógica de mercado.¹¹⁰

Os primeiros romances do autor datam dos anos em que se assiste a uma ampliação do mercado romanesco, tanto do público como do comércio de livros, que acaba superando o conto.¹¹¹ É ainda o próprio Arrigucci quem dá conta de que, além dos já agora antológicos Jorge Amado e Érico Veríssimo, José Louzeiro era um dos poucos autores que vivia exclusivamente da literatura.¹¹² Este ciclo ainda se fecha com a atuação paralela do escritor em outro veículo, a televisão, contando em seu currículo com o roteiro de algumas novelas.¹¹³ *Ana Néri* é um romance ilustrativo desta associação, visto ter recebido uma transformação quase imediata para o formato televisivo.¹¹⁴

Mesmo gozando do estatuto de uma “literatura menor”,¹¹⁵ a produção romanesca de Louzeiro é debatida ao lado de seus contemporâneos, pela temática comum, a história recente brasileira. Esta temática alia-se, no caso de Louzeiro, a um caráter de denúncia que corresponde ao que Silviano Santiago designou como a “camada extra de valoração”, “valores de acréscimo e circunstanciais [...] parasitários e temporários, são valores do infelizmente”.¹¹⁶ Na trilha aberta por Santiago, Flora Sussekind é ainda mais incisiva quando relaciona em geral a literatura naturalista ou neonaturalista produzida no Brasil à boa receptividade popular e ao sucesso editorial, como atesta o caso de Aluísio Azevedo.¹¹⁷

¹⁰⁹ CHIAPPINI, Ligia. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998. p. 207.

¹¹⁰ SUSSEKIND, *Literatura...*, p. 90.

¹¹¹ ARRIGUCCI, *Achados e perdidos*, p. 105.

¹¹² *Ibid.*, p. 107.

¹¹³ *Corpo Santo e Guerra sem fim*, da extinta Rede Manchete, são exemplos deste viés. De acordo com Edvaldo Pereira Lima, José Louzeiro é um bom modelo do “comunicador moderno”, por se multiplicar em vários canais da indústria cultural. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1993. p. 183.

¹¹⁴ A exibição do especial *Ana Néri*, compondo a série Brava Gente, da Rede Globo, ocorreu a 29 de outubro do mesmo ano da publicação do romance, ou seja, 2002. No elenco, Marília Pêra, como protagonista, atuou ao lado de Lima Duarte, Antônio Grassi e Ângelo Antônio, sob a direção de Roberto Farias.

¹¹⁵ ARRIGUCCI, *Achados e perdidos*, p. 115.

¹¹⁶ SANTIAGO, Silviano. A literatura e as suas crises. In: *Vale quanto pesa...*, p. 131. Edvaldo Pereira Lima depõe ainda como a abertura política influiu na inviabilização da coleção “Repórter Brasileiro”, da Editora Alfa-Ômega. *Páginas ampliadas...*, p. 181.

¹¹⁷ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil...*, p. 96-97.

Como já adiantado por Silviano Santiago, ao se retirar a camada extra de valoração, presencia-se uma literatura datada a que não mais corresponde aquele ímpeto da indignação.

Uma rápida tomada pelos títulos publicados por Louzeiro desde os anos setenta confirma, no entanto, uma constante, a predileção pela temática social e pelo perfil biográfico, o que poderia reorientar uma leitura sobre esta produção. Antes voltada para os casos policiais que eram notícia no jornal, a temática da prosa de Louzeiro tende a se distanciar mais no tempo procurando manter contudo o estilo que o consagrou no espaço editorial no Brasil. Villa Lobos, Ana Néri, André Rebouças, Gregório Fortunato e Juscelino Kubitschek figuram como os protagonistas dos seus últimos romances. Porém, a temática policial ainda constitui o assunto de alguns livros, como *Mito em chamas* – a lenda do justiceiro mão branca (1997); *Isto não deu no jornal* (2001), memórias do repórter policial, e *A fina flor da sedução* (2001), romance policial. Dos três, apenas o primeiro parece manter uma relação mais direta com os romances de setenta, visto que um se volta para o discurso memorialista e o último se assume inteiramente no campo da ficção. Dentre os perfis biográficos, destaca-se uma atenção ao discurso das minorias, neste caso com o enfoque racial. Além de André Rebouças e Gregório Fortunato, também Elza Soares torna-se uma de suas personagens em *Elza Soares – cantando para não enlouquecer* (1997). Ainda numa linha de intervenção aparece a novela *Devotos do ódio* - uma profecia camponesa (1987).

O traço que prevalece na sua produção mais recente, contudo, é outro. Poderíamos dizer que a vertente extraliterária¹¹⁸ saiu por uma porta e entrou por outra. O texto que antes negava sua ficcionalidade como meio de garantir sua penetração junto ao público, exarcebando seu compromisso com a verdade, assume uma tarefa também persuasiva mas agora voltada para um público etariamente mais jovem.¹¹⁹ Ou seja, juntamente com Júlio José Chiavenato, José Louzeiro engrossa a lista dos autores de paradidáticos e da literatura infanto-juvenil. Na última chave assinalam-se *A gang do beijo*, *O bezerro de ouro*, *Detetive fora de série* e *A hora do Morcego*. Louzeiro assina também várias adaptações de clássicos da literatura de língua portuguesa para a Editora Scipione, como *O Cortiço*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *O crime do padre Amaro* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*. E mesmo os antigos romances são reaproveitados sob nova ótica, como sugere o *site* do escritor - que provavelmente reproduz a indicação de editoras especializadas - a propósito de *Infância dos mortos*: “O livro é ótima fonte para trabalhar os temas: menor abandonado, violência, criminalidade.”¹²⁰

¹¹⁸ Conforme Flora Sussekind em *Tal Brasil, qual romance*.

¹¹⁹ Edvaldo Pereira Lima atenta para o papel de divulgação cultural que o livro-reportagem pode exercer. *Páginas ampliadas...*, p. 197.

¹²⁰ Consultado no site: <http://www.louzeiro.com.br/em> 02/03/05. A atenção específica à produção do autor justifica-se pela relação que buscamos construir entre o chamado Novo jornalismo e a ficção histórica, como

Há de se destacar contudo uma outra razão, além das vertentes combativa e paradidática, que garante este sucesso: a questão temática. Normalmente, a violência física protagoniza estas produções. De acordo com Flora Sussekind, a receita do *best-seller* é garantida em boa parte pelo pacto catártico com o leitor por meio das minuciosas descrições do sofrimento físico.¹²¹ Não se pode desprezar a curiosidade que envolve cada leitor em maior ou menor grau, como pode ser colocado em discussão a partir do último título de Valêncio Xavier, *Crimes à moda antiga*. Nele, o próprio autor tenta responder às razões deste envolvimento: “Talvez um dia o mistério seja levantado, e nesse dia então poderemos ver com toda a clareza qual a realidade que gerou aqueles trágicos acontecimentos. Certamente, então, eles perderão todo o interesse para nós.”¹²²

2.2.1.1. Na trilha da enfermeira

Ana Néri, seu quadragésimo quinto livro, como faz questão de destacar, insere-se facilmente nesta vertente educativa. E não tomemos pejorativamente esta inserção. Vários romances, amplamente reconhecidos e que integram o painel da literatura mundial, tiveram esta vocação, a formativa.

Compondo a coleção Anjos de Branco, da Editora Mondrian, *Ana Néri*, entre outros títulos, é o resultado de um convênio firmado entre o Conselho Federal de Enfermagem e a Academia Brasileira de Letras, de cujas fileiras são selecionados os autores. Considerando esta inserção e apesar da sua facilidade para um público leigo, o romance se volta especialmente para uma camada especializada. Divulgado nos encontros e congressos da área, a coleção busca uma penetração nos grupos dos profissionais e futuros profissionais da saúde. Substituindo os volumes técnicos e uma linguagem científica, a coleção parece caminhar na tentativa de restaurar a aura profissional, neste caso, por meio da exemplaridade.

De fato, é o cunho didático que formata *Ana Néri* e, aqui, não no melhor sentido da palavra. A impressão inicial é a de desarticulação. O enredo sobre a enfermeira heroína é acrescido de introdução e de uma finalização completamente divorciados do entrecho. O capítulo primeiro, denominado “Fracos, mas vitoriosos”, porta um resumo biográfico de outras duas conhecidas enfermeiras baianas: Joana Angélica e Maria Quitéria. Se a intenção era a de relevar a Bahia como terra natal das três consagradas enfermeiras, o certo é que o resultado se aproxima muito mais de uma chamada comercial para os outros títulos da coleção.

se verá mais adiante.

¹²¹ SUSSEKIND, *Literatura e vida literária...*, p. 49.

¹²² XAVIER, Valêncio. *Crimes à moda antiga*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 109. Citação a partir da resenha de Ricardo Pedrosa Alves, publicada no *Jornal da Biblioteca*, Curitiba, Ano I, n. 4, dez-2004, p. 22.

Ao final do romance, sob o título de Anexos, surgem tentativas de narrativizar alguns perfis envolvidos na guerra do Paraguai. Após algumas páginas destinadas a dar ao leitor o conhecimento dos passos seguintes de Ana Néri, não focalizados pela ação romanesca, são acrescentados dois outros resumos biográficos que substituem as enfermeiras da introdução por generais da guerra, como o do Duque de Caxias e de Solano López. Também aqui não cabe espaço para o meio termo na análise. Ou serve ao discurso laudatório, no caso de Caxias e das duas enfermeiras, ou arrasa sem piedade a figura do presidente paraguaio, “o herói maldito”, nos moldes da leitura conservadora.

A impressão do deslocamento tanto da introdução como dos anexos advém sobretudo da ausência de qualquer intervenção por parte destes personagens no enredo do romance. A justificativa para sua inclusão é oferecida pelo prefaciador do romance. Segundo Gilberto Linhares, presidente do Conselho Federal de Enfermagem, a incursão biográfica e os oportunos esclarecimentos “ajudam a tornar este livro leitura indispensável para quem se interessa por nossa História e pelos homens e mulheres que a construíram ao longo dos anos.”¹²³ Além do fervor patriótico, nota-se mais uma vez o apelo didático. Contudo a preferência clara de José Louzeiro no recorte que faz pelas questões polêmicas e pelos episódios mais dramáticos denotam ainda outra vocação. Talvez possamos concluir que se conjugam aqui duas preocupações, a didática e a sensacionalista, uma a serviço da outra.

2.2.1.2. O engajamento de Ana Néri

À maneira das biografias tradicionais, Ana Néri é introduzida com o auxílio da genealogia, da cronologia e da geografia. Uma pausa para um instantâneo em julho de 1844, quando o casarão aristocrático se prepara em festa para receber o capitão-de-corveta Isidoro Antonino Néri, embarcado há vários meses, marido de Ana e pai de três meninos. É, contrastando com este ar de euforia, que Ana recebe a notícia da morte de Isidoro ocorrida em alto mar.

Após o instantâneo, a narrativa acelera para cobrir o período que vai até a eclosão da guerra do Paraguai. Um rápido panorama pelos acontecimentos políticos desde o reinado de Dom Pedro I divide espaço com a construção da protagonista, na qual sobressai o espírito solidário, ao libertar seus escravos, a afeição e amizade que nutre por dois deles, Tobias Zomba e Matilde. O primeiro torna-se mais tarde administrador de suas fazendas. O enredo também enfoca a formação dos filhos mais velhos em Medicina e do caçula na carreira das armas: “Nenhum deles seguiu o caminho eclesiástico que a mãe tanto desejava.” (A.N., p. 29-30), traço que vai marcar fortemente a descrição psicológica da

¹²³ LOUZEIRO, José. *Ana Néri*. Rio de Janeiro: Mondrian, 2002. p. 10. As citações seguintes pertencem a esta edição identificadas doravante pelas iniciais e pela numeração de página.

protagonista. E ainda o treinamento técnico de Ana Néri recebido como voluntária no serviço assistencialista das Irmãs Vicentinas em Salvador, decisivo para o seu desempenho como enfermeira na guerra.

A exemplo de dois irmãos de Ana Néri, ambos militares, seus três filhos, convocados os mais velhos e o outro alistado por vontade própria, rapidamente partem para o sul. Cada vez mais sozinha, Ana vai se desinteressando das tarefas cotidianas. Diante desse vazio existencial, ela decide também seguir os passos de seus parentes. O texto destaca a singularidade do seu pedido de adesão, sobretudo pela classe social a que pertence. É com a carta de autorização do presidente da Província da Bahia que Ana se dirige também ao sul. “Contratada como a primeira enfermeira brasileira a participar da Guerra do Paraguai” (A.N., p. 39), seu destino é São Borja, onde trabalha por volta de quatro meses, seguindo depois para San Tomé, em seguida para Assunção e de lá para um hospital de campanha na região de Corrientes, em território argentino, local onde decorre praticamente toda a ação romanesca.

Enquanto a ação não engrena completamente, verifica-se no narrador a veia da pesquisa histórica, ora aludindo a construções, instituições da época e a seus antigos representantes, como ocorre em relação ao edifício da Faculdade de Medicina (A.N., p.29), ora indicando suas fontes bibliográficas (A.N., p.11). Outras vezes, a vertente informativa atropela o texto, como é o caso da apresentação da nação inimiga, com suas coordenadas geográficas, superfície, capital, cidades principais, tal como um verbete enciclopédico (A.N., p. 32). Quanto à história política do país vizinho, recorre-se a um expediente mais ao gosto narrativo.

Logo chegando a Assunção, Ana conhece o cocheiro Ramón Pérez, espanhol de Sevilha e estabelecido há vários anos no Paraguai. Justificada pela nacionalidade neutra de Ramón no conflito, mas gozando de um conhecimento informativo superior ao daquela, forma-se uma amizade entre ambos por meio da qual ocorre o aprendizado de Ana sobre a realidade paraguaia. É por meio deste artifício, ouvindo juntamente com Ana, que o leitor é colocado a par dos acontecimentos políticos naquele país. O texto também se aproveita bastante do diálogo, sobretudo entre os dois personagens, o que lhe confere maior dinamicidade.¹²⁴ O que mais desponta no discurso de Ramón é a sua animosidade contra Solano López, autor das maiores tiranias contra o povo (A.N., p. 44, 57, 58) e até contra sua própria família (A.N., p. 56-57).

Apesar do discurso em contrário (A.N., p. 32), a representação bélica em *Ana Néri* segue a visão tradicional, na qual Solano López personifica toda a perversidade humana. O singular aqui é que esta bipolaridade tradicional entre aliados e adversários é cimentada no texto pela oposição sistemática entre o discurso devoto de Ana e o ateísmo (sinônimo de

¹²⁴ Segundo Tom Wolfe, o pai do Novo Jornalismo, o diálogo se apresenta como um dos quatro recursos técnicos mais relevantes do livro-reportagem. LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas...*, p. 150-151.

barbarismo) do general paraguaio, evidente no simbolismo da retirada do sino da igreja (A.N., p. 42). É pelo ateísmo que López é capaz dos gestos mais tresloucados que atestariam, segundo Ana e os demais populares, a sua associação demoníaca (A.N., p.156). Também é o espírito cristão que marcará mais à frente a diferença entre Ana e seus futuros oponentes.

A chegada ao Hospital São Lázaro não é das mais animadoras. A enfermeira depara-se com a total falta de assepsia no ambiente improvisado e com o descaso dos funcionários em relação aos soldados, tanto os convalescentes quanto os terminais (A.N., p.73-74). A introdução do novo membro na escassa equipe de saúde, composto por dois médicos e três ajudantes, é rapidamente sentida. Neste aspecto a novela é feliz, ou seja, obtém-se o efeito de heroicização da protagonista por meio da sua ação técnica e humana. Sem aguardar a aprovação do Dr. Amoedo, médico e responsável pelo hospital, Ana Néri implanta um verdadeiro mutirão em nome do asseio das enfermarias. Rasga janelas nas tendas para ventilar e iluminar o interior; monta equipes de extermínio às cobras, ratos, baratas e aranhas caranguejeiras que infestam o ambiente; dá banho, corta as barbas e cabelos dos pacientes, aplicando cal nas cabeças para combater os piolhos; passa a utilizar os lençóis limpos nas camas das enfermarias, guardados anteriormente para casos de visitas oficiais, e propõe a higienização das roupas usadas através de água fervente.

O reconforto moral também não é esquecido por ela. Tem sempre uma palavra ou um gesto de carinho mesmo para aqueles sem esperança de cura. A recíproca ocorre rapidamente. De Donana, como era de início tratada, Ana Néri passa a ser chamada por Mamãe Ana. Na abnegação que tampouco conhece fronteiras nacionais, Ana Néri adota carinhosamente Tayti, um menino paraguaio ferido gravemente enquanto ajudava soldados brasileiros. Presença indesejável para o comando hospitalar, Tayti se transforma no motivo da disputa entre os dois grupos contentores, Ana Néri, Ramón e os gratos soldados, de um lado, e o Dr. Amoedo e seu protegido, o Dr. Paulo Tolentino, do outro.

O mal-estar entre os dois grupos vai se armando pela insegurança que a mobilização promovida por Ana causa aos médicos. Começa a se desenhar um cenário maniqueísta, marcado não só pela oposição inércia-engajamento, mas que também se configura na descrição dos ambientes. Enquanto a enfermeira ocupa um quarto improvisado de lona, contíguo à enfermaria e à farmácia, sem janelas e sem conforto (A.N., p.77-79), os aposentos dos cirurgiões denotam um certo requinte, a porta “de fibra branca, com maçanetas douradas” e, no chão, o “grosso tapete de fibras, muito bem trabalhado” (A.N., p.82). Do desprezo inicial, a rejeição à enfermeira toma a forma de ódio quando, sem permissão ou auxílio dos médicos, Ana promove uma delicada cirurgia, amputando com sucesso uma das pernas de Tayti sujeita à gangrena e ao tétano. O que deflagra a sentença de Ana: “- Pelo visto, estamos entre duas guerras. A que acontece lá fora, e a que

se desenvolve aqui dentro, silenciosamente, sem tiros, nem correrias. A guerra interna é mais cruel, seu Ramón.” (A.N., p.83).

Sua performance técnica nas intervenções cirúrgicas ou em outras prescrições é tão notável que provoca uma impressão de inverossimilhança. É a ela que compete a descoberta e a cura da doença do Dr. Paulo, atacado em fase avançada pela gonorréia. Também sabe manejar os instrumentos cirúrgicos, conhece as ervas curadoras e possui a prática de expedientes funcionais como ninguém. Enfim, Ana Néri assombra os médicos pela sua perícia, fazendo-os parecer pouco habilitados para a função que exercem, ainda mais quando contam com tantos títulos (A.N., p. 94, 116).

Cada batalha travada é ganha por ela até a final. Tendo manifestado uma forte curiosidade desde a sua chegada quanto a um alojamento afastado dos demais e continuamente patrulado, chamado de Isolamento, numa noite Ana se enche de coragem e decide investigar o lugar com a ajuda de Ramón, além de um interno e outro ajudante. No interior da tenda, ela descobre soldados e oficiais paraguaios presos de forma desumana e, ao que tudo indica, vítimas de tortura pelos soldados brasileiros. Agindo impulsivamente, Ana ainda tem tempo para libertar dois oficiais que, imediatamente, fogem. Recuperada do susto, ela guarda o segredo para divulgá-lo no momento certo, diante da comissão de polícia do exército que rapidamente responde ao chamado para desvendar os fatos relativos à violação do Isolamento.

A comissão de polícia, por meio de interrogatórios e com a revelação de Ana Néri, acaba por incriminar o administrador do hospital, o Dr. Amoedo, pelas práticas ilícitas. Em confissão ao amigo Paulo Tolentino, torna-se evidente que o administrador prestava um favor aos seus amigos comandantes argentinos ao manter naquelas condições os soldados paraguaios. A situação do médico é ainda agravada pela acusação de maus tratos infligida a seu irmão, tenente ferido na guerra e que aguardava há vários meses uma cirurgia naquele hospital de campanha. Por trás do regime de torturas, escondia-se um plano mirabolante de enriquecimento dos cirurgiões. Apoderando-se de pesquisas desenvolvidas por estudiosos paraguaios e ingleses que teriam descoberto a vacina contra malária e uma droga que reduziria os perigos da tuberculose, os dois médicos pretendiam patentear os remédios e viver dos louros e do ouro das descobertas.

Apesar dos ingredientes de uma novela de aventuras, os vilões não chegam a ser exemplarmente castigados. Os oficiais soltos por Ana Néri, tendo conseguido retornar ao comando paraguaio, dirigem o ataque ao hospital. Ana Néri, em retribuição ao gesto no Isolamento, é poupada. Ramón morre em meio ao ataque, destino que parece ser comum ao dos demais funcionários e internos.

Pelo menos nada mais é acrescentado na narração da tragédia no São Lázaro. A intriga romanesca tem fim ao anunciar o desaparecimento de Ana Néri naquela que teria

sido a noite mais longa de sua vida. O capítulo seguinte oferece um resumo dos anos seguintes da guerra e vai encontrar Ana, numa breve narração, em Assunção, cuidando das crianças, velhos e mulheres, vítimas da guerra.

Considerando os aspectos narrativos, a designação do livro talvez fosse mais feliz acatando-o como uma novela. A impressão de concentração dos elementos narrativos acaba imperando e o término em abrupto acaba por colocar em causa até a sua natureza encomiástica.¹²⁵ Se o ataque paraguaio ao hospital foi tão bem sucedido como dá a entender a narrativa, é de se esperar que ele tenha anulado os benefícios do trabalho da enfermeira, qual seja, a preservação da vida e o bem-estar dos soldados enfermos. O que coloca por terra a validade do seu esforço. A ironia de ser indiretamente culpada pelo ataque e de que tal ataque invalide a apologia do seu gesto vem de encontro ao formato desejado do livro.

A construção do personagem de Ana, sua firmeza estóica mesmo diante da morte do filho Justiniano, o caráter laudatório da narração que se utiliza sabiamente de Ramón à feição do antigo coro, secundando e encarecendo as ações da protagonista, a divisão marcadamente maniqueísta, o apreço pela intriga e pelas descrições naturalistas e até os necessários anacronismos em nome das minorias raciais, todos esses quesitos concorrem para a idéia de um texto vocacionado para o consumo rápido, ou seja, para as leis do mercado.

2.2.1.3. O novo jornalismo

Mas, o que de fato Ana Néri sugere como tema de reflexão para a ficção contemporânea é a vitalidade do sub-gênero que, no caso brasileiro, com fortes raízes no romance-reportagem da década de setenta, se convencionou chamar de novo jornalismo¹²⁶ ou ainda de romance de não-ficção.¹²⁷ No início do capítulo, consideramos as relações do romance reportagem com o contexto político nacional, de repressão e censura. Contudo, não se pode perder de vista a abrangência do fenômeno literário diante da escalada da violência e da modernização, como sustenta Alfredo Bosi: “A virada era internacional, como planetárias eram as transformações ideológicas que ela representava. O capitalismo avançado, combinando selvageria e sofisticação eletrônica, conquistava o monopólio dos bens simbólicos”.¹²⁸

¹²⁵ Segundo Jean Pouillon, o desenlace brusco funciona como uma das características que opõe a novela ao romance. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da USP, 1974. p. 17.

¹²⁶ Expressão cunhada por Tom Wolfe e utilizada por Edvaldo Pereira Lima. *Páginas ampliadas...*

¹²⁷ GARCÍA, Romina Laura. “Novela de no-ficción”: polémica en torno a un concepto contradictorio. *Letras*. Curitiba, Ed. da UFPR, n.51, jan./jun. 1999, p. 41-53. Repudiamos, contudo, tal denominação pelo conceito que é proposto para ficcional, enquanto sinônimo de fictício.

¹²⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 435.

Como disserta Romina García, a polêmica que opunha as duas designações do fenômeno – novo jornalismo e romance de não ficção - mostrou-se intensa nos anos sessenta. Para Truman Capote, autor de *A sangue frio*, o novo gênero estaria mais próximo da literatura, daí a opção por romance de não-ficção. Para Tom Wolfe, diferentemente, tratava-se de um gênero saído das fileiras do jornalismo, explicando-se assim a sua preferência por romance jornalístico ou romance documento, mais tarde denominado novo jornalismo. Uma nova polêmica surge na década de oitenta, personificada por John Hellman e Mas'Ud Zavarzadeh debatendo em torno da referência e da literariedade do gênero. Romina García conclui, por seu turno, pela ficcionalidade de tais livros ainda que façam uso de referências a feitos externos. Como ela esclarece, o leitor, diferentemente do texto jornalístico, não procura a informação e sim o texto em si. Ainda assim, não abdica de reafirmar o encanto singular deste tipo de texto, ou seja, a sua hibridização discursiva.

Linda Hutcheon, na sua teoria do pós-moderno, também dedicou algumas páginas ao assunto. Ela relaciona esta forma narrativa inicialmente a uma resposta social diante da desconfiança em relação aos fatos oficiais divulgados a partir da Guerra do Vietnã pelos militares e pelos meios de comunicação: “O resultado foi um tipo de jornalismo declaradamente pessoal e provisório, autobiográfico em seu impulso e realizador em seu impacto.”¹²⁹ Embora insista nas distinções entre esta narrativa e a metaficção historiográfica, seu objeto de estudo, a teórica defende a relevância do primeiro na gênese do outro: “O que fez [o romance não ficcional] foi questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade, e talvez tenha sido esse aspecto específico do romance não-ficcional que permitiu o questionamento mais paradoxal da metaficção historiográfica.”¹³⁰ Por fim, Hutcheon rende-se a admitir a intimidade entre ambos, em termos de forma e de conteúdo, verificada em algumas realizações.

Entretanto, de acordo com a exposição de Tom Wolfe, oferecida por Romina García, o novo jornalismo, entre outras características que o aproximam à liberdade literária, pressupõe a vivência do autor, geralmente um jornalista, com o fato que pretende narrar, através sobretudo da convivência com seus protagonistas.¹³¹ Tal quesito evidencia então a contemporaneidade da matéria tratada o que, a princípio, poderia funcionar como critério de desempate entre o gênero em questão e a ficção histórica. Esta última normalmente voltada para uma época mais recuada, ou pelo menos já sentida como histórica.¹³²

¹²⁹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 153.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹³¹ Evidencia-se, através deste tópico, a relação do novo jornalismo com o romance experimental, preconizado por Émile Zola. ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. Italo Caroni e Célia Bernettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

¹³² Escapando à questão do romance documental, Alcmeno Bastos utiliza a mesma noção temporal para distinguir o romance histórico do romance político. BASTOS, Alcmeno. Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites. In: LOBO, Luiza. (Org.). *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

É certo também que da definição inicial de Wolfe, na década de sessenta, a experiência, que nada teve de malograda, ampliou sensivelmente seus territórios a ponto de gerar verdadeiros mal-entendidos na década de noventa. Em análise sobre o livro-reportagem, Edvaldo Pereira Lima chega até mesmo a incluir nesta proposta uma coletânea de entrevistas realizadas pela jornalista Cremilda Medina, publicadas inicialmente n' *O Estado de São Paulo* e a seguir reunidas no volume intitulado *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, quando o mesmo autor já frisara a imprescindibilidade da forma narrativa na identificação de uma reportagem.¹³³ A atribuição de livro-reportagem parece dever-se neste caso muito mais à profissionalização de seu autor do que propriamente ao formato do texto.

Exceções à parte, o compromisso jornalístico de entender a contemporaneidade parece manter-se como premissa, ainda que se volte para fatos mais remotos.¹³⁴ Ora, em *Ana Néri*, cujo autor responde bem à tradição do romance reportagem, perdeu-se visivelmente esta conexão com o contemporâneo.

Sendo assim, *Ana Néri*, na trilha do romance-reportagem por alguns procedimentos narrativos, responderia melhor como ficção histórica. Primeiro, pelo recuo temporal do enredo, depois pelo modo de tratamento da matéria. Contraditoriamente a tudo isto e lançando mais confusões num domínio já embaraçoso, é importante constatar que muito do que se tem publicado sob a chancela de romance histórico demonstra uma imensa capacidade de articulação com o presente. Não há dúvidas que, assim como no diálogo existente entre a literatura e a história, as evidências extratextuais mais uma vez assumem um papel inequívoco nas relações entre o jornalismo e a literatura. Além do exemplo dado do livro de Cremilda Medina, *Olga*, o romance biográfico de autoria de Fernando Morais, é acolhido na modalidade muito mais facilmente em virtude também da profissionalização do autor e da vocação informativa e orientativa do texto, defendidas por Edvaldo Pereira Lima,¹³⁵ como também do compromisso factual que, nas palavras de Roland Barthes, não funciona apenas como um dado aleatório:

O prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente histórica. Há um gosto de toda a nossa civilização pelo *efeito do real*, atestado pelo desenvolvimento de gêneros específicos como o romance realista, o diário íntimo, a literatura de documento, o noticiário policial, o museu histórico, a exposição de objetos antigos, e principalmente o desenvolvimento maciço da fotografia, cujo único traço pertinente (comparado ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu.¹³⁶

¹³³ LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas...*, p. 34 e 28, respectivamente.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁶ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 156.

O “efeito do real” é tomado por Flora Sussekind como modo de construção da prosa naturalista, salientando assim a função apaziguadora no leitor diante de uma aparente objetividade. “E fazer com que o leitor receba uma idêntica impressão de realidade; uma tranqüilizadora sensação de que se inclui no círculo de uma identidade étnica, cultural e nacional fora de discussão.”¹³⁷ Semelhante idéia de pertencimento, desta vez em relação ao discurso da história, é evocada por Linda Hutcheon através da idéia do *projeto comunitário*.¹³⁸

Também a formação profissional deixa fortemente suas marcas, como evidenciam as declarações, colecionadas quase ao acaso, de dois jornalistas de carreira que, recentemente, lançaram romances de projeção internacional. Tanto o lusitano Miguel Sousa Tavares, autor de *Equador*, (“Escrever é um serviço prestado aos outros [...] É um serviço público.”),¹³⁹ como a espanhola Rosa Monteiro, com *A louca da casa*, que opõe a função social do jornalista à missão pessoal da literatura,¹⁴⁰ patenteiam a noção de uma escrita que obedece a regras distintas.

Considerando o tripé formado pela literatura, a história e o jornalismo, poderíamos concluir que os dois últimos se distanciam da produção ficcional pelo compromisso que estabelecem com o factual. Não obstante a fatura, tanto o produtor como o receptor têm presente nas narrativas da historiografia e do jornalismo a premissa do discurso de realidade que não se impõe no caso ficcional.

As diferenças que opõem a produção historiográfica à produção jornalística também se marcam ao lado das semelhanças. Talvez a mais ressaltada ainda hoje seja a urgência, a imediatez que marca o trabalho jornalístico em oposição ao longo tempo que exige a pesquisa histórica, segundo Roger Chartier, em entrevista.¹⁴¹ Pode ser também que até mesmo este fator tenda a dissipar-se ou pelo menos minore as diferenças considerando as novas exigências da produção acadêmica. Também aqui não se trata de conclusão consensual. Apenas para marcar diferenças e polêmicas, registramos como o historiador Benito Bisso Schmidt, em artigo sobre as biografias realizadas por jornalistas e historiadores, insiste em algumas diferenças fundamentais, como: o tratamento diferenciado das fontes de pesquisa, destacando um maior rigor pelos últimos; a pouca preocupação dos jornalistas quanto às referências a suas fontes; o conteúdo mais marcado pela ficcionalidade, o recurso ao diálogo e ao fluxo de consciência nas biografias realizadas por jornalistas e, por último, no caso dos historiadores, “a narração não deve excluir a explicação”.¹⁴²

¹³⁷ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil...*, p. 98.

¹³⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo...*, p. 153.

¹³⁹ *O Globo*, Prosa & verso, 26/06/2004, p. 3.

¹⁴⁰ *O Globo*, Prosa & verso, 3/07/2004, p. 3.

¹⁴¹ TRIGO, Luciano. Leitor também é autor. Entrevista com Roger Chartier. *O Globo*, Prosa & verso, 10/07/2004, p. 1.

¹⁴² SCHMIDT, Benito Bisso. *Construindo Biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos*.

Entre aproximações e dissonâncias, também se mostra evidente a capacidade plástica de cada um dos lados do tripé para preencher as lacunas deixadas pelos outros. Diante de uma significativa produção romanesca contemporânea que enfoca perfis biográficos e que tanto pode pender para o jornalístico como para o ficcional, não parece completamente equivocado concluir que esta vertente tem substituído, no espaço do imaginário, uma das facetas da historiografia atualmente em desuso, a história política centrada nas grandes personalidades. Caído em descrédito na História, o exercício biográfico tradicional, potencializado pela literatura em conjunção com o jornalismo e exemplificado pelo romance *Ana Néri*, muito provavelmente tenta preencher estas camadas do imaginário que um tipo de discurso crítico tentou invalidar. De forma semelhante à necessidade do *efeito de real*, Tom Wolfe alegava que o novo jornalismo vinha ocupar o lugar do realismo no romance, esvaziado na ficção pelo interesse experimental de então.¹⁴³

2.2.2. *Jovita*: traição pelo documento

Com um perfil distinto da enfermeira Ana Néri, Jovita engrossa o filão narrativo analisado por Walnice Nogueira Galvão,¹⁴⁴ o da donzela-guerreira, e representado desde a mitológica Palas Atena até a santa heroína Joana d'Arc, passando ainda pela chinesa Mu-Lan, por Parvati, Iansã, pelas mulheres-pirata Mary Read e Anne Bonny, a valquíria Brunhild, a rainha celta Boadicea, até chegar a exemplos mais próximos, como Anita Garibaldi, as cangaceiras Maria Bonita e Dadá e a personagem literária Diadorim.

De Jovita, não é descartada a intensa analogia com Joana d'Arc, alardeada desde o subtítulo do romance.¹⁴⁵ Sua sorte desde a infância também não parece melhor que a das mulheres que optaram pelo cangaço. Com Diadorim e Mu-Lan, Jovita tem em comum o disfarce de homem para desempenhar uma tarefa consignada ao universo masculino, a guerra. Compartilha ainda de outras características do modelo da donzela-guerreira.

Como assinala Walnice Galvão, o protótipo geralmente é filha única ou mais velha, de pai sem filhos homens. A figura masculina, embora normalmente ausente, torna-se o princípio de identificação. Jovita Alves Feitosa,¹⁴⁶ nascida em Inhamuns, Ceará, perde a mãe cedo, vítima do cólera. O pai, sem condições para sustentá-la, parte para uma vida

Estudos históricos. Rio de Janeiro, FGV, n.19, 1997.

¹⁴³ GARCÍA, op.cit., p. 42. LIMA, op.cit., p. 147-148.

¹⁴⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. Ciclo da donzela-guerreira. In: _____. *Gatos de outro saco*. Ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹⁴⁵ ASSIS BRASIL. *Nassau*: sangue e amor nos trópicos: (da utopia de Calabar à união nacionalista de brancos, índios e negros). *Jovita*, a Joana d'Arc brasileira (Dos antecedentes da Guerra do Paraguai à República). 2.ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000. As referências seguintes pertencem a esta edição.

¹⁴⁶ SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai*: memórias e imagens. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003. p. 124.

itinerante. Jovita segue então para o rancho do seu tio Rogério em Jaicós, Piauí, aos doze anos.

As histórias contadas pelo tio, inclusive a da virgem de Orléans, desde cedo povoam sua imaginação. O trabalho árduo no rancho se completa com as notícias da corte, que chegam através do único exemplar do *Jornal do Commercio*, a circular na cidadezinha, assinatura do barbeiro local. É por meio destas leituras que o universo mental de Jovita vai se formando, com seus personagens (D. Pedro II, a Princesa Isabel e seu noivo Gaston) transitando entre o empírico e o feérico. Naquela época e naquele lugar, a protagonista conquista uma proeza: sabe ler. Os ensinamentos do tio Rogério se estendem também ao manejo da rabeça e à destreza com as armas de fogo, o que justificará mais tarde sua superioridade como guerreira.

Os anos correm e as notícias sobre a invasão paraguaia ao Mato Grosso por soldados paraguaios, em finais de 1864, atingem Jaicós. Jovita se sente ultrajada pela violação perpetrada às mulheres daqueles distantes povoados. Configura-se na personagem o desejo de vingança, de forma análoga a que a profanação da aldeia natal teria motivado Joana d'Arc no embate contra os ingleses. Aliados à sede de desforra, estranhos sonhos começam a perturbar Jovita, nos quais ela se vê salvando dois homens que viriam a atestar sua importância no cenário nacional (Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto) ou ainda uma cena distinta em que outro poderoso homem de longas barbas brancas é vítima de um atentado político. Credo ser sua missão integrar o recém criado Corpo de Voluntários para concretizar a missão divina, Jovita parte sem a autorização do tio, trajando velhas roupas do parente e alista-se na vila de Jaicós. Antes da apresentação oficial, um outro ritual de passagem, segundo o código da donzela-guerreira: o doloroso corte dos cabelos.

Junto com outros candidatos, ela cumpre a pé as setenta e duas léguas que a separam da capital Teresina. Devido a sua mira certa no tiro, Jovita é incorporada aos Voluntários portando a patente de sargento. Outro obstáculo aparece em seu caminho. Um outro voluntário, desconfiando da sua identidade, inicia uma chantagem. Em troca de favores sexuais, ele promete nada revelar ao comando. Neste ponto, Jovita deve driblar outro quesito da donzela-guerreira, a virgindade, experiência da qual sai praticamente incólume, ainda que por pouco tempo.

O treinamento militar se arrasta na cidade de Teresina e acaba provocando a revelação do segredo. Além do comando militar, a imprensa também se interessa pelo caso e é aí que os registros sobre a personagem empírica e a personagem ficcional se confundem. Diante do sucesso obtido em torno do alistamento de uma mulher e com vistas à publicidade do assunto, sua presença no acampamento é prolongada. O ato é justificado considerando-se o tempo necessário para que a Secretaria de Guerra pronuncie seu

veredito quanto a aceitação ou não de mulheres-voluntárias.

De Teresina, o vapor segue para São Luís do Maranhão, parando antes na cidade da Paraíba. A seguir, o estado da Paraíba e as cidades de Recife e Salvador, já a bordo do vapor *Tocantins*. Sua acolhida nestas escalas é sempre motivo de festas e de alarido na imprensa. O romance incorpora várias notas saídas em periódicos da época. Além destas pequenas notas, Jovita, como as outras mulheres da guerra, é alvo de escassos créditos. No lamento da voz narrativa (J., p. 277), sua figura constitui assunto apenas para algumas linhas assinadas por uns dois historiadores. Ao que se deixa indicar também, os historiadores seriam Gustavo Barroso, com vários volumes publicados sobre a guerra do Paraguai, e o pernambucano Francisco Augusto Pereira da Costa, autor da *Cronologia Histórica do Estado do Piauí* (J., p. 245 e 370). As vozes documentais a partir daí não mais abandonarão o romance, chegando mesmo a constituir um entrave narrativo e um dos mais graves problemas do livro.

“No dia 10 de setembro [de 1865], o vapor Tocantins adentra a baía da Guanabara...” (J., p. 371). Nesta cidade, a sorte de Jovita será selada. Na intriga romanesca, ela recebe a ordem de baixa na Secretaria de Guerra, momento em que pela primeira vez se defronta com o então major Deodoro da Fonseca e o tenente Floriano Peixoto, dos quais, num gesto de reconhecimento pela bravura no alistamento, ela vem a receber duas medalhas, colocadas em seu peito pelos jovens oficiais. O bizarro acontecimento é interpretado por Jovita como o esperado sinal para a concretização da sua missão.

Ainda que dificilmente convença o leitor, sobretudo pela sua construção, pode-se considerar a cena como saída ficcional estratégica para justificar a continuidade do drama da sertaneja, além dos limites documentais. Isto porque os rastros da personagem empírica desaparecem e seu embarque para o sul não passa de uma possibilidade. A versão que se evidencia como a mais aceita defende que Jovita tenta se suicidar, o que pode ser explicado ou pelo esquecimento a que foi votada, ou pela desilusão da recusa militar, ou ainda por uma desilusão amorosa. Algumas fontes referem que Jovita tomou como amante o engenheiro militar Guilherme Noot que, dispensado pelo alto comando, não seguiu para o *front*.

Enfim, independente do destino de Jovita, eis a rica matéria que Assis Brasil tem em mãos para dar vida à personagem ficcional. Walnice Galvão aludiu à profusão de donzelas-guerreiras registradas pelas guerras.¹⁴⁷ “São tão numerosas as Donzelas-Guerreiras, seja na história, na literatura, na mitologia, nas religiões, que quase se pode exagerar na afirmação de que não existe etnia que não possua ao menos uma, freqüentemente como heroína nacional.”¹⁴⁸ Contudo, sua profusão em formas variadas não destitui a singularidade

¹⁴⁷ GALVÃO, op.cit., p. 30

¹⁴⁸ Ibid., p. 46.

da empresa, também enquanto matéria narrativa. Em relação à guerra do Paraguai, em que se verificou intensa propaganda, há o registro de mais duas mulheres que lutaram como soldados: Maria Francisca da Conceição, mais conhecida como Maria Curupaiti, e a gaúcha Florisbela. Ao que tudo indica, apenas Jovita ingressou no plano da ficção.

A morte de Jovita constitui o ponto sobre o qual incide o prólogo. Nele, o autor relata como travou conhecimento com o personagem, como a idéia do romance toma corpo, para depois deter-se no enigma da sua morte. O autor segue aqui os procedimentos de um processo investigativo, como se o rumo da Jovita empírica fosse determinante para a realização do romance. Mais, o que fica evidente é que ele mesmo e, por conseqüência, o leitor têm de ser convencidos sobre a plausibilidade ou ao menos sobre a possibilidade de Jovita ter escapado ao trágico destino no Rio de Janeiro e embarcado no vapor *Jaguaribe* com destino para Paissandu. Apegado por demais à visão de uma subserviência da ficção ao registro histórico, provavelmente uma questão se colocasse para o autor: como escrever um romance sobre a guerra do Paraguai, calcado numa personagem que não foi à guerra? Daí a necessidade de ler nas fontes a confirmação esperada.

Seguindo a pista de um incêndio na região da Lapa, no Rio de Janeiro, em julho de 1867, o escritor-investigador é desacreditado e despachado em plena sede central do Corpo de Bombeiros. A pesquisa segue então por três outros espaços em descrições que apelam para o insólito: o Instituto Médico Legal, a Santa Casa de Misericórdia e o Cemitério da Gamboa. Toda esta narração alcança um suspense que, não fora um outro capítulo que intermedeia o início do romance, pensaríamos tratar daqueles capítulos romanescos que tentam naturalizar a ficção. Sabor narrativo que contrasta inteiramente com o corpo romanesco.

Nenhuma das hipóteses sobre o destino de Jovita é confirmada, mas o dado mais significativo se verifica na insistência do narrador pela *causa mortis*. Consagrando antes da composição o paralelo com a donzela francesa, para o autor, Jovita teria morrido indiscutivelmente pelo fogo, queimada. Seja no Rio de Janeiro, no ano de 1867, em incêndio do sobrado em que se encontrava alojada pelo amante, seja em meados de 1869, nos ataques a Acosta Ñu, graças ao “temperamento incendiário” (J., p. 418) do Conde d’Eu, o martírio de Joana d’Arc deve ser revivido: “E dei por encerrada a pesquisa sobre Jovita Alves Feitosa. Agora só me faltava escrever o seu romance.” (J., p. 257).

2.2.2.1. O homem de letras e a noção da história-verdade

A maneira como Assis Brasil descreve a condução da pesquisa e a composição do romance remete-nos para a idéia já abordada do romance-reportagem ou do novo

jornalismo. Apesar de a atividade jornalística não se colocar distante do horizonte do autor,¹⁴⁹ é como um genuíno homem de letras, como afirma Nereu Corrêa (J., p. 475), que o autor busca ser reconhecido. Sua atividade como crítico literário, também nos jornais, corre paralelamente a do jornalista.¹⁵⁰ É dono de uma produção colossal. Como ele mesmo assinala, seus livros chegaram “ao número 100 em 1998” (J., p. 474), havendo anos em que o número de livros publicados alcança a marca de sete. Dentre os títulos ficcionais destacam-se romances, novelas, contos e literatura infanto-juvenil, vertente em que se inclui uma extensa coleção denominada Aventuras de Gavião Vaqueiro, editada por várias casas comerciais desde 1980. Assina também cerca de quinze volumes de ensaios literários, dentre eles alguns estudos monográficos sobre Graciliano Ramos, Adonias Filho, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond e James Joyce, e várias antologias poéticas. Sua produção avança ainda para o ramo técnico, tendo editado alguns manuais de redação e de comunicação.

Desde os anos noventa, o filão histórico vem pontuando a produção romanesca, com enfoques em personagens que recobrem a historiografia brasileira, como Nassau (1990), Villegagnon (1991), Tiradentes (1993), Jovita (1994), Paraguaçu e Caramuru (1995) e Bandeirantes (1999). Jovita, por certo a menos conhecida deles, alcança uma certa projeção por habitar em meio a fatos históricos que marcaram as últimas décadas do século dezenove, como a guerra do Paraguai, a abolição da escravatura, a questão religiosa e a militar e a Proclamação da República, ou como conclui o autor: “eqüidistante e íntima do fato histórico” (J., p. 243).

Ainda que a vertente artística queira imperar enquanto homem de letras, o certo é que a ficção histórica de Assis Brasil, em particular o livro em análise, *Jovita*, atesta a força do vínculo documental. Enquanto em *Ana Néri* o lastro documental denunciava uma intenção didática ou, em menor escala, uma remanescência da formação jornalística, em *Jovita* subjaz uma crença no todo-poderoso documento escrito. Passada a primeira fase, em que os elementos da novela tomam o seu ritmo, pode-se concluir que a narrativa sobre Ana Néri corre solta e, como já se frisou, acaba até mesmo por cativar o leitor em torno da protagonista. O mesmo não se passa no romance de Assis Brasil, porque a noção de romance histórico é a de que ele está a serviço de uma verdade maior, neste caso, a histórica. Daí que o narrador¹⁵¹ não consiga desvencilhar-se do registro e acabe por empreender uma navegação de cabotagem, ou seja, às vistas sempre da costa, seu porto

¹⁴⁹ Francisco de Assis Almeida Brasil, formado em Jornalismo, trabalhou como redator para os jornais *Tribuna da Imprensa* e *Diário Carioca*, para a revista *O Cruzeiro*, como repórter da *Revista da Semana* e noticiarista da *Rádio Jornal do Brasil*, num período de mais de dez anos (1958 a 1969).

¹⁵⁰ Trabalhou no período de 1956 a 1989 com ensaios crítico-literários para o *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã* e para o *Jornal de Letras*.

¹⁵¹ A referência ao narrador não demonstra uma confusão entre esta entidade e o autor. Vemos a questão como uma provocação na medida que, sobretudo em virtude do aspecto em discussão, a distância que separa autor e narrador no romance, ainda que perceptível, se mostra bastante exígua.

seguro.

A única parte que chega realmente a convencer o leitor é aquela que enfoca a adolescência de Jovita passada no rancho do tio, a história de José Cesário e o enamoramento entre eles. Talvez estes capítulos ganhem em qualidade porque não sofrem a pressão documental. É aí que o autor se sente mais livre para articular o mundo de Jovita. E é justamente neste ponto que a tensão, proporcionada pelo foco narrativo, entre o imaginário e o dia-a-dia da jovem ganha intensidade.

No outro lado, o excesso documental. Iniciada pouco antes da partida de Teresina, a inclusão no romance de fontes históricas sobre o percurso da Jovita Alves Feitosa começa a pesar no trecho que cobre até a sua chegada ao Rio de Janeiro e se torna insustentável nos capítulos que se voltam para o campo de batalha. Tendo optado pela continuidade de Jovita na guerra, justificada ainda por um argumento pouco plausível (salvar da morte os dois primeiros presidentes da República), o livro se perde por completo porque não há fé na proposta aventada.

Alejo Carpentier ao tratar do real maravilhoso americano falava que “a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, nem os que não são Quixotes podem entrar com corpo, alma e bens, no mundo de Amadis de Gaula ou de Tirante-o-Branco.”¹⁵² Ainda que a citação tenha sido retirada de um contexto polêmico e ainda que haja consciência de que o objeto que ocupa o banco dos réus aqui é o texto e não o autor, queremos apenas atentar para como a concepção sobre o discurso histórico que se depreende do texto pode colocar em causa o seu projeto ficcional.

O leitor se ressentia no livro da ausência de fé, ou seja, de uma representação convincente do engajamento de Jovita. No lugar da verossimilhança ficcional da até então protagonista, são lançados ao leitor os registros documentais da guerra. Além de travar o fio narrativo, a utilização maciça de fontes cria o aspecto de uma infeliz montagem, procedimento assumido até mesmo pela voz narrativa, ao relatar a morte do primogênito de Solano López:

[...] Elyza, vendo seu filho mais velho disposto a enfrentar luta desigual, ainda lhe passa um revólver, ao tempo em que ouve o grito do tenente-coronel Francisco Antônio Martins: (*o relato é feito pelo visconde de Taunay e completado por Nilson Lage – montamos a cena final*):

- “Entrega-te, menino!”

Ele levanta a espada e o revólver, ereto, corajoso. A mãe reconhece que não lhe deveria ter entregue a arma de fogo e grita:

¹⁵² CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987. p. 140.

- "Panchito, rende-te!"

O garoto tentava ferir com a espada quem se aproximava dele. Depois "disparou com o revólver da outra mão e novamente avançou com a lâmina. Martins deu-lhe o troco e Panchito caiu morto." (J., p. 424. Grifos nossos)

Tal desvendamento não constitui exemplo único. Poucas páginas a seguir, agora com referência à morte do presidente, lemos: "De fato, o texto oficial passado pelo General Câmara é bastante omissivo quanto aos últimos instantes de vida de López, mandado ao Comando das Forças Expedicionárias e assinado no Quartel-General da Vila da Conceição, em 13 de março de 1870. *Sintetizando o documento, montamos o seguinte 'cenário' daqueles instantes cruciais...*" (J., p. 429. Grifos nossos).

Ou seja, de forma crescente, *Jovita* vai deixando cada vez mais de se identificar como um romance. Não porque seu enredo corra *pari passu* aos registros documentais, mas sim pela sua construção, que vai refutando os princípios da ficção.

Numa reflexão sobre a forma romanesca, tornam-se evidentes as múltiplas tentativas que o gênero ou sub-gênero toma contra os seus próprios princípios fundamentais, confirmando uma idéia bastante disseminada de que a história do romance corresponde à história de sua negação. Aliemos a consciência narrativa da montagem citada acima ao excesso documental, sobretudo fazendo uso de fontes díspares, versões opostas, e, daí, poderíamos concluir pela utilização de estratégias textuais que visem a desestabilizar a noção do discurso histórico enquanto reflexo do real.

Contudo, não é esta a impressão final da leitura de *Jovita*, ainda que se possa imaginar algum propósito neste sentido. Verificamos, por exemplo, que o excesso de referências procura substituir um espaço deixado vago no romance. Nos capítulos dedicados à guerra, *Jovita* praticamente desaparece da narrativa, fantasmagoriza-se, devido mesmo à fragilidade do argumento. Em seu lugar, a guerra é desenvolvida a partir do alto comando por personagens que não receberam uma investida ficcional, como é o caso de Caxias e Osório, e daí uma dificuldade de o romance afastar-se do lugar comum do dito histórico. As fontes são simplesmente transpostas de modo a formar a montagem já aludida.

Assim, determinado a levar *Jovita* à guerra, o romance se perde. Confrontada com seus registros históricos contraditórios, a donzela-guerreira evade-se e só retorna na conclusão para que se narre o seu martírio final. Na tarefa gloriosa de salvar crianças paraguaias do incêndio criminoso causado pelo Conde d'Eu, *Jovita* não resiste às chamas e é vista uma última vez pela enfermeira Ana Néri.

2.2.2.2. Os sinais e o texto

De forma curiosa, um tal apego ao documento não parece servir de prerrogativa ao romance quando se lê os elementos paratextuais. A escolha de numerosas epígrafes, como a de Robbe-Grillet que afirma “A função da arte não é ilustrar uma verdade ou mesmo uma interrogação previamente conhecida, mas sim provocar interrogações (e por vezes respostas) ainda desconhecidas.” (J., p.265) até a citação final de Quintiliano, “escreve-se para contar, não para provar” (J., p. 468), ilustram uma noção bastante diversa da que vimos nos referindo, a do poder do discurso histórico sobre o ficcional.

Através do paratexto, somos levados, enquanto leitores, por sinalizadores textuais a concluir pela aceitação da autonomia de ambos os discursos. Não só epígrafes e citações concorrem para esta idéia. A incorporação de um texto introdutório ao romance (J., p. 241-243), assinado pelas iniciais do autor, confirma tal pressuposto.

Intitulado “Os níveis de realidade”, o texto objetiva, como sugere o título, defender a existência dos vários níveis de realidade, níveis estes nem sempre sujeitos aos critérios de veracidade mas nem por isto menos válidos. Nele, Assis Brasil declara que “sonhos, delírios, as expressões artísticas, as esquizofrenias, são registros do real” e ainda que a “História é uma versão da realidade, assim como a literatura” (J., p. 241). É certo que mais adiante se verifica uma confusão conceitual que se patenteia no romance. O autor diz ser preferível trabalhar na ficção com o passado ou com o futuro, visto que, quando o escritor lida com uma realidade muito próxima a ele, corre o risco de realizar “uma pragmática reportagem de jornal, que perderá o interesse no dia seguinte”. Referimos que a afirmação aproxima-se da realização de *Jovita* porque também aí o risco se mostra bem maior nos momentos em que o escritor enfrenta as situações e os personagens mais rebatidos pela historiografia, portanto aquilo que mais se cristalizou através do discurso histórico.

Sem outros constrangimentos, prossegue na linha anterior do seu raciocínio, escolhendo Borges como passo deste percurso. Relatando as transformações sofridas no âmbito dos saberes e das ciências em geral, Assis Brasil exemplifica as novas concepções valendo-se do caso do romance histórico. “Embora haja uma *tradição* do romance dito histórico, desde mesmo Homero, só mais recentemente o escritor se sentiu mais livre para atuar nesse *nível* da realidade. Sem compromisso algum com a História.” (J., p. 242).

Enfim, verifica-se uma predisposição de leitura a partir do texto introdutório, das epígrafes e das citações que não se concretiza no romance. Com isso, não pensamos em cobrar do livro o que ele não é. Apenas se procura refletir sobre os fatores que minaram o projeto literário. Os sinalizadores referidos sugerem uma confiança na potência ficcional que é justamente o ponto crítico desta realização romanesca.

O corpo ficcional atesta a dimensão concedida ao documento histórico não como

motivo de reflexão mas como um orientador da narrativa. E poderíamos ainda acrescentar que a sustentação de enredo se dá por este meio, como também as versões historiográficas mais espúrias são as de maior predileção. De outro modo não se explica a inclusão injustificada da narrativa sobre o atentado de que o imperador D. Pedro II foi vítima. Segundo o ponto de vista narrativo, a visão de Jovita só não se concretiza porque o monarca, em razão de um mal-estar, não compareceu àquela noite ao teatro. A mesma predileção pode ser verificada no mote do romance *Tiradentes*, de que o poder oculto o teria livrado da forca. Nele, é explorada a versão da sobrevida do herói mineiro à Conjuração. A versão de Solano López como filho bastardo (J., p. 261), o mistério em torno da morte do general Mena Barreto (J., p. 254,257), o possível romance de D. Pedro II com a Condessa de Barral (J., p. 271) são temas resgatados sem que haja uma conexão com o enredo principal. Se os exemplos não convencem, eis a declaração do próprio autor:

[...] Os fatos da vida são comuns aos homens, uma verdadeira *suma* de seus valores e idéias, manifestações estas que os acontecimentos da História contornam muitas vezes, deixando de lado as aventuras, os enredos empolgantes, os dramas e tragédias: um verdadeiro escaninho de *material* aproveitável para a fatura de uma [sic] romance.

Rica de assuntos, de temas, de enredos, e até de dramalhões, muitas vezes pornográfica e cínica, todo esse tesouro da História acaba se perdendo nas mãos do historiador frio e insensível.”¹⁵³

Em resumo, dois caminhos se configuram em *Jovita*. Tanto os elementos paratextuais de que dispomos quanto os capítulos passados em Jaicós atestam o trabalho do ficcionista. Já a partir da metade da terceira parte e, em especial, nas duas últimas, a voz documental alcança uma supremacia que sufoca a representação ficcional. Não só pelo enredo, mas também pelo processo de composição, conforme já demonstrado. A segunda parte aproxima-se mais da idéia do que popularmente se designa por “história romanceada”.

Tecendo um paralelo com outro romance analisado, não seria exagero visualizar dois traçados que se opõem diametralmente. *A solidão segundo Solano López* parte de um forte vínculo documental, ou, como expõe Carlos de Oliveira no prólogo, seu objetivo era transpor para a forma romanesca as noções apreendidas sobre a leitura revisionista da guerra. A tal ponto que o caráter ficcional (seja como elaboração textual, seja como aparentado à invenção) é praticamente proscrito: “Nosso propósito, porém, não foi o de produzir um 'romance histórico'. Servimo-nos dos fatos ocorridos e cuidadosamente reconstruídos, juntamente com algumas fábulas exemplares, visando a criar um fio de

¹⁵³ O texto serve de preâmbulo ao romance *Nassau*, publicado, nesta edição, juntamente com *Jovita*. p. 11-13.

narrativa em que a personagem principal é a violência institucional¹⁵⁴. Contudo, de maneira surpreendente, o romance acaba rompendo com a unilateralidade da visão proposta, incorpora diferentes vozes narrativas e acaba ilustrando a dificuldade da ficção em se submeter à demonstração documental. Assim, *A solidão...* exemplifica bem a autonomia da representação ficcional. Já *Jovita*, no rumo oposto, tem início como ficção. À partida, o romance reivindica justamente esta autonomia ficcional para depois terminar na reverência a citações que, inclusive pelo deslocamento e novo contexto, perdem o viço de qualquer função representativa.

2.2.2.3. Jovita: nem d'Arc, nem *dark*

Uma outra questão não deve ser deixada de lado na análise do romance. Por detrás da composição dos personagens e do enredo intui-se, através de alguns indícios, uma tentativa que parece ter permanecido a meio do caminho.

Quando nos referimos em algumas páginas atrás à falta de fé no enredo proposto, quisemos alertar para a impressão de inverossimilhança que domina a narrativa sobre Jovita desde o ponto em que ela segue para o sul em direção à guerra. Dizíamos que tal efeito advém da escolha por um enredo que contraria a maior parte das fontes históricas sobre Jovita. É óbvio que, em termos ficcionais, a escolha pelo caminho mais incompatível com a crônica histórica não compromete de forma alguma a fatura do romance, que é o que nos interessa. Até no domínio do fantástico, a verossimilhança é muito mais resultado do texto que do referente. Ainda que tal distinção prevaleça, intuíamos naquele trecho que a concepção de história no texto (como verdade-maior) entravava o desenvolvimento ficcional longe das amarras daquele discurso.

Concluindo, segundo a lógica ficcional, não haveria problemas que a missão divina de Jovita fosse a de atravessar todas as dificuldades físicas e as barreiras sociais para salvar a vida dos oficiais Deodoro Fonseca e Floriano Peixoto, mesmo que a missão contrariasse o sonho monárquico que fundamenta a narrativa. O que se coloca em causa é o *como se*. A personagem Jovita não consegue ocupar aqueles espaços da guerra e quando o faz, para tornar realidade o vaticínio, não desfruta da menor credibilidade. Sua intervenção é duvidosa. Apressa o resgate de Deodoro (J., p. 410) e o auxílio a Floriano é ainda menos significativo (J., p. 411).

Mediante uma tomada religiosa ou mesmo voltada para a narrativa de aventura, teria sido possível o mesmo enredo com um rendimento diverso. Um romance encomiástico atenderia com certeza a tal demanda e neste caso teríamos a fé num sentido mais próprio que aquele mencionado. A visão narrativa aderindo por completo à analogia com a Santa

¹⁵⁴ GOMES, Carlos de Oliveira. *A solidão segundo Solano López*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982. p. 17.

Joana d'Arc na sua forma mais tradicional levaria Jovita certamente ao panteão das heróinas brasileiras. Contudo, a indecisão pela causa de seu engajamento (vingar a violação das donzelas ou concretizar uma missão divina), pelo motivo de seu martírio (dar a vida para salvar os dois heróis nacionais ou a vida das criancinhas paraguaios), pelas versões historiográficas em jogo não garantem sustentação a esta leitura ao mesmo tempo laudatória e trágica. Ou seja, o que se ressentem nesta hipótese é a falta de adesão da voz narrativa.

O romance aponta também para uma outra possível realização. A ausência de firmeza com que se dá o desenvolvimento da protagonista pode depreender um sentido diverso, mas que com certeza não se efetiva no texto. Quer-se dizer que toda esta indecisão à volta da protagonista não constituiria um problema desde que se tratasse de um recurso narrativo capaz de instaurar uma tensão. Se, como concluímos acima, a voz narrativa não adere à matéria narrada é porque ela cria uma distância pela tomada crítica. Uma pequena evidência desta tentativa pode ser buscada em algumas expressões soltas do autor sobre Jovita: "... uma Dulcinéia visionária de si mesma." (J., p. 243). Também a imagem de um Deodoro fraco, vingativo, um espantinho da situação (J., p. 454), ainda que encontre ecos historiográficos, provoca a dúvida sobre a validade do esforço de Jovita, sobretudo quando a tarefa é guiada pelos céus. E, no último capítulo, verifica-se uma jogada narrativa na duplicação da voz narrativa por um alter-ego de nome sugestivo, Damião de Góis, repórter-biógrafo de Jovita, introduzido como fonte histórica ainda a meio do romance (J., p. 366).

Para ficarmos num paralelo evocado pelo próprio romance, retomamos o filme *Joana d'Arc*.¹⁵⁵ Nele, o jogo que se estabelece entre os indícios lançados a todo o momento levam o espectador a ora acreditar na mediunidade de Joana, ora a descrer e a considerá-la uma jovem desequilibrada. Ou seja, esta voz narrativa também ela fundada na indecisão como em *Jovita* insere a tensão entre duas leituras diversas: a mensagem de Deus ou o delírio. No entanto, no filme, esta idéia-chave é consolidada por outras evidências narrativas: os companheiros de arma de Joana levantam este questionamento sobre ela, a própria Joana diante do morticínio causado pela batalha duvida da vontade divina, a sogra do delfim da França preenche o vidro vazio de óleo sagrado usado para a consagração dos reis com um óleo comum diante do olhar estupefacto dos bispos, a futilidade do rei põe em causa a necessidade do empreendimento e, no diálogo final, que tem lugar na cela, pouco antes da execução, a imagem alterna entre o aparecimento e a ausência do interlocutor de Joana. Enfim, todos estes dados juntos direcionam para uma forma de leitura dificilmente equivocada.

De forma inversa ao filme, a impressão que fica do romance é a de desorientação.

¹⁵⁵ JOANA d'Arc. Direção de Luc Besson. 1999.

Não vinga nem a Jovita heróina incontestada nem tampouco a figura humana eivada de sonhos e dúvidas. Isto porque evidenciam-se os problemas estruturais e narrativos. Referidas já as questões sobre o foco narrativo e a inadequação no uso do discurso histórico, restam algumas considerações quanto ao aspecto estrutural.

2.2.2.4. “O sono dos heróis”

O título das duas primeiras partes (“Os protagonistas” e “Os coadjuvantes”) e a sua forma de apresentação ferem, além das já referidas copiosas citações, a cadência esperada para um romance, a não ser que o objetivo fosse exatamente o desnudamento dos seus elementos ficcionais.

A apresentação dos protagonistas é sincronizada no ano de 1860. Enquanto Jovita no meio do sertão sonha com um desconhecido príncipe encantado, as princesas Isabel e Leopoldina, em viagem pela Europa, revelam as primeiras curiosidades matrimoniais. Da descrição da família real, apenas Isabel foge aos retratos historiográficos, mostrando-se uma mocinha frívola e lamurienta. Também o eixo do casal Solano López e Mme Lynch gira em torno da questão sentimental, aliada aos planos imperiais. Eles se dirigem ao baile oferecido pela embaixada brasileira em Paris. Para unir os dois fios, explora-se a versão de que Solano López ambicionava a mão de uma das princesas brasileiras.

Neste início, um dos pontos felizes verifica-se na exploração do imaginário de uma jovem no interior nordestino em relação à corte e à guerra. E a sua elaboração no romance faz-se com habilidade. As notícias da corte, vindas pelo ansiado jornal, confundem-se com o conto de fadas mil vezes reelaborado. A princesa Isabel e o conde francês são personagens feéricas e com eles Jovita às vezes troca de lugar com seu amado. É a configuração deste universo onírico que caberia tão bem aos propósitos de uma tensão narrativa. Como não associar os sonhos de Jovita aos de uma Macabéia?

Os rumores sobre uma possível guerra oferece a ela os motivos para acrescentar em seu conto de fadas o antagonista, o ditador Solano López, que deve ser destruído pelo príncipe, no caso o Conde d'Eu, como de fato vem a se escrever a crônica histórica. Na tentativa de preservar a sobrinha das notícias sobre a invasão paraguaia, seu Rogério não se dá conta de que no universo de Jovita os dois mundos, o da guerra e o do sonho, não se separam. A luta é somente um capítulo da história do bem contra o mal. E ainda que recuse, também seu Rogério é seduzido pelo mundo da “perfumaria” (J., p. 289), termo com que ele denomina os eventos da Corte. A datação seguinte confirma a temática descrita. Os últimos meses do ano de 1864 marcam tanto o enlace matrimonial das princesas como também a declaração de guerra do Brasil ao Paraguai, o que mobiliza Jovita.

Infelizmente esta configuração inicial vai perdendo força à medida em que avança o

romance. Apenas uma sugestão esporádica entre a interpenetração dos níveis de realidade, como a que acusa o encantamento de Jovita em sua primeira viagem marítima, "...como se nada do que via fosse real" (J., p. 370) ou a que identifica o castelo dos seus contos de fadas à mansão da família de Guilherme Noot (J., p. 382).

Não só a tensão se perde como também os capítulos seguintes não conferem com a atribuição dada aos personagens. D. Pedro II, apresentado como um dos protagonistas, desaparece e só retorna no capítulo final, frisando o lugar comum do discurso "Ninguém lembra de mim". O mesmo não se pode dizer de Solano López. Ainda que bastante presente no enredo, não é sobre ele que a narrativa investe. Somente aparece em razão da ofensiva militar brasileira. Também é merecedor de um capítulo final que repassa em variadas versões o mote "Morro com minha pátria". Jovita vai um pouco mais longe, mas, como já se frisou, também ela tem um atuação pouco significativa nos capítulos que enfocam o campo de batalha.

Caso semelhante se passa com os coadjuvantes. Zé Cesário, que prometia um bom desenvolvimento, só intervém no destino de Jovita e em todo o romance como seu deflorador. Finda a missão, nem se volta ao seu nome. Quanto a Deodoro e Floriano, não há qualquer interação de qualquer um dos dois no romance, a não ser o de servir de pretexto à missão de que Jovita, através dos sonhos com Nossa Senhora, é incumbida.

Dois outros personagens ganham projeção superior àqueles. Como o enredo se volta para as batalhas, privilegia-se agora os seus comandantes. O Conde d'Eu, ainda referido no capítulo inicial por meio do seu casamento, é marcado pela rejeição que se criou a ele em nome de um discurso que se pretendia patriótico. Os louros vão para Caxias que só intervem a meio do romance, mas que, além da bravura demonstrada em campo e como estrategista, garante um capítulo final em "O sonho dos heróis".

Portanto a inconsistência na estruturação do romance, incluindo aí o desnorteamento quanto à personagem-título, e também o entravamento narrativo causado pela abundância documental são os maiores responsáveis pela composição malograda do romance. Curiosamente, o que *Jovita* recusa ao leitor, outra obra que, mesmo não se inscrevendo na ficção e até recusando tal parentesco, como é o caso de *Genocídio americano*, consegue esbanjar: a seqüência narrativa.

2.2.3. Retratos de mulher na Guerra do Paraguai

Os romances *Ana Néri* e *Jovita* ilustram bem como a representação da condição feminina na guerra do Paraguai não sofreu uma radical transformação desde os relatos de finais do século XIX. O que é compreensivo até certo ponto, considerando o risco de se

incorrer em inverossimilhanças narrativas.

Raramente mencionadas naqueles relatos, quando são retratadas é com o objetivo de destacar a singularidade de suas ações, como a da preta Ana em meio ao ataque inimigo:

Uma mulher de soldado, a preta Ana, antecipara, nesta obra de caridade, os cuidados da administração militar. Colocada durante o combate no meio do quadrado do 17º batalhão, havia cuidado de todos os feridos levados para lá, tirando ou rasgando das próprias vestes o que faltava para os curativos e as ataduras; conduta tanto mais surpreendente e louvável quanto foi desprezível a das outras mulheres; quase todas permaneceram escondidas debaixo das carroças, onde disputavam um lugar com horrível tumulto.¹⁵⁶

Outro ex-combatente, o general Azevedo Pimentel, indica outras duas atuações, a de Florisbela e a de Maria Curupaiti. Maria Francisca da Conceição, mais conhecida como Maria Curupaiti, alcunhada com o nome de uma das batalhas de que participou, é contemplada com uma narração curiosa por parte do militar. Sua fama espalha-se pelo destemor e ousadia com que lutou ao lado dos homens. No entanto, a vontade guerreira da jovem é posta em plano secundário em favor de propósitos mais próprios para uma mulher. Em lugar da sede de bater-se contra o inimigo ditada por um instinto humano, Maria combate, primeiramente, por amor ao marido, também soldado, com que decide seguir no ataque ao forte do Curuzu: “Tinha treze anos e amava soberanamente o consorte.”¹⁵⁷ Morto o marido no ataque, Maria não desanima e, a partir daí em nome da sua vingança, participa ainda das batalhas de Curupaiti e Tuiuti.

No caso da gaúcha Florisbela, “...sem nome, nem família”,¹⁵⁸ testemunhando a pouca importância destas interventoras, a fidelidade matrimonial é substituída pela caridade aos doentes. Florisbela alternava a bravura no combate com armas de fogo com a atenção prestada nos hospitais de sangue:¹⁵⁹ “Não tinha a virtude de Ana Neri, é verdade, nem os recursos de sua valente educação; mas sobrava-lhe o valor varonil, e disputou-o, braço a braço, com os inimigos da Pátria, a cuja glória fê-los sucumbir, sempre que se mediram com ela!”¹⁶⁰

A atenção do visconde de Taunay e sobretudo do general Pimentel são, no entanto,

¹⁵⁶ TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. *A retirada da Laguna*: episódio da guerra do Paraguai. Trad. Sergio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Col. Retratos do Brasil. p. 148.

¹⁵⁷ PIMENTEL, Joaquim Silvério de Azevedo. *Episódios militares*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1978. p. 149.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁹ Curiosamente, muito da descrição da personagem de Jovita no romance de Assis Brasil coincide com as linhas dedicadas à Florisbela, como esta alternância entre combatente e enfermeira, o uniforme de vivandeira militar, sua presença até o final da guerra, os “lábios enegrecidos pela ação de morder o cartucho”. PIMENTEL, op. cit., p. 20.

¹⁶⁰ *Id.*

exemplos esparsos desta presença pouco significativa nos textos oitocentistas. Este espaço, antes deixado quase em branco, como traduzido pela observação: “Estranha guerra esta, Senhor, em que mulheres, vacas e bois marcham silentes, lado a lado, no mesmo grau de serventia e importância para os homens”,¹⁶¹ deixa-se ocupar na ficção contemporânea. A figura feminina revela-se uma constante em quase todos os romances selecionados. Contudo, o que se pretende assinalar aqui diz mais respeito ao tipo de participação da mulher, ou seja, o papel assumido por elas na ficção.

Na última das guerras a carregar suas mulheres, ainda que extraoficialmente, a figura feminina, numa representação fidedigna aos relatos do passado, ocupa normalmente a retaguarda. Seja como residentas, acompanhantes dos soldados, seja como vivandeiras, no comércio de gêneros, ela seguiam atrás dos batalhões e próximas ao gado.¹⁶² Esta representação encontra consonância nas personagens da Maria, de *Questão de honra*, que, morto o companheiro soldado, decide seguir junto à coluna militar em direção a Mato Grosso, e de Blanca Lila e de Mercedes, de *A solidão segundo Solano López*, ambas comerciantes nos destacamentos aliados. Outras comerciantes, além dos gêneros de primeira necessidade, negociam também o corpo, como a (Maria) Buscapé, mencionada pelo Visconde de Taunay¹⁶³ e retomada tanto na narrativa *Homens e mulheres da guerra do Paraguai*,¹⁶⁴ como no romance *Cunhataí*.

Outra parcela, bem inferior numericamente mas que alcança maior destaque, é composta por mulheres que desempenham as funções de enfermeira. Diferentemente da formação prática recebida pela personagem Ana Néri, de José Louzeiro, anterior ao seu embarque para o Paraguai, o grupo, representado pelas enfermeiras das narrativas e dos romances, é muito mais produto das necessidades imediatas impostas pela guerra do que de uma classe organizada profissionalmente. Como exemplifica a preta Ana, qualquer mulher que compunha o corpo de guerra estava livre para prestar assistência aos feridos. Aparentemente diferente, nos hospitais de sangue, apesar do exíguo pessoal, a função obedecia a uma determinação mais rígida. Neste domínio, a prerrogativa cabe sem dúvida a Ana Néri. Embora a crônica histórica registre o nome de Felisbina Rosa, além de muitas freiras, inclusive vicentinas, que atuaram nestes hospitais, o nome da viúva, patrona da Enfermagem, alcançou a maior projeção no cenário nacional como a grande dama da guerra do Paraguai e mãe dos enfermos. Da crônica histórica para a ficção, seu impacto não se mostra inferior, tanto no romance de José Louzeiro como personagem secundária em *Jovita*.

Maria Teresa Garritano Dourado lembra ainda que várias destas mulheres, como no

¹⁶¹ TAPIOCA, Ruy. *A república dos bugres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 412.

¹⁶² TAUNAY, op. cit., p. 77-78.

¹⁶³ Idem. *Memórias*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d. p. 136.

¹⁶⁴ PERNIDJI, Joseph e Maurício Eskenazi. *Homens e mulheres na guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

caso de Ana Néri, tiveram seu nome inscrito na crônica da guerra do Paraguai muito mais em razão do estatuto de seus maridos do que em função do papel desempenhado durante a guerra.¹⁶⁵ Vale a pena considerar nesse perfil de mulher o exemplo de D. Rosa Maria Paulina da Fonseca, a mãe patriota, que enviou sete filhos para a guerra, inclusive o futuro Marechal Deodoro da Fonseca, evocada pela pesquisadora.¹⁶⁶

Em outra espécie de representação encontra-se Micaela, personagem de *Cunhataí*. Em razão da função exercida, Micaela personificava a tentativa de contestar o *status quo*. Como sustentado por Flora Sussekind,¹⁶⁷ a propósito da análise de romances oitocentistas, uma saída para o modelo feminino da histeria se coloca na figura da curandeira. Povoando até hoje o imaginário como símbolo de um saber de que as mulheres eram portadoras e que foi sendo reivindicado com o tempo pelo corpo médico, a curandeira, juntamente com a vidente e a adivinha, em nome da sabedoria popular, rompe com o discurso da racionalidade científica preconizada desde o século XIX. Esta idéia é alcançada no romance na maneira como a madrinha de Micaela sofre os efeitos da estigmatização social na sociedade daquela Campinas. Pressentindo o declínio físico, ela delega seu conhecimento à afilhada, que passa a figurar como a portadora deste poder paralelo. Infelizmente e contrariando o esboço, como se dará a perceber quando da análise do romance, a tentativa não chega a vingar pelo desenvolvimento tomado pela personagem. Em vez de uma oposição à razão científica, Micaela passeia de braços dados com ela, na figura do tenente Taunay.

Outro desdobramento é obtido por uma forma numericamente restrita mas com um forte impacto sobre a ordem masculina, o da guerreira. Jovita representa este filão por excelência. Mas, como já vimos, a personagem termina desvanecendo no romance, numa alusão fantasmagórica que divide seu tempo de forma mal resolvida entre o campo de luta e a enfermaria. Assim, perde a sua força em ambos os domínios. Nem guerreira, nem enfermeira. Além disso, esta representação da donzela guerreira apenas reproduz os valores do mundo masculino por meio de uma personagem feminina sem contudo chegar a arranhá-la.

Por outro lado, duas outras imagens correspondem a representações sociais que investem contra a ordem estabelecida. Uma, de conteúdo histórico, outra, de extrato lendário. Soledad Fabiola, do romance *A solidão segundo Solano López*, pertencente à classe socialmente isolada das “pentes de ouro”, mulheres que se organizavam em comunidades autônomas do poder masculino. Mas, Soledad vai romper a tradição e estabelece com o jovem Juan laços matrimoniais. A partir daí, sua decadência é descrita

¹⁶⁵ DOURADO, Maria Teresa Garritano. *Mulheres comuns, senhoras respeitáveis*: a presença feminina na guerra do Paraguai. Dissertação de Mestrado. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2002. Consultada a versão eletrônica em www.capes.gov.br, em 16/07/05.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 73-75.

¹⁶⁷ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 144.

acompanhando de perto o mote do romance, a destruição do povo guarani. Por este motivo, Soledad tende mais a ilustrar o tema principal do livro que propriamente a afirmar uma representação feminina forte.

Com pretensão ilustrativa, também surge o outro caso, agora de feição lendária. As supostas amazonas que povoam o universo evocado em *Avante, soldados! Para trás* dão corpo a uma construção que, como veremos adiante, mostra-se interessada em desarticular a leitura oficial clássica do conflito. Portanto, a figuração destas poderosas mulheres que não se distanciam tanto das “pentas de ouro” na configuração social, divide espaço no romance com outras representações míticas e lendárias. Desmembrada deste universo mágico, Mercedes, a chefe destas mulheres guerreiras, torna-se a companheira do capitão do exército inimigo, o Comandante Camisão, numa representação igualitária do poder. Também Mercedes, como Soledad, vem a abandonar o seu grupo social em razão da aventura amorosa.

Enquanto construção romanesca, o lugar de mulher forte parece pertencer mesmo ao de Ana Néri. E esta representação faz-se mesmo tocando os limites da inverossimilhança. A Ana Néri de José Louzeiro não se mostra apenas resoluta ao decidir acompanhar os rastros dos familiares. A habilidade que demonstra ao virar a mesa do jogo sempre a seu favor diante de intrigas e armadilhas, apesar de uma perspectiva narrativa que costuma dá-la como a maior vítima da situação, surpreende o leitor. Mas é no campo científico que o seu conhecimento peca pela credibilidade. O domínio que Ana possui na utilização de instrumentos médicos, inclusive os cirúrgicos, e diante de doenças, inclusive as venéreas, sobrepõe-se àquele demonstrado pelos médicos com distinção na Corte. Não se apresenta uma situação em que a enfermeira ao menos titubeie quanto à melhor decisão a ser seguida. É a partir desta presença dominante que começa a se construir, sob a ótica do médico-administrador, uma insinuação nem um pouco gratuita sobre as relações da enfermeira com um domínio subterrâneo, o da feitiçaria (A.N., 109) ou ainda como cigana (A.N., p. 140). As alfinetadas contudo não avançam, considerando a vincada religiosidade de Ana, fundamental na construção da personagem.

Em resumo, as representações femininas naqueles romances ou cedem lugar a representações de base realista do passado, nas figuras das residentas, vivandeiros e enfermeiras, ou então buscam uma complicada superação que, não abdicando do espaço físico da guerra, operam a partir de representações que, de uma forma ou de outra, subvertem a organização social conservadora, como as curandeiras, as guerreiras e as mulheres-livres. No segundo grupo, algumas realizações falham em razão do desenvolvimento, como Jovita e Micaela. Já quanto às “pentas de ouro” e as mulheres guerreiras, sua sobrevivência como elemento narrativo obriga ao abandono de uma estrutura social emblemática. Portanto a imagem mais marcante da mulher na guerra do

Paraguai ainda permanece aquela cujos exemplos mais bem finalizados viveram para o bem-estar dos seus homens guerreiros.

2.3. DIÁLOGOS COM A HISTORIOGRAFIA

Sob este título, propomos o estudo de dois romances, embora todos os livros do *corpus* respondam em maior ou menor grau à provocação do diálogo com a historiografia. Tal opção justifica-se porque nestes casos específicos o foco de nossa análise parte de algumas modalidades de se escrever a história.

Nos casos dos livros anteriores, vigora uma concepção unívoca da história que apenas distingue entre a versão conservadora e a revisionista. Este quadro expressa-se na leitura que oferecem da Guerra do Paraguai. Enquanto *Ana Néri* e *Jovita* tendem para a interpretação conservadora enquanto princípio narrativo, *Genocídio americano* e *A solidão segundo Solano López* esforçam-se na defesa da interpretação revisionista. Mas, em todos eles domina a idéia de que a historiografia nada mais é do que a escrita do verdadeiro, aquilo que deve ser lembrado, perpetuado. Eles alçam os documentos à função de monumento, daí o título do capítulo.

Já *Santo Reis da Luz Divina* e *Fragmentos da Grande Guerra* permitem entrever uma outra compreensão do fenômeno histórico. A liberdade com que se movem através das inserções historiográficas conduz à idéia de que outros modos de fazer e de ler a história são também possíveis. O discurso histórico ainda assume um peso considerável, mas ele já se mostra mais solto diante de outras práticas. Esta nova postura gera também uma outra visada do objeto ficcional. A partir daqui, a ficção libera-se do simples compromisso de ilustrar a história, de submeter-se a seus vetos. *Santo Reis da Luz Divina* procura reagir a esta hegemonia histórica através da incorporação da matéria oral como outra filha legítima daquele saber. Já *Fragmentos da Grande Guerra* permite-nos uma abordagem que entrevê as dissidências entre os domínios do público e do privado que, a partir da extensa pesquisa coordenada por Philippe Ariés, alcançou estatuto nos estudos históricos.

2.3.1. *Santo Reis da Luz Divina*: memória coletiva x memória historiográfica

Se a memória historiográfica é celebrada de diferentes formas nos títulos já analisados, o que textos como *Santo Reis da Luz Divina*¹⁶⁸ procuram evidenciar é sobretudo

¹⁶⁸ CREMASCO, Marco Aurélio. *Santo Reis da Luz Divina*. Rio de Janeiro: Record, 2004. As demais citações pertencem a esta edição e serão indicadas no corpo do trabalho através das iniciais.

a memória coletiva. Eles fundam-se na desconfiança do registro historiográfico. Como resenhado por Antonio Mitre, o advento da imprensa começa a opor duas formas que até então se complementavam:

Se, por um lado, a expansão da obra impressa ampliou dramaticamente o horizonte da memória coletiva, por outro, contribuiu para que o controle da mesma se transferisse gradualmente a instâncias institucionalizadas pelo Estado, reforçando o processo de centralização e de expropriação da comunidade que se observa, ao longo do período moderno, em toda ordem de coisas. A memória coletiva, entendida como a rememoração de uma experiência comum, fragmenta-se e encolhe-se sob o impacto da modernização que socava as redes da tradição oral.¹⁶⁹

A tradição oral vai sendo relegada à medida que a historiografia, com vistas a construir sua identidade como disciplina, volta-se para os valores cientificistas: “A proeza redundará no fetichismo do documento e na perda do sentido histórico, embotado pelo peso de um caudal de informações em que o valioso e o descartável reclamam igual direito de exibição.”¹⁷⁰

Nas páginas dedicadas a Santino e Tavira, os avós de uma das vozes narrativas do romance *Santo Reis da Luz Divina*, assiste-se ao embate entre uma tradição escrita e outra oral, que coincide com os registros da memória historiográfica e da coletiva, respectivamente. Gwyn Prins elucida quanto à rejeição de grande parte dos historiadores pela fonte oral: “Os historiadores vivem em sociedades alfabetizadas e, como muitos dos habitantes de tais sociedades, inconscientemente tendem a desprezar a palavra falada. Ela é o corolário de nosso orgulho em escrever e de nosso respeito pela palavra escrita.”¹⁷¹

Quanto à Guerra do Paraguai, durante algum tempo ostentou-se como solução no combate à visão tradicional a divulgação da própria memória historiográfica a partir da tradição escrita. Ou seja, vários dos livros analisados, inclusive e sobretudo *O genocídio americano*, estabeleciam como certificado de garantia a presença do documento escrito, alçado à posição de monumento. Portanto, eles ritualizavam a crença na palavra escrita, ainda que seus maiores trunfos pudessem estar presentes na tradição oral.

Durante este período, que cerca os anos sessenta e setenta do século vinte, mas que pode, em algumas vertentes, estender-se até hoje, acreditou-se que o antídoto às histórias oficiais que circulavam no Brasil acerca da guerra com o país vizinho, ou seja, a contra-história deveria obrigatoriamente vir no mesmo frasco, apenas invertendo a posição

¹⁶⁹ MITRE, Antonio. *O dilema do Centauro*: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 24.

¹⁷⁰ Ibid. p. 25.

¹⁷¹ PRINS, Gwyn. História Oral. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da História*: novas perspectivas. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

das figurinhas. Invertiam-se os heróis e tiranos da guerra do Paraguai nas figuras de proa de Solano López e de D. Pedro II. Viviam-se tempos eufóricos a que sucedeu o desencanto.

De acordo com Maria de Lourdes Janotti e Zita de Paula Rosa, o vazio deixado pelo descrédito na luta de classes como motor da História colaborou na ascensão de outras formas de reação da historiografia de conteúdo romântico. Dentre elas, nota-se a retomada da oralidade, “preenchendo assim utopicamente o vazio deixado pelo desejo de participação política do historiador”.¹⁷² A história oral recoloca, desde a discussão acerca de seu título e seu *status*, várias questões no campo histórico.¹⁷³

2.3.1.1. A memória e a história

Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, seguindo a sugestão de Jorge Eduardo Aceves Lozano, atentam para a maior facilidade da história oral, dentre as outras variantes da história geral, em evidenciar o caráter construtivo da história, apontando ainda para a aproximação do trabalho com fontes orais ao caráter ficcional das narrativas históricas, o que, de acordo com as autoras, “pode acarretar mudanças de perspectivas revolucionárias para o trabalho histórico”.¹⁷⁴

Uma outra questão também levantada pelos mesmos pesquisadores relaciona-se aos limites da disciplina, visto que história oral é praticada não só por historiadores como também por grupos e comunidades externas ao mundo acadêmico, o que acaba por gerar certas tensões.¹⁷⁵ E, além dos grupos não especializados, “a história oral constitui-se pela confluência multidisciplinar” verificada entre historiadores, antropólogos, sociólogos, psicólogos, lingüistas, folcloristas e semióticos.¹⁷⁶

Conforme sentença Alistair Thomson, a primeira questão, o questionamento acerca da confiabilidade da memória como fonte histórica, encobre em parte a outra, ou seja, a preocupação dos historiadores documentalistas tradicionais com a democratização do ofício de historiador pelos grupos de história oral.¹⁷⁷

Uma outra questão que avulta, agora na voz de Ronald J. Grele,¹⁷⁸ é o redimensionamento da vertente de história oral identificada com a história dos excluídos, ou

¹⁷² JANOTTI, Maria de Lourdes e ROSA, Zita de Paula. História oral: uma utopia? *Revista Brasileira de História*. São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 13, n. 25/26, setembro 92/agosto 93.

¹⁷³ O levantamento que se segue foi sugerido pela leitura de alguns textos relativos à aplicação da história oral.

¹⁷⁴ AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. xi, 13 e xv, respectivamente.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. xv.

¹⁷⁶ LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO & FERREIRA, op. cit., p. 19-20.

¹⁷⁷ THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: AMADO & FERREIRA, op. cit., p. 66.

¹⁷⁸ GRELE, Ronald J. Pode-se confiar em alguém com mais de 30 anos? Uma crítica construtiva à história oral. In: AMADO & FERREIRA, op. cit., p. 271.

da história vista de baixo. Não se pretende minimizar a importância que esta forma de registro conheceu, sobretudo para trazer à tona o que Michael Pollak, com muita propriedade, cunhou como “memórias subterrâneas”.¹⁷⁹ Segundo Michael Frisch, não se trata apenas de um assunto diferente, e sim de “um ângulo diferente de visão e uma noção mais ampla do próprio processo de reconhecer perguntas e respostas históricas”.¹⁸⁰ Portanto, não parece gratuita a dominância que esta forma granjeou nos estudos de história oral.¹⁸¹ O que Ronald J. Grele considera é o trespasse de um momento histórico:

Se por um lado isso nos proporcionou documentos de peso como *All God's dangers* e *Hillbilly women*, por outro, infelizmente, também nos contemplou com um monte de entulho racista e sentimentalista.

Ao que se segue o período confessional:

Em parte isso se deu devido ao nosso próprio entusiasmo. Perdemos, por vezes, a perspectiva por presumirmos que o fato de alguém dizer algo já seria automaticamente mais verdadeiro do que qualquer coisa que historiadores conceituados tivessem escrito no passado.¹⁸²

Um outro aspecto, referido por Alistair Thomson, diz respeito à dificuldade do historiador em lidar com a diversidade das suas fontes orais. Aqui, a tentativa de corrigir uma crítica à modalidade, acaba por embotar a sua singularidade.

2.3.1.2. A memória e a ficção

Esta diversidade ou pluralidade parece assumir-se como um dos pontos em que a história oral avizinha-se da literatura. No campo literário, diferentemente do histórico, a relação de disputa entre a tradição oral e a escrita mostra-se em parte superada, em detrimento, quase sempre, da primeira. Vários teóricos analisaram a tensão cujo golpe fatídico se localiza a partir da difusão da imprensa. É esta a leitura que nos oferece Paul Zumthor. O autor desvenda sobretudo na difusão da forma romanesca o corte com a vocalidade predominante na Idade Média.

¹⁷⁹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

¹⁸⁰ THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: AMADO & FERREIRA, op. cit., p. 75-76.

¹⁸¹ JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO & FERREIRA, op. cit., p. 51.

¹⁸² GRELE, op. cit., p. 271.

Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura (com a intenção, é verdade, de atingir ouvintes), o “romance” recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em “cultura popular”. Formalizado em língua vulgar, mas por causa de altas exigências narrativas ou retóricas, o romance não recusa menos, de fato, a supremacia do latim, suporte e instrumento do poder do clero. Contrariamente aos contos de que se nutre o povo em geral, ele requer vastas dimensões: longas durações de leitura e de audição, em que os encadeamentos da narrativa, por mais embrulhados que por vezes pareçam, são projetados para um adiante nunca fechado, exclusivo de toda circularidade. O discurso acha assim, em seu nível próprio, garantindo conotações mais ricas, o traço de incompletude e de indefinição das palavras comuns, as que no fio dos dias dizem a vida. Nisso ele se opõe ao discurso redundante e fechado da poesia mais antiga.¹⁸³

Como ressalta Zumthor, a oposição entre as duas tradições não elimina a freqüentação de uma pela outra ou até de uma simbiose entre elas. A tradição oral inclusive permanece como fonte de inspiração para o “romance”.¹⁸⁴

Também o célebre ensaio de Walter Benjamin coloca em confronto as duas tradições, oral e escrita, na análise do narrador. Como em Zumthor, aqui predomina o acento melancólico quanto a esta perda e, da mesma forma, a oposição se constrói com base no romance, sendo que Benjamin tem em mira o romance moderno. Diferentemente do narrador tradicional, “o romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”.¹⁸⁵

2.3.1.3. A ficção

É nesta dupla tomada, entre o estímulo oferecido pela história que se volta para as fontes orais e no exemplo do narrador tradicional que se dirige o romance *Santo Reis da Luz Divina* (2004), de Marco Aurélio Cremasco.¹⁸⁶ Desde o título, o que se intenta restaurar é a matéria vívida do passado, descartada, no presente, por interesses alheios à comunidade. Santo Reis, o protagonista, carrega consigo o genitivo Luz Divina. É para a história da fundação desta cidade e da sua região, o norte do Paraná, e de seus pioneiros que o romance se volta.

¹⁸³ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 266.

¹⁸⁴ Ibid. p. 267.

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, 1). p. 201.

¹⁸⁶ CREMASCO, Marco Aurélio. *Santo Reis da Luz Divina*. Rio de Janeiro: Record, 2004. As seguintes citações pertencem a esta edição e estarão indicadas por meio das iniciais no corpo do texto

E a guerra do Paraguai? É a guerra que, por diferentes e estranhos caminhos, marca as origens de Luz Divina. O romance enfoca três períodos temporais, todos eles com uma forte conotação na história política do país. Além da guerra do Paraguai, destacam-se a Revolução de 1930 juntamente com a Era Vargas e ainda, algumas décadas depois, a ditadura militar. A escolha não se mostra aleatória, como dá a entender a fala de uma das personagens: “Impressionante como mentiras e verdades se confundem em tempo de guerra.” (S.R.L.D., p. 174).

Cada época escolhe um protagonista da mesma família. Dioniso, o herói do Paraguai; Santino, que nomeia o romance e que constitui o elo entre os dois períodos; Marco Reis Vitalli, uma espécie de alter-ego do autor, Marco Aurélio Cremasco. Na genealogia, evoca-se também o caráter cíclico do tempo, como depõe a fala de um dos personagens: “Rodei o sul do País até essa nova revolução que faz a história não cansar de se repetir.” (S.R.L.D., p. 198).

Vitalli, próximo à morte, revive as memórias de seu avô, Santino, que, por sua vez, remete para o tempo de Dioniso, o avô de sua esposa, Esperança. Dione, duas gerações mais tarde, reedita Paulina, a quem não é ligada por laços de sangue, mas através da formação e das escolhas de vida. Troiano, cunhado de Santino, traz os estigmas de seu avô, Chico Diabo, personagem da guerra oitocentista. Os traços vão sendo repetidos, a fim de assinalar aquelas estirpes. Se Vitalli marca o tempo da escrita, em que Luz Divina já é apenas uma miragem, Dioniso e Santino definem, respectivamente, o início e o destruição quase completa da cidade durante a Revolução de 1930.

2.3.1.4. O vento, a chuva, o tempo

Traçando um paralelo com a Ana Terra, de *O tempo e o vento*, para quem o vento portava a voz dos mortos, aqui o chamado obedece à chuva: “Hoje percebo que a chuva nos faz despertar, apenas despertar para o mundo dos mortos, trazendo suas lembranças e nos lembrando, sempre, que um dia deixaremos de existir e nos incomodando com uma pergunta: o que fizemos, padrinho?” (S.R.L.D., p. 168-169). Era nos dias de chuva, provavelmente em virtude da restrição ao interior da casa, que tinham lugar as histórias sobre os antepassados, como aquelas sobre o “vovô Dioniso” e a guerra do Paraguai. Podemos, assim, retroceder junto com o narrador a um mundo costurado pela memória oral.

A estrutura fundada na oralidade, contudo, apresenta as suas marcas. Diferente da precisão cronológica, o ato de rememorar é falho, ainda que não haja tanta distância no tempo: “O dia do ato na memória de Marco falha, mas o mês e ano ele pode, de joelho sacramentado, mencionar: agosto de 2000.” (S.R.L.D., p. 313). A relação nem mesmo é

obrigatória: “No ano que passa, a memória vaga e não se acha... o que importa data?” (S.R.L.D., p. 244), visto que no território da memória, “Os anos não são anos. São paisagens e imagens gravadas na retina.” (S.R.L.D., p. 130).

A forma de evocação, a memória oral, corre lado a lado com a matéria narrada. A narrativa fala dos primórdios, de um tempo pré-civilização. Reporta-se ao instante da fundação: “Naquele tempo que não era tempo. Nem espaço, que espaço bom não havia. Nem nada. Apenas o cerrado dos olhos e o sono atrasado. Pudera. Não havia tempo para adormecer nas picadas recém-cortadas. O homem e o seu machado. Mato cortado. O futuro em cada trilha e na mira de uma carabina.” (S.R.L.D., p. 133). Enfim, restaura-se o tempo mítico, circular, servindo de oposição ao tempo cronológico e à memória historiográfica. “A história de Antônio também pouco importa, pois tempo e espaço míticos coexistem em círculos: o que foi pode ser sem ter sido.” (S.R.L.D., p. 243).

Talvez advenha desta característica da memória de confundir datas e mesclar fatos a justificativa para que, em relação às lembranças da guerra do Paraguai, impere um certo anacronismo quanto as suas etapas. A caminhada das tropas em direção a Mato Grosso, no que seria o episódio conhecido como a Retirada da Laguna, em 1867, confunde-se com a atuação do comandante Caxias, no romance apelidado apenas como Marquês, no ano de 1869 (S.R.L.D., p. 24, 25 e 83). Se “a verdade é uma mentira passageira...” (S.R.L.D., p. 202), conforme ajuizado no romance, não fazem muita diferença os registros descompassados.

Também o enfoque privilegia, como numa das vertentes da história oral, a voz dos anônimos, em lugar dos registros consagrados. Seja através de personagens nativas ou migrantes, como o Chico Diabo, o que se patenteia é a sorte dos que foram esquecidos ou desprezados pelo registro histórico. Não se trata apenas de ficcionalizar o destino destes homens e mulheres, mas ao texto se impõe também justificar tais escolhas:

Passaram por mim as revoluções no Paraná e na vida de muitos. Muitas almas foram arremessadas ao Inferno nos caminhos, nas grutas, nas tocaias que dão em Jacarezinho. O mundo acontecendo e nós sobrevivendo a nossa guerra diária neste grande país. País formado pela memória de cada um: dos avós, tios, desses desconhecidos que têm orgulho de terem tido a singular experiência de viver. O orgulho de viver e de ter sido herói na vida de alguém, ainda que esse alguém fosse um ninguém no olhar de muitos. O muito, por sua vez, existe na soma dos poucos, e cada pouco – em essência – é o todo. Toda história é história do povo. (S.R.L.D., p. 65).

Daí a acusação do texto quanto ao que deve ser lembrado e ao que deve ser esquecido. Se não se trata de edificar o passado, melhor então esquecer (S.R.L.D., p. 84).

A organização do texto também parece querer recuperar a lógica memorialística,

composta pela narração. Fragmentos de vida, trechos de cartas, epitáfios, pedaços de diálogos, todas peças de um quebra-cabeça, cujo trabalho de montagem cabe, em última instância, ao leitor-ouvinte. Só lentamente vamos dominando o enredo, ou seja, adentrando pelo universo de Santino e de Esperança, conhecendo-lhes os temores, as aflições e as alegrias.

A linguagem empregada adota igualmente esta aproximação à vertente oralizante, imitando-lhe os cortes e lacunas, em que predomina o discurso indireto livre:

O almoço. A janta. A canja preparada por Antônio. Saudade de Santo, afilhada? Sim, padrinho. Era nessa hora que ele apanhava o banjo e tocava para as estrelas e sonhava. Sonhava até com os detalhes da porta da farmácia: as cores e qual seria o formato do balcão. Eu ficava ouvindo os pensamentos de Santino mais do que as músicas que ele entoava no banjo.” (S.R.L.D., p. 168).

Tal artifício permite também a introdução de várias vozes que alternam a narração, em lugar do narrador absoluto. Assim, em cada capítulo assiste-se à predominância da fala de um ou mais membros da família, consolidando a impressão de uma saga familiar com diversos narradores.

Ou no lugar deste procedimento, a linguagem procura captar os instantâneos da memória seguindo a velocidade com que eles se sucedem. Através das elipses, ocorre tanto a impressão de corte como a produção de um efeito poético.

Noite. Pesadelos. Dedos, mãos, pêlos rondando-lhe a mente. O suor, a umidade. A noite não passa. A desgraça enlaçada no percalço do negro-azul sem estrelas e um sol ruivo eclipsado pela lua perolina. A roupa de cama e o nojo. A repulsa ao homem sem fala de morte milimetrada de carícias. Morte envergonhada, humilhada por ter resquícios do último gozo repartido na boca e nas águas do rio. Nem cuspira a saliva de porra. Engolira. Sobressalto. Antônio ao seu lado: durma, afilhada, estou indo ver a bicharada. (S.R.L.D., p. 165).

Ainda que impere a fragmentação, esta memória anseia por uma totalidade, como todo tipo de história anseia.¹⁸⁷ Esta memória não sofre o apelo apenas dos dias de chuva, quando se faz ouvir a voz do passado, mas ela se volta igualmente para as outras estações:

[...] dias de sol e os de granizo e os de ventania e de todo o dia em Luz Divina. O silêncio do olhar. A delicadeza das palavras. O aprendizado das horas, das honras. As conversas trocadas. As histórias dos avós, das famílias, da cidade, do Estado. A reconstrução da

¹⁸⁷ De acordo com François Bédarida, no curso proposto por Pierre Vilar, “Toda história 'nova' sem ambição totalizante é uma história de antemão velha”. Tempo presente e presença da história. In: AMADO & FERREIRA, op. cit., p. 225.

memória. A partilha dos sonhos. A descoberta do sorriso e da falha. A rispidez do ato. O nervo de aço e o caule da flor. A construção do tempo. As coisas de cada um. Os amores. O segredo e a revelação. (S.R.L.D., p. 128).

2.3.1.5. O narrador autêntico

Em termos gerais, o narrador consignado em *Santo Reis da Luz Divina* combina bem com os preceitos acolhidos por Walter Benjamin para o seu modelo tradicional. O narrador-organizador do enredo, Marco Reis Vitalli, conforme nos dá a entender o final do romance, fala da história de seus antepassados, portanto, vigora aqui o lastro da experiência, do saber adquirido pela vivência. As imagens de seu avô, Santino, e de seu tataravô, Dioniso, narradas pela voz da avó Esperança, reduplicam a impressão de uma vida feita pelo saber. São narradores dignos, nos termos de Benjamin:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois onde recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira.¹⁸⁸

Também a figura dos avós assume uma importante função de mediação da memória familiar, visto que representam a “imagem da união entre os antepassados e seus descendentes”. A eles compete portanto a manutenção do valor-família.¹⁸⁹

A proximidade da morte para Marco Vitalli¹⁹⁰ matiza outra característica do narrador benjaminiano, a autoridade: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.”¹⁹¹ Como conclui o narrador ficcional, “A vida só tem sentido quando contada pela morte” (S.R.L.D., p. 186).

Se ele detém a dignidade e a autoridade para narrar, que matéria é esta que nos conta?

Sem atender propriamente à designação de regionalista, o romance de Cremasco opta por uma construção na qual sobressai a vertente fundacional. Um pouco à maneira de *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, e de *Terra vermelha*, de Domingos Pellegrini,

¹⁸⁸ BENJAMIN, p. 221.

¹⁸⁹ BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, FGV, v. 2, n.3, 1989, p.29-42.

¹⁹⁰ “Estou velho e hoje é o dia da minha morte” (S.R.L.D., p. 318).

¹⁹¹ BENJAMIN, p. 207.

dividindo com o último o espaço geográfico, *Santo Reis da Luz Divina* lança-se à empresa com o tom do contador de histórias. Afastando seus personagens tanto do acento laudatório quanto da tomada irônica, o que se procura é o elemento humano, com suas qualidades próprias e também suas hesitações. Ou seja, o homem mediano que contribuiu, com sua parcela de acertos e erros, na construção de um mundo a sua volta.

A narração tem início com Dionísio, herói da guerra do Paraguai para muitos, mas, para ele mesmo, desde o seu regresso em 1870, o assunto está envolto num misto de culpa, vergonha e arrependimento. Na “guerra de poucos heróis” (S.R.L.D., p. 32), como confessa Dioniso, repassa-se através do romance o recrutamento compulsório:

Os generosos oficiais encontraram uma boa saída para recrutar os voluntários. Faremos festas! Bandas de músicas e, claro, prostitutas. Embebedaremos os sãos e daremos mais aguardente aos bêbados. Depois, ora depois, prenderemos todos e os alistaremos na marra. Faltaram bêbados? Prearemos débeis mentais, mendigos, gente simplória desse interior do Brasil. (S.R.L.D., p. 17-18).

Também Dioniso segue para a guerra como substituto, substituto do primo, filho do Barão de Mambaratiba. O barão, por meio de propina a um coronel, obtém-lhe o posto de Alferes, além de ajudante-de-ordens do General Osório. Subentende-se também pela narração que o mesmo tio teria desviado anteriormente o patrimônio dos pais de Dioniso em seu próprio favor.

Outras características da guerra, já agora quase lugares-comum através da leitura revisionista, são reforçadas, como a condenação do extermínio da nação guarani, tecendo para isso uma analogia com a ação do bandeirante Raposo Tavares (S.R.L.D., p. 38), o assassinato de crianças paraguaias, sobretudo na batalha de Acosta Ñu (S.R.L.D., p. 26 e 33), as medidas anti-populares de militares brasileiros como o confisco de bens (S.R.L.D., p. 19-20), a violação de mulheres paraguaias (S.R.L.D., p. 35), assumida também por Dioniso, e a tentativa do governo brasileiro de extermínio à raça negra, ao enviar maior número de negros para a guerra (S.R.L.D., p. 18 e 33).

Esta última questão transforma-se em bandeira para Dioniso. Primeiro, quando enfrenta o preconceito ao escolher como noiva uma mulata órfã do colégio paulistano Nossa Senhora da Glória. Depois, ao assumir o Tabelaionato no interior de São Paulo, oferecido a ele em reconhecimento aos serviços prestados na guerra, Dioniso depara-se com a resistência dos agricultores locais em abdicarem da mão-de-obra escrava. Sua defesa do direito de liberdade concedido aos escravos em troca da participação na guerra mostra-se intransigente.

Imagens que também se tornaram recorrentes graças ao revisionismo historiográfico e outras mais clássicas insinuam-se na trama, tais como o completo desconhecimento

geográfico da região pelas tropas brasileiras (S.R.L.D., p. 24), a disputa por soldados brasileiros dos restos mortais de Solano López como troféu de guerra (S.R.L.D., p. 27) e a *causa mortis* predominante por epidemias e outras pragas, em lugar daquelas ocasionadas por combates. Neste último quesito, uma participação inusitada em relação às demais representações ficcionais, o ataque por borboletas, explorado em tom satírico: “Agora elas nos vêm aos borbotões para tomarem conta de tudo quanto é buraco dos vivos: é orelha, é cu, é umbigo, é ferida de tiro. Ainda agora morreu outro ao espancar-se para espantá-las. Nem assim.” (S.R.L.D., p. 25).

Em linhas gerais, a leitura da Guerra do Paraguai tratada no romance coincide com a teoria revisionista propagada por *Genocídio americano*. A imagem que domina é aquela de “Um vasto império de nada [o Brasil] que participou de uma guerra apenas para apagar do mapa um povo que desafiou não as fronteiras, mas o poder de um país distante de um reino decadente.” (S.R.L.D., p. 29). Ainda assim, a voz de Dioniso destila o ódio dirigido a López, ao evidenciar-lhe a parcela de responsabilidade através do adjetivo “carniceiro” (S.R.L.D., p. 27). Também a imputação de culpa aos brasileiros na contaminação dos cursos de água com os cadáveres coléricos, é revertida para os paraguaios (S.R.L.D., p. 28). A última fase da guerra é mais uma vez conotada como a mais traumática na ação dos aliados, sobretudo os brasileiros: “Ganhei a honra de ser sepultado vivo na vergonha. Poderia voltar com as tropas de Caxias, porém regressei com os seus trapos. Cuspi naqueles que me fizeram ferida na perna. Hoje, trago a cicatriz acima do joelho e no fundo da alma. Feridas que amargam a lembrança e me deixam com vergonha de sorrir.” (S.R.L.D., p. 33).

Enfim, a história pregressa de Dioniso é, segundo ele mesmo, aquela que “jamais será contada” e a que o discurso do tio, barão do Império, se esforça por encobrir: “Dioniso, meu sobrinho, você é um herói brasileiro! Vai receber a patente de Major em São Paulo.” (S.R.L.D., p. 29).

A narração sobre a guerra vai marcar ainda dois encontros significativos para o enredo, mas que ocorrem no texto de forma quase despercebida. Apenas numa fase final ou mesmo na releitura, percebemos a sua real extensão na trama.

A primeira ocorrência refere-se ao encontro de Dioniso, então Alferes a serviço do General Caxias, com o Capitão Hermes Rios do Valle e com o seu superior, o Major Thomaz Vicente Divino, então comandante das tropas recrutadas em Itajubá, Minas Gerais. O Marquês, Caxias, prestes a deixar a cidade com seus destacamentos em direção ao Mato Grosso, estabelece o prazo de três semanas para que o Major o alcance junto com os soldados arregimentados. O desdobramento é assinalado de forma passageira, ao conferir que o destacamento de Itajubá não se apresentou, supõe Dioniso que por covardia. No capítulo seguinte, temos narrada a hesitação de um chefe com cerca de duzentos homens

entre seguir para o curso da guerra ou, escapando a um destino provavelmente infeliz, aventurar-se na busca de riquezas na região do vale do Rio Paranapanema. Ao optar pela segunda alternativa, ele lança a pedra de fundação da cidade de Luz Divina, coincidente em parte com seu sobrenome. Do discurso fundador não está alheio o elemento mítico:

Assim que o Capitão saiu, Thomaz sentiu o gosto do sal das lágrimas da vergonha da deserção e sinalizou para remarem mais a leste, na direção do mar. Ao chegar na confluência dos Rios Paranapanema e Itararé, vociferou: mineiros, eis o vosso Paraíso! Esse verde brilha como se viesse dos olhos de Deus: é luz divina. Eram duzentas almas procurando o sentido da existência, na crença que fora determinação do Divino, sem jamais imaginarem que foram simples fantoches nas mãos de um só homem. (S.R.L.D., p. 78).

Em Luz Divina, o destino das duas famílias, a de Dioniso e a de Vicente Divino cruzará novamente.

Um segundo encontro, determinante no enredo, ocorre nos momentos finais da guerra. Nele, são enfocados Chico Diabo e Dioniso, responsáveis respectivamente pelas mortes de Solano López e de seu primogênito, Pancho López, em Cerro Corá. Assim como no caso anterior, a descendência por parte de Chico Diabo liga-se, colateralmente, à de Dioniso. Dione, irmã de Santino, casa-se com João Troiano, neto de Chico Diabo. Ao que se deixa transparecer, também o filho de Chico Diabo, do qual não ficamos a conhecer o nome, mata o filho de Dioniso numa discussão de bar (S.R.L.D., p. 55).

Mas, a insistência de se retomar inúmeras vezes a origem de Luz Divina prende-se à tentativa de restaurar uma aura que se esconde sob o nome posterior da cidade, Troianos. Como disserta um dos personagens, partindo de uma analogia com a cidade vizinha:

O João, contudo, tem história, e o Tourinho, não. Figura ignóbil, que, para ganhar respeito dos Tenentes, trocou o nome de uma cidade, aqui perto, Colônia dos Mineiros, para o de um ícone dos revolucionários: Siqueira Campos. O senhor bem que poderia dar-me uma explicação por esta cidade ser assim chamada: Colônia de Mineiros. É um nome incomum e por certo tem história, mas Siqueira Campos? O que esse nome representa para a história dessa gente que, sem dúvida, desbravou os próprios temores para na Colônia dos Mineiros fincar raízes? Basta uma Revolução, Capitão de Luz Divina, para mudar a tradição e a história, impondo as dos vencedores. (S.R.L.D., p. 203).

2.3.1.6. Em busca de um novo mundo

Dioniso, ao casar com Paulina, dirige-se ao Tijuco-Preto, a sudoeste de São Paulo cinqüenta léguas, para assumir um tabelionato, função concedida em troca dos serviços prestados na guerra. Imitando a sina de seus antigos habitantes, os índios Caiuás, o jovem

casal buscava a “terra sem mal” (S.R.L.D., p. 38). Junto ao novo cenário, o café já apontava como força promissora.

É a partir da fronteira paulista que Dioniso vê acontecer a colonização do Paraná, na outra margem do Paranapanema, com a Colônia dos Mineiros. Primeiro, os mineiros e, logo a seguir, os europeus, em especial, os italianos, substituindo os braços da lavoura (S.R.L.D., p. 41-42). Acompanhando o crescimento da família, outras transformações surgem no plano nacional e regional. A República, que batiza o Tijuco com o nome Piraju e evacua os índios para a região de Bauru. A Revolução Federalista e a aceleração do tempo em direção aos anos trinta do próximo século. A religiosidade e os eventos em torno da Igreja marcam a temporalidade daqueles habitantes. Narra-se a conversão de Paulina ao protestantismo em razão da discriminação racial sofrida por ela e pelos filhos na congênere católica.

Os dissabores iniciam-se com José, o primogênito de Dioniso. O rapaz é cooptado por um líder do PRP para fazer oposição ao próprio pai. Com o desgosto de perder sua posição política, o tabelionato e a cisão na família, Dioniso envelhece precocemente e morre aos sessenta anos. A linhagem prossegue através de sua filha Anna Beatriz e do genro, Antônio Piemonte, natural da Lombardia.

Ainda para a geração de Anna Bia e de Antônio a colonização paranaense apresenta-se como uma miragem, conforme nos dá a entender o singular diálogo: “Só um desarvorado para ir para o Paraná, Antônio. Põe loucura nisso, Beatriz.” (S.R.L.D., p. 57). Até que em 1916, o casal não encontra outras alternativas se não a de aceitar a proposta do cunhado e ir viver em São Jerônimo da Serra, “cidade tradicional do norte pioneiro...” (S.R.L.D., p.59). Os filhos do casal vão estendendo suas raízes pela terra nova. Duas filhas, Cecília e Didina, depois de casadas, trocam São Jerônimo por Santo Antônio da Platina. Já Esperança opta pelo magistério, em Luz Divina, localidade onde o ramo familiar passa a protagonista do enredo. Lá, ela conhece o farmacêutico Santo Reis, que após um curto tempo de viuvez e com quatro filhos, torna-se seu marido. Com ele vem a ter mais cinco filhos.

Neste ponto, a pré-história de Luz Divina é retomada e nela se explica a motivação do Major Thomaz Vicente Divino e outras lacunas da narração. Dirige-se ele junto a seus comandados em busca das riquezas descritas por um tal Domiciano “nas picadas e antigas trilhas dos tropeiros.” (S.R.L.D., p. 77). Seu imediato, o Capitão Hermes Rios do Valle, após ter sido dispersado, retorna à trilha seguida pelo Major, desertando também da guerra mas levando com ele a matéria da colonização da região, uma saca de café, recebida de Frei Timóteo, na Vila Militar de Jatay.

Outra história, portanto, engloba esta. É a de Maria Ferreira, mãe de Chico Diabo. Ela, mineira de nascimento, encontra pouso nas terras do Rio Itararé e fundam a aldeia do

Espírito Santo do Itararé. Do Espírito Santo mudaram-se, por causa da maleita, para outra margem, batizada Ventania. O amante de Maria toma posse daquelas terras e de dono a dono, venda a venda, elas chegam às mãos de um certo Domiciano Correia, responsável pela narração das maravilhas de uma terra próxima a sua. O ouvinte da narrativa, encantando-se com o lugar, torna-se seu proprietário, através de carta do Imperador. Era ele o Major Thomaz Vicente Divino. Em agradecimento à santa de devoção, o lugar é batizado com o nome de Nossa Senhora da Conceição Aparecida da Luz Divina.

As pontas vão se fechando, provocando a impressão do universo num grão de areia, visto que a narração do Major tem por ouvintes Orlando dos Santos Reis e Ulisses Arantes, os dois avôs de Santino e futuros moradores da cidade. Orlando, português de nascimento, vivia nas Minas Gerais e, seguindo os caminhos de outros, dirigiu-se para o norte paranaense, fugindo com a família à instabilidade provocada pela guerra, através dos recrutamentos e confiscos. Enquanto a caravana integrada por Orlando rumou primeiramente para a Colônia dos Mineiros, a comitiva de que Ulisses participava, saída também das Gerais, fundava Água de Prata, posteriormente, Santo Antônio da Platina. “Caros, que assim seja a nossa Luz Divina, e que aqui nasçam e cresçam os seus filhos e as suas filhas.” (S.R.L.D., p. 85). Este misto de tom épico e simultaneamente casual dão a tônica desta narrativa fundadora. Por este artifício narrativo, é contada a genealogia de Santo dos Santos Reis, nome dedicado aos Reis Magos: “Santo tornou-se Santino, tendo em vista a miudeza de tamanho.” (S.R.L.D., p. 86).

A infância de menino traquinas dá lugar aos dotes de curador, com fama adquirida. A farmácia, o primeiro casamento, a chegada dos filhos acompanham o registro factual da instalação da companhia inglesa, a revolução de 1924, que anima a região fronteira a São Paulo, o início da exportação de café pelo Porto de Paranaguá, em 1928, o Contestado. Entretanto, o ceticismo e, sobretudo, o utilitarismo traduz-se nas palavras do tio de Santino, João Arantes, prefeito de Luz Divina e representante do Partido Republicano: “O Paraná nunca foi nada. Somos uma passagem. Um mato a ser cortado. Uma dor de cabeça a ser curada. Somos o quintal de São Paulo. Se peidam lá, cheira cá.” (S.R.L.D., p. 137).

Pela história de Santo, nomeado delegado “além dos limites de Luz Divina” (S.R.L.D., p.108), quando também recebe o título de Capitão pelas mãos deste mesmo tio, o romance retoma algumas ações calcadas na violência do processo colonizador enquanto as relaciona às mudanças políticas no plano nacional. Deste aspecto é exemplo a Revolução de 30, opondo dois irmãos: o Tenente Guido, codinome Heitor, pupilo de Getúlio Vargas, e Santino que, na trilha do tio, anti-getulista, perde na guerra alguns de seus amigos e a maior parte do pequeno patrimônio. No entanto, a fama de Santino como matador se alastra e vai aos poucos ganhando as feições de lenda.

O esconderijo na Gruta de Jacarezinho proporciona àquele narrador a revisão do

seu passado: “A busca de ontem faz o segredo da gruta.” (S.R.L.D., p. 188). O espaço marca por duas vezes no enredo os rituais de passagem da personagem. Na primeira, explicada pela desestruturação familiar ocasionada pela morte da mãe, do padrasto e do irmão, vitimados pela gripe espanhola. A segunda vez ocorre em razão da perseguição sofrida a ele e sua família pelas forças getulistas.

O romance contempla também as incoerências do processo político. Nos primeiros anos da década de trinta do século passado, Santino é convocado pelo Interventor do Estado, Mané Facão, para liquidar João Troiano, que, durante a fase armada, havia integrado as forças de Getúlio. Rotulado como comunista, a sorte se vira contra Troiano. Ainda que o texto destaque seu caráter sádico e possivelmente delator, o personagem não deixa de se apresentar como um joguete nas mãos dos líderes políticos, tal como acontece com Santino:

[...] meu tio João, o prefeito. Tudo o de acontecido na minha vida, figura João Arantes. Foi ele quem me enviou para Minas e a Heitor para o Rio de Janeiro quando da morte de mamãe e do tio Zequinha. Foi ele quem me enviou para a farmácia dos tios Djalma e Ceres. Foi ele quem mandou incendiar as cabanas dos ciganos. Foi ele quem me enviou às matas do Tibagi para encontrar com os ingleses. Foi ele quem me enviou ao encontro dos revolucionários de 1924 em Jaboticabal. Foi ele quem mandou Dione para São Paulo. Meu Deus! Onde estão os meus irmãos? Foi ele quem mandou Esperança e os meus filhos para a fazenda de Atilio Villanova. Foi João Arantes quem enviou Tidico a Curitiba para dar fim ao Getúlio. Foi ele quem me mandou para aquela gruta! João Arantes manipulava a todos em nome de um partido estraçalhado e espalhado na memória daqueles que conviveram com ele. (S.R.L.D., p. 260).

Empenhado numa tarefa diversionista, Santino gasta dois anos numa busca inútil. De volta a Curitiba, ele encontra João Troiano, anistiado e bastante à vontade na sala do Interventor. Ao que o próprio conclui: “coisas da política” (S.R.L.D., p. 275). Decepcionado mais uma vez, Santo porém está livre para retornar aos seus.

O caminho do Paraíso almejado pelos Santos Reis, contudo, vai apontando cada vez mais para o oeste. Refazendo a rota do bandeirante Fernão Paes em busca de metais preciosos, a febre da colonização do norte parananense à volta do café se dirige para o Norte Novo, em direção aos campos do Paraguai. Em busca de uma vida pacífica, sem os sobressaltos dos tempos de delegado de captura, Santino segue com a família primeiro para Cornélio Procópio, depois para Sertaneja e, por último, Paranavaí, até então denominada Fazenda Brasileira.

Uma das filhas do casal, Anita, após o casamento, vai viver em Guaraci, onde nascem dois de seus filhos. Um deles, Marco Reis Vitalli, neto e afilhado de Santino,

coincidente com uma das vozes narrativas do texto, provoca o cruzamento entre as informações ficcionais e os registros biográficos, ao incidir sobre traços autorais.¹⁹² Portanto, o que se depreende é que o narrador tenta assumir uma identificação com aquela voz autoral, resgatando a noção benjaminiana do narrador autêntico: “É a verdade ela própria contada sem fato algum narrado além da experiência vivida” (S.R.L.D., p. 315).

2.3.1.7. O acaso, o múltiplo e o humano

A narração da vida destes heróis e heroínas leva-nos aos princípios que também motivam a história oral. As palavras dedicadas à avó Esperança sustentam esta idéia: “Heroína dessa história de pouca importância a ser grafada nos livros de qualquer pessoa. Heroína pelo passado e pelo então presente por suportar as dores e o inchaço do corpo surrado de oitenta e quatro anos.” (S.R.L.D., p. 316). Até mesmo o modo de recolha do testemunho remete àquela prática: “Ela pôs-se a falar, falar, enquanto Marco Reis gravava a fragilidade da voz da avó em um pequeno gravador.” (S.R.L.D., p. 316-317).

A fim de ressaltar o descompasso entre as duas práticas, o registro da história oficial e o quadro resgatado pela história oral, o texto de Marco Aurélio Cremasco de forma não aleatória opõe a causalidade à casualidade.

A idéia de que a historiografia é composta por uma série de acasos já surge na trama do romance, através dos encontros e desencontros de alguns personagens que se perpetuam nas sucessivas gerações e em espaços distintos, o que vale tanto para a descendência de Dioniso, como para a de Maria Ferreira e de Chico Diabo.

A ausência de empenho tanto de Dioniso como de Santino nas lutas armadas que travam também se mostra patente. Ainda assim, Dioniso transforma-se no herói do Paraguai e Santino, em lenda viva. Também o destino do Major Thomaz Divino é traçado pelo acaso. O ato de covardia que o desviou da guerra foi decisivo para torná-lo uma referência histórica, enquanto o célebre fundador da cidade de Luz Divina.

A insistência sobre a mudança de nome descaracterizadora que as cidades vão sofrendo ao longo do tempo, processo que ocorre conforme os interesses do momento político, também ilustra este tópico: “Barra Grande, General? Sabe, Coronel, esse era o nome conhecido da vila e posto aqui no mapa. Agora, a dita cuja tem o nome Affonso Camargo. Esse Camargo não é o Presidente do Paraná, General? Era, Coronel, era. Os Tourinho puseram o sujeito para correr, além de trocar o nome do patrimônio para Joaquim Távora.” (S.R.L.D., p. 211-212). Assim como as cidades, as pessoas. Só existe lugar para os vencedores: “Aprendam a nunca perder, pois aquele que perde não se esvai apenas da vida, mas sobretudo, da memória e da honra: é como se nunca existisse.” (S.R.L.D., p.

¹⁹² Para isso consideramos que tanto o autor como esta voz narrativa são naturais de Guaraci, no Paraná.

219). Um último exemplo, na fala de Frei Timóteo, aponta, até com laivos humorísticos, para esta rede de acasos na qual a história volta-se somente para os grandes vultos do passado e perde seu efeito:

Em dezembro de 1854, cheguei à Vila Militar de Jatay, aqui na Província do Paraná. Como pode ver, trata-se de uma Colônia Agrícola. Aliás, caso queira saber, esta colônia foi erguida por ordem do Barão de Antonina, que, por sua vez, indicou Joaquim Francisco Lopes para escolher o local. Estranho, retrucou Hermes. O que lhe parece estranho, Capitão? O guia do Coronel Camisão, ao qual eu deveria me apresentar no Mato Grosso, chama-se José Francisco Lopes. Seriam José e Joaquim irmãos? Todos somos, meu caro. (S.R.L.D., p. 79-80).

A multiplicidade também recebe a atenção do texto. Daí que cada história levantada dê origem a uma retomada, completando-a ou retificando-a. Em vez de buscar na narrativa aquele efeito de construir uma unidade plena de sentido, o romance trabalha fundamentalmente com o fragmento. Muitas passagens, inclusive, são incompreensíveis numa primeira leitura. É a idéia do acréscimo que vai tornando o texto menos opaco, alguns detalhes contribuem para iluminar o enredo. O acréscimo nem sempre depende do mesmo narrador. Temos então um texto que se forma por instantâneos e por variadas vozes.

A inclusão do caráter múltiplo rompe com aquele sentido globalizante que resulta tanto da historiografia tradicional como da ficção de extrato realista. É deste ponto de vista que se acompanha a formação da lenda em torno do nome de Santo Reis.

Às vezes, as soluções do enredo assemelham-se a desdobramentos rocambolescos. Aquele que se julgava morto, ressurgiu, como no caso de Aquiles e de Heitor. Mas, o que se procura é dar conta dos inúmeros cruzamentos das variadas falas: “Conta-se, conta-se, conta-se...” (S.R.L.D., p. 308).

Exemplar desta visada polifônica é o confronto entre dois relatos, colhidos pela mesma testemunha. No período em que Santino viveu na gruta, isolado pelas notícias dos últimos acontecimentos, ele teve oportunidade de entrevistar tanto Pedro Linguajar como João Troiano sobre um mesmo assunto. De cada um, Santino obteve um relato bem diverso. Entre outros desacordos, na versão de Pedro, ele e os seus sofrem um ataque surpresa, mas ainda são capazes de reagir. Já para Troiano, os inimigos, no desespero, mataram-se uns aos outros, “poupando-nos munição” (S.R.L.D., p. 201).

Mais uma vez observamos como os recursos lançados pela empresa ficcional aproximam-se daquela metodologia da história. Sobre o rendimento proporcionado à história oral por meio da pluralidade discursiva, Alistair Thomson salienta:

Ao tentarem descobrir uma única história, fixa e recuperável, alguns historiadores orais foram

levados a negligenciar os muitos níveis da memória individual e a pluralidade de versões do passado, fornecidos por diferentes interlocutores. Eles não se deram conta de que as “distorções” da memória podiam ser um recurso, além de um problema.¹⁹³

Outra incidência que se faz notar no romance é a que se refere à onomástica dos personagens. Verifica-se uma notável presença de nomes relativos à cultura greco-latina, como Dioniso, Heitor, Menelau, Dione ou Diana (S.R.L.D., p. 285), Atílio, Ulisses, Aquiles ou Agamenon, Horácio, Ceres, Helena, Príamo, Orestes e Theo. Ou ainda, nas alusões, como Chico, encarnação de Hermes (S.R.L.D., p. 296), ou no composto João Troiano. Tal presença flagrante pode sinalizar uma provocação à história consagrada apenas aos nomes que se distinguiram por grandes feitos, como demonstra a fala do narrador a propósito da morte de Santino: “O céu não ganhou uma estrela, como assim se preza o céu das mitologias que lá deixam os feitos heróicos gravados em constelações. Os vermes, tempos depois, fizeram a obrigação imposta pela natureza.” (S.R.L.D., p. 315).

Esta tonalidade épica é substituída por um narrador que nem sempre se recorda dos nomes de personagens relativos à trama: “...cujo nome, apesar da relevância para dar veracidade ao ocorrido, não se sabe...” (S.R.L.D., p. 293). Também fica evidente o desprezo pela marcação do tempo do gesto heróico: “Ano 1949 ou 1941. Se aqui o tempo é retomado, é por ser desprovido de importância.” (S.R.L.D., p. 293).

Há, no entanto, consciência de que esta lacuna coloca em risco até sua existência mesma, como se pode perceber no trecho: “O ano da morte de Pedro Linguarar ninguém sabe, pois até a existência dele e de Zé Caporá são questionadas por não se encontrarem nos alfarrábios da história oficial dos vencedores, conquanto estivessem na vida apenas de Santino, mas eram vultos na de Esperança.” (S.R.L.D., p. 303).

Enfim, o romance constrói a história que se pretendia esquecida, visto não ser laudatória em relação aos seus heróis: “Pôs-me a escrever toda a sua história, distante daquilo que os seus antepassados pudessem desejar.” (S.R.L.D., p. 298).

O que sobressai deste painel é a tentativa de concretizar a dimensão humana, normalmente bem distante da conotação épica. Nisto, tanto a ficção como a modalidade da história oral mostram-se afinadas, sendo que nesta última o elemento subjetivo faz-se tanto a sua cruz como a sua esperança. Como depõe Joan del Alcàzar i Garrido, retomando o sentido humano das fontes orais, consagrado por Paul Thompson: “é importante precisar que o uso das fontes orais permite não apenas incorporar indivíduos ou coletividades até agora marginalizados ou pouco representados nos documentos arquivísticos mas também facilita o estudo de atos e situações que a racionalidade de um momento histórico concreto impede que apareçam nos documentos escritos.”¹⁹⁴

¹⁹³ THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Op. cit., p. 67.

¹⁹⁴ ALCÀZAR I GARRIDO, Joan del. As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate. *Revista*

2.3.1.8. As vias e as manhas da ficção

Embora a memória coletiva, aqui representada pela memória familiar, constitua o foco de *Santo Reis da Luz Divina*, a elaboração ficcional não está aí menos patente. A espontaneidade revelada pelo texto esconde os ardis da sua confecção, colocando até mesmo em causa a sua visada.

A página final do romance nos coloca em contato com o narrador que até então considerávamos da mesma cepa do narrador autêntico benjaminiano. Numa fase avançada da vida, mais precisamente no dia de sua morte, deparamo-nos com um cenário futurista, dado pela sentença: “Acendo a luz pelo comando de voz...” (S.R.L.D., p. 318).¹⁹⁵ Esta inclusão de uma voz oriunda do futuro, inacessível ao leitor, não deixa de perturbar a serenidade com que se vinha dando o relato sobre o passado experimentado. O cruzamento de temporalidades não convence inteiramente o leitor, fazendo com que ele se indague a respeito da veracidade da matéria narrada.

Outro dado significativo se coloca no desdobramento do narrador. No final do penúltimo capítulo, reconhecemos que a narração do neto de Santino e também tataraneto de Dioniso é englobada por uma outra. “Não sei se isto é importante, mas escreva... pode pôr tudo aí, senhor Professor. E assim me relatou Marco Reis Vitalli na véspera da sua viagem a Uberlândia, para comemorar o Natal de 2002. Pôs-me a escrever toda a sua história...” (S.R.L.D., p. 298). Trata-se de uma narração a que não corresponde uma experiência de vida e ao que tudo indica, realizada por um profissional da escrita.

A exemplo do fabuloso *Grande sertão: veredas*, a impressão sobre o seu caráter oralizante sobrevém por meio de um efeito de estilização do texto, como comprova alguns trabalhos teóricos.¹⁹⁶ Também aí se verifica a presença de um narrador que serve como mediador entre a matéria narrada por Riobaldo a ele e o leitor.¹⁹⁷ Ou seja, fica-se a meio caminho. Por um lado, não se pode evitar o impacto regionalista do texto, mas, por outro, há de se ter em mente a estilização que subjaz a este efeito. Ambas intervêm nos sentidos dos romances.

A provocação ficcional vai se tornando mais evidente também na mistura de registros factuais e apócrifos. Luz Divina, entidade imaginária, comparece em pé de igualdade a Siqueira Campos, Tomazina, São Jerônimo da Serra, Santo Antônio da Platina,

Brasileira de História. São Paulo, v. 13, n. 25/26, pp. 33-54, set. 92/ago 93.

¹⁹⁵ Ainda que o comando de voz para aparelhos eletrônicos e elétricos não seja propriamente uma projeção do futuro, há de se considerar que a sua disseminação não se encontra no estágio subentendido pelo texto.

¹⁹⁶ Exemplo desta vertente é *O discurso oral em Grande sertão: veredas*, de autoria de Terezinha Souto Ward. São Paulo: Duas Cidades: INL, 1984.

¹⁹⁷ É preciso marcar uma distinção entre os dois textos. Em *Santo Reis...*, diferentemente de *Grande sertão: veredas*, o interlocutor e futuro narrador toma a voz no texto.

Jacarezinho, Curitiba, Cornélio Procópio ou Paranaíba. Pode-se imaginar daí um tratamento semelhante àquele encontrado em *O Tempo e o Vento*, em que a opção por Santa Fé se justifique pela maior liberdade ficcional. Mas, ao contrário do romance de Érico Veríssimo, em que o restante da geografia apresenta uma correspondência coerente na região, *Santo Reis da Luz Divina*, à feição borgeana, comparece com outras tantas formas que fogem ao domínio factual, pelo menos na região apontada, como Jaboticabal, Barra Bonita ou Brazópolis, ainda que a última acentue o parentesco com Borrazópolis. Talvez designações antigas, como no caso de Barra Grande. Em todo o caso, a insinuação desperta o leitor para a desconfiança em face da matéria narrada.

A memória coletiva também vai expondo as suas fragilidades, como no episódio da Igreja Nossa Senhora da Glória: "...a mudança do nome da igreja para Santo Inocência. Meu tio, não era Nossa Senhora da Glória? Era, meu sobrinho, mas em homenagem ao falecido prefeito Inocência, trocou-se o nome da igreja e providenciarão restos mortais de um santo para enfeitá-la." (S.R.L.D., p. 140). A mesma idéia comparece na ambigüidade que dá origem o nome Luz Divina, entre o significado religioso e o sobrenome do fundador, encobre o gesto autoritário daquele. Ainda o juízo de Pedro Linguarar dá conta dos descaminhos do imaginário popular: "Sua fama, Farmacêutico, edificou um altar muito mais pela palavra do que nela o ato que se apregoa. Sem Paulo não haveria o Cristo, e sem Ele não haveria a Palavra que hoje é santificada e que no tempo deles foi odiada, perseguida." (S.R.L.D., p. 183). Como conclui Jacques Le Goff, a memória coletiva "tende a confundir a história e o mito".¹⁹⁸ Já Michael Frisch nos lembra que o caminho é duplo:

Em uma, a memória é invocada para subverter as afirmações da história ortodoxa; na outra, os estudos históricos ganharam impulso por sua capacidade de subverter as categorias, as suposições e as ideologias das memórias culturais aceitas e dominantes.

E, mais adiante:

É amplamente reconhecido que na sociedade moderna nossas imagens do passado são conservadas e transmitidas através do tempo não só por meio da experiência vernacular, mas também como construções culturais administradas e mediatizadas.¹⁹⁹

Conclui o pesquisador que tanto a memória pode funcionar como subversão à história, como também a própria história pode abalar as bases da memória. O romance demonstra, por seu turno, que não há um porto seguro, nem a historiografia clássica nem a

¹⁹⁸ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et.al.]. 4.ed. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1996. p. 428.

¹⁹⁹ THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: _____. AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Op. cit., p. 75-76.

memória coletiva. Há de se desconfiar de tudo, pois, como sentença reiteradamente Riobaldo: “Viver é muito perigoso”.²⁰⁰

É no caráter lúdico estabelecido pelo texto que a onomástica grega se reveste de um outro sentido. A mudança de nome da quimérica Luz Divina para Troianos, em homenagem a João Troiano, o modelo por excelência do anti-herói, ilumina a expressão “gregos e troianos”. Ainda mais quando nos é dado que um personagem secundário da história familiar, supostamente louco, Theo, é um profundo conhecedor da mitologia grega, “com o requinte de ler as escrituras na língua originária.” (S.R.L.D., p. 312).

Os índices da artesanaria ficcional, contudo, são estabelecidos desde as páginas de abertura: “Abrimos, pois, o tonel de algumas verdades e outras tantas inventadas.” Assim como a abertura, as frases finais sinalizam para o trabalho incessante da construção de sentidos: “Victória morreu jovem. Meu Deus! Que história teria tido a tia Victória?” (S.R.L.D., p. 318). Ao que tudo indica, resta apenas compô-la.

2.3.2. O público e o privado em *Fragmentos da Grande Guerra*

O ano de 2004 marca o lançamento de outro título embebido na temática da Guerra do Paraguai. *Fragmentos da Grande Guerra*, de Leandro Fortes, divide com *Santo Reis da Luz Divina* um parentesco na concepção de seus personagens. O tema da guerra é revivido mais uma vez através da figura de um general. Enquanto Dioniso, personagem de Marco Aurélio Cremasco, recebe a patente após a guerra, o general Fernão a ela se dirige já empossado comandante, ex-combatente da Revolução Farroupilha e da guerra contra Oribe.

Tanto um romance quanto o outro esmera-se no esforço de contrastar a faceta heróica e a outra menos nobre destes heróis. Mas, se em *Santo Reis da Luz Divina*, o general Dioniso ocupa o espaço de avô do protagonista, o livro de Leandro Fortes volta-se com maior vigor para o drama do general Fernão Abrantes do Nascimento e Silva e as ruínas do século dezenove. Daí a evocação de um passado prestes a desmaterializar-se em seus vestígios:

Posto sob fogo, o rio se ressentido. Fecha-se em marolas e passa a lentamente filtrar o sangue e o fel dos homens, a tragar-lhes os cadáveres. O rio busca as fendas. Não vê inimigos nem estrangeiros, mas somente homens, fardas, armas, munição, acessórios. Na sua trajetória de água corrente, primeiro estanca as hemorragias dos combatentes. Dali a pouco menos de um século, ter-lhes-á digerido as entranhas, enterrado as peças de ferro, dissolvido os trapos restantes, enfraquecido-lhes os ossos pousados no dorso lamacento de seu leite, e

²⁰⁰ ROSA, Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

finalmente, lhes dado a paz.²⁰¹

A impressão poética da cena inaugural é rompida, contudo, pela enumeração das mortes sofridas por soldados brasileiros durante a Batalha de Curupaiti, a mais trágica para os exércitos aliados.

Outros dois narradores são introduzidos no capítulo seguinte. A cerimônia de entrega da Grã-Cruz Militar do Senado Imperial ao general Fernão, herói da guerra do Paraguai, inclui duas vozes: a do agraciado e a do taquígrafo, o Sr. Álvaro Pimenta Parassuará. O primeiro, marcado entre aspas, reproduz o longo e sofrido discurso do general. O segundo, em itálico, contém os comentários do encarregado pela transcrição do cerimonial. A ele compete a tarefa de cronista do evento: “Eu tenho ímpetos de fugir, mas quero estar aqui, sorvendo esta oportunidade única para um cronista: ser uma testemunha ocular, o escriba jogado pelo destino dentro da História.” (F.G.G., p. 185).

Entremeados também são os capítulos que traçam um vai-e-vem constante entre o palco da guerra e a cerimônia que tem lugar no prédio do Senado Imperial. As cenas da guerra referem-se a um tempo imediatamente anterior ao focado no Senado, com a guerra ainda a meio. Embora obrigado a retornar, os votos do general vão para o comandante Caxias, a caminho de tomar Assunção.

Nota-se que o texto procura criar um efeito através do contraste entre duas instâncias, o público e o privado. Isto fica evidenciado na descrição da morte de um jovem capitão:

Uma morte tola interrompeu a brilhante carreira do capitão Laerte Miranda de Medeiros, filho e neto de generais do Império. Primeiro aluno da Escola Militar, reconhecido como líder nato entre os subordinados, respeitado pelos superiores, tinha, porém, o intestino solto. A comida da guerra lhe dava gases e cólicas. Em meio à batalha, danou a se contorcer de dores, indo aliviar-se na folhagem vizinha a um observatório. Um canhão paraguaio o pegou de calças arriadas. Feitas as honras fúnebres no Clube Militar, nada foi dito à família. (F.G.G., p. 16).

O extrato não só aponta para as facetas pouco épicas da guerra, mas, através desta perspectiva, ele opõe o que deve servir de registro à posteridade e o que é proscrito porque corresponde às debilidades do foro íntimo. Trata-se da conhecida situação descrita por Hegel e lembrada por Vera Follain: “Para o criado de um herói não existem heróis’, diz um provérbio (...) não porque o homem não seja herói, mas porque o outro é um criado. Este tira as botas do grande homem, ajuda-o a deitar-se, sabe que ele bebe um bocado de champanhe etc.”²⁰²

²⁰¹ FORTES, Leandro. *Fragmentos da Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 12. As demais citações pertencem a esta edição e serão indicadas pelas iniciais junto à paginação.

²⁰² HEGEL, Georg Friedrich. *Filosofia da história*. Apud. FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do*

O mesmo faz prever o general Fernão Abrantes do Nascimento e Silva, herói de guerra, prestes a receber a justa premiação pelos esforços denotados. A introdução do personagem por meio de um cerimonial da mais alta envergadura na Corte brasileira concorre para este sentido. A ele se deve o testemunho de dor e de glória: “Vejo aqui meu irmão, Dr. Bartolomeu do Nascimento. Vejo-o e me comprazo, porque nós que lá estivemos no Inferno é que sabemos com cruel exatidão a falta que faz um irmão na insensatez de um campo de batalha.” (F.G.G., p. 19).

Mas as assimetrias que encobrem os dois planos entre o público e o privado já recendem na fala do general: “Sempre fui um homem que fez da Justiça uma profissão de fé, apesar da fama de autoritário que me impingem em certas rodas da caserna e da sociedade.” (F.G.G., p. 130). Também as cenas que ele narra como um participante ativo contrastam com a distância que, de fato, tomava nos entreveros: “Ao longe, de trajes impecáveis sobre seu cavalo baio, o general Fernão observava o crepitar daquele crematório e se orgulhava da própria destemidez. Era assim, afinal, que se vencida uma guerra.” (F.G.G., p. 226).

Ainda que a nossa visada sobre o privado não se identifique com os princípios que norteiam uma das correntes da historiografia, a história da vida privada, mantém com ela alguns pontos de contato. Estes encontros devem-se sobretudo à forma com que ambas narrativas, a historiográfica e a ficcional, acabam por privilegiar os modos de vida de pessoas comuns ou então, no caso em questão, de um personagem que desempenha uma função pública²⁰³ que põe a descoberto sua vida privada. Para a noção de privado, é importante que se recorde da sua base etimológica que, no séc. XVII, opunha-se a “público, no sentido de cargo ou autoridade pública”.²⁰⁴ Tem-se em mente também a clivagem que passa a se difundir com a modernidade, dividindo “nitidamente dois conjuntos de condutas: as que se pode ter em público sem constrangimento nem escândalo e as que doravante devem ser subtraídas ao olhar dos outros.”²⁰⁵

Nesse sentido, não há qualquer novidade no trato ficcional quanto ao aspecto abordado. Ao contrário. A história do romance moderno se escreve justamente a partir da experiência burguesa²⁰⁶ e do primado da subjetividade,²⁰⁷ além da relação que estabelece com a temporalidade: “...a fidelidade do romance à experiência cotidiana depende diretamente de seu (sic) emprego de uma escala temporal muito mais minuciosa do que

texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 134.

²⁰³ Philippe Ariès considera para o efeito a ocupação militar. ARIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. ARIÈS, Philippe & CHARTIER, Roger (Orgs). *História da vida privada*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 17.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁶ WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁰⁷ DIAS, Ângela Maria. Memória e ficção. *Tempo Brasileiro*, n. 95, out-dez, 1988, p. 93-109.

aquela utilizada pela narrativa anterior.”²⁰⁸

Próximo desta linha, outro encontro se insinua no sentido mais generalizado da história da vida privada, a história do cotidiano. Aí o autor prima, tal como um Rugendas, pela pintura de quadros urbanos nas ruas da Corte, como aquele que abre um dos capítulos iniciais em que o escravo segue com uma cabaça sobre o ombro em direção à Baía da Guanabara, à luz do dia, para despejar os dejetos de seus senhores. Ou então na descrição pormenorizada dos *cacolets*, criação do exército francês para transporte de feridos e doentes (F.G.G., p. 162-163). E persiste ainda no prognóstico artístico: “...um choro musical que se tornaria moda nos anos vindouro.” (F.G.G., p. 99).

Este rendimento encontra consideração, por exemplo, no estudo de Marilene Weinhardt que propõe analisar a partir da ótica da nova história cultural, que encampou vários postulados das outras práticas históricas citadas, a obra de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento*.²⁰⁹ Os dois procedimentos apontados, o enfoque subjetivo e a relação da ficção com a história cultural, não modificam o curso das práticas literárias, diferentemente do que ocorre no campo histórico. Com isso, procuramos dar conta deste encontro entre as duas modalidades narrativas.

No entanto, a expectativa da construção de um discurso laudatório por parte do general, preservando a ordem entre as esferas do público e do privado, acaba se frustrando. Desde o início, o plano da linguagem já abre uma suspeita neste sentido. Expressões como “do diabo que os carregue” (F.G.G., p. 22) denunciam a inadequação. É verdade, contudo, que a construção do personagem põe em relevo a sua rudeza e insensibilidade no trato social, como ilustra a gafe diplomática em relação aos aliados brasileiros, ou seja, os argentinos e uruguaios (F.G.G., p. 23). Trato que persiste nas descrições escatológicas da guerra, fazendo corar homens e mulheres:

Pois as sanguessugas nos entravam pelas calças e venciam nossas pernas como pequenas cobras a se emaranhar nas raízes frondosas de um salgueiro. Algumas se alojavam dentro do ânus dos soldados, provocando-lhes enormes feridas naquela região e uma conseguinte dificuldade de evacuar. Em outros casos, as diabinhas se acomodavam nos testículos dos homens, provocando-lhes um inchaço cuja dor medonha, decorrente desta inusitada instalação, os fazia implorar por uma castração providencial. (F.G.G., p. 28).

Assim, tanto a distinta assistência do general como o leitor mantêm-se em suspenso, não sabendo se atribui o discurso do general a uma provocação ou ao seu despreparo. Critica a retirada dos aliados ainda a meio da guerra (F.G.G., p. 184-185) e delega parte do

²⁰⁸ WATT, op. cit., p. 23.

²⁰⁹ WEINHARDT, Marilene. *O tempo e o vento*: uma poética da cultura do Sul. Proposta de leitura sob a perspectiva da nova história cultural. Palestra apresentada no evento “Seminário Érico Veríssimo: 100 anos – Leituras e Perspectivas”. Centro Cultural Érico Veríssimo. Porto Alegre, 2005.

mérito da reorganização do exército a Osório, em lugar da hegemonia de Caxias (F.G.G., p. 132). O desconforto da platéia aumenta quando, além das críticas que denunciam as condições em que os soldados lutavam, o general lança continuamente impropérios contra a República, num Senado majoritariamente simpático à idéia: “Nas rodas da alta sociedade da Corte transitam intelectuais empedernidos a trovejar contra o Império como se fosse a presença do Imperador, e não a inépcia dos políticos, a nossa desgraça nacional.” (F.G.G., p. 87).

Ainda que sua fala ofereça a oportunidade de rebater o quadro heróico que com tanta força se impôs quanto à ação brasileira na Guerra do Paraguai, o general Abrantes não se aproxima minimamente de uma tendência revisionista. A sua verdadeira ambição vai aos poucos se afirmando. Assume declaradamente o sonho expansionista:

Há muito labuta em mim a idéia de que melhor seria se o Paraguai fosse nosso. E temos que fazer isso antes dos orientais, dos castelhanos, dos correntinos. Mostraremos que somos a grande força sul-americana, que podemos nos estender, como uma grande civilização, às águas do Pacífico. Entre os dois maiores oceanos do planeta, então, seremos a maior e mais rica nação do mundo. Toda paz será a 'Pax' brasileira.” (F.G.G., p. 57).

A violência vai deste modo invadindo a sua fala e está patente na narração de um episódio ocorrido durante a guerra: “No outro dia entramos numa cidade guarnecida por vinte e seis soldados, entre velhos e crianças. Fomos recebidos a bala. Respondemos com fogo pesado e matamos a todos.” (F.G.G., p. 59). O perfil de um fascista *avant la lettre* delinea-se na idéia de Nação: “O Império do Brasil é a nossa alma indestrutível, e é vil todo o pensamento contrário à sua idéia, à sua concepção, à sua missão divina.” (F.G.G., p. 54). Mas também está presente no registro do outro: “Há índios de uma espécie estranha e pecaminosa naquelas bandas do Mato Grosso. Os índios paraguaios, e todos os são por lá, mesmo os que vivem na cidade, têm um olhar esguio e maligno, que nada expressam, a não ser uma terrível convicção de mau agouro.” (F.G.G., p. 56). Procura desfazer o equívoco histórico que enlaçou os destinos da República ao descontentamento militar (F.G.G., p. 55), justificando, assim, sua defesa monárquica.

Antes que o rumo do seu discurso tome um sentido mais afirmativo, o Presidente do Senado, já temeroso por um desvio da ordem, incumbe um funcionário de notificar o Ministro da Guerra sobre a situação. Entretanto, na pressa com que se dirige nas ruas da Corte, Antônio Felipe, o funcionário, é vítima de um desastroso encontro com um escravo que levava os dejetos domésticos. Além de alvo do conteúdo da cabaça, também ocorre a Antônio Felipe ser injustamente detido pelo policial que atende a ocorrência. O tempo que leva para desfazer o mal-entendido torna-se suficiente para que o general ponha em prática sua intenção no Senado.

A fala desvairada do general conduz cada vez mais para a impressão geral de loucura, reafirmada nos comentários do taquígrafo. Lembre-se para o efeito que, assim como no processo desencadeado pelos regimes de força, o espaço que cerca a loucura, também é marcado pela anulação entre os domínios do público e do privado. Esta garantia do limite entre ambos é estabelecida por um contrato social. No caso dos regimes de força, o contrato deixa de valer, enquanto que, para o alienado, tal distinção não faz sentido.²¹⁰ Também no rumo das pesquisas de Michel Foucault, tanto a casa de loucos como as prisões configuram-se como espaços em que os procedimentos técnicos de poder são evidenciados, daí a denominação de “instituição total”. Procedimentos que, como resume Roberto Machado, “realizam um controle detalhado, minucioso do corpo – gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos”.²¹¹

Num exercício memorialístico, o general Abrantes confirma os laivos de sadismo e de truculência num tempo anterior à Guerra do Paraguai, durante a campanha contra Oribe:

[...] época em que teve a oportunidade de executar, pessoalmente, mais de trinta blancos acusados de invadir, roubar e queimar fazendas de criadores de gado brasileiros na região fronteiriça. Católico fervoroso, obrigava sob protestos dos clérigos locais, os capelães a excomungar os soldados de Oribe antes de fuzilá-los na praça central. (F.G.G., p. 96).

O impulso social de julgar a loucura esconde, contudo, uma satisfação por nos sentirmos excluídos destes limites ou a salvo da insanidade, como demonstra a clássica novela machadiana *O Alienista*. Mas, no intuito de questionar quanto à segurança desses limites, insere-se o capítulo em que o funcionário do Senado tenta inutilmente contactar com o Ministro da Guerra. Como seu estado depois da descarga de dejetos implorasse um banho de água limpa, Antônio Felipe aproveita-se de uma bica nas dependências da fábrica do pai, a Fogo Pátrio. Apressado para levar o bilhete ao Ministro da Guerra, ele esquece-se da sua identificação como funcionário do Senado, além de portar um traje mais que improvisado. Impedido de entrar no Ministério, Antônio põe em prática uma invasão que lhe vale um tiro na perna. Ainda assim, sua narração é colocada em dúvida: “Ao saber das tantas peripécias que o bacharel cometera até ser baleado antes de entregar o bilhete da

²¹⁰ “...a questão da loucura e seu longo, persistente e complexo sistema de segregação sustenta-se em uma significação que se mantém constante nas sociedades modernas apoiadas na construção do mito individual e nas fronteiras fortemente estabelecidas entre o público e o privado, a loucura é temida porque ameaça a própria natureza do vínculo social. É uma experiência percebida como refratária à partilha e à reciprocidade, que incide sobre o indivíduo e produz significações individuais incompartilháveis, criando comportamentos ritualísticos individuais e ameaçando negar o social.”. CARNEIRO, Nancy Grega de Oliveira & ROCHA, Luciana de Carvalho. O processo de desospitalização de pacientes asilares de uma instituição psiquiátrica da cidade de Curitiba. *Psicologia, Ciência e Profissão*, 2004, 24 (3), 66-75. Consultado no site: http://scielo.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932004000300009&lng=pt&nrm=iso, em 07/05/2006.

²¹¹ MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: _____. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 12.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. xii.

salvação, o general e o ministro se entreolharam, assustados de terem que decidir sobre um depoimento que mais parecia prosa de louco.” (F.G.G., p. 212-213).

Outra mudança de rumo é dada a meio do enredo. Não se trata de um gesto isolado, a loucura do general. O militar recebe o apoio de mais de uma centena de soldados, convidados para a cerimônia. Rapidamente eles se transformam na garantia de que ninguém mais saia ou entre no prédio. A platéia passa a refém do desvairado general. Multiplicam-se os desmaios de mulheres e o calafrio dos homens. É como se a insanidade dos campos do Paraguai invadissem, como que por contágio, o espaço da corte. Outro espaço é contaminado. As estúpidas mortes não constituem exclusividade do palco da guerra. Também na corte morrem negros escravos e libertos, trabalhadores na fábrica de explosivos:

Na lida, cada um tratava de tomar sua dose diária de veneno, preço cobrado pela aspiração de enxofre e salitre por anos a fio. Iam morrendo de forma lenta e dolorosa, as vísceras cuidadosamente digeridas pelos ácidos de pólvora. As misturas químicas de todo o processo industrial, desde a manipulação dos sais até o armazenamento, intoxicavam até abrir numerosas e letais úlceras no estômago do infeliz vivente. (F.G.G., p. 38).

Juntamente ao inusitado seqüestro, delineiam-se alguns personagens cujos destinos concorrem para a resolução da intriga. Dentre eles, Alcebíades, rapaz simples, pescador do litoral baiano, que vê sua vida transformada com a guerra. Divertido, alegre e bom camarada, Alcebíades rapidamente faz-se querido entre os companheiros de tropa. Seus dotes de mateiro também granjeiam reconhecimento. Sua coragem o torna o piloto do balão resgatado ao exército paraguaio e mais tarde a serviço da força brasileira. Talvez por estas qualidades, fosse odiado pelo general Abrantes, que não perdia a oportunidade para colocá-lo à prova.

Outro que também merece um capítulo explicativo é o Dr. Augusto Frazão, cirurgião do corpo militar. Jovem idealista, filho de um rico comerciante paulistano, o médico oferece seus préstimos à campanha logo de início, na expectativa de reviver seus dias entre os índios mato-grossenses e as pesquisas sobre doenças endêmicas. A carnificina de Curupaiti, contudo, faria o Dr. Frazão substituir suas idílicas recordações, apesar de não lhe quebrar o senso de justiça, assim como no caso de Józef Nalecz, o capelão.

O capelão do exército divide com o médico vários atributos que colaboram para solidificar a amizade entre eles ao longo dos anos seguintes à guerra. De ascendência polonesa, o aplicado sacerdote vem da fronteira gaúcha integrar o corpo de guerra. Tendo servido nas Missões, Józef compartilha com o médico a convivência com os guaranis, e a guerra contra aquele povo o coloca numa posição desconfortável. A guerra também o endurece: “A Józef Nalecz interessava apenas garantir o cumprimento restrito do

Evangelho, os dogmas da Igreja à qual dedicara a vida, e, se possível, sobreviver àquela Era de insanidade.” (F.G.G., p. 180).

Diferentemente dos três anteriores, o capitão Amorim não é objeto de longa retrospectiva que, no caso de Alcebíades, recorre até a história dos seus progenitores. Sabemos apenas que as condições humildes de sua família levaram-no a ingressar na Escola Militar aos dezessete anos, apesar da perna bem mais fina que a outra que se torna motivo de chacota durante aqueles anos. É através de um foco narrativo privilegiando o capitão que o leitor tem acesso às ações registradas em Tuiuti, Curupaiti e Humaitá. Desta perspectiva também ocorre o seu encontro com o general Fernão, logo após a batalha de Curupaiti: “Ele ficou de pé ante aquele homem da guerra que lhe parecia mais um hierarca do que, propriamente, um general. Uma antipatia mútua surgiu entre eles, como o fogo-fátuo que emanava à noite dos milhares insepultos daquele braço ensangüentado de terra.” (F.G.G., p. 95).

Apesar da antipatia, permanece para o leitor o enigma daquele palco montado no Senado algum tempo depois em que o general dirige o espetáculo assegurado pelas armas inclusive do capitão Amorim. É aí que se desenrola simultaneamente o drama vivido no campo de batalha e no Senado. É o próprio general quem evoca o vergonhoso episódio encoberto pelo Comando de Guerra e disfarçado com a atribuição da medalha comemorativa:

Não me olhem como se um monstro eu fosse. Estar aqui hoje é uma das conseqüências nefastas de se cumprir bem as regras. Eu deveria estar, agora, a caminho de Assunção, mas fui vencido pela praga liberal que se espalha no país e no Exército. Há os que voltam para casa feridos, mortos, enlouquecidos. Eu voltei por ter cumprido as regras. Por ter castigado um covarde e por ele ter sido fraco o bastante para morrer. Fui traído pelos meus próprios ideais e, mais tarde, pela burocracia. (F.G.G., p. 136).

O general havia sido submetido à Corte militar pela acusação de ocasionar a morte do cabo Alcebíades, conforme o relatório enviado pelo Dr. Frazão e pelo capelão Józef Nalecz. Como o subordinado assumia sua intenção de desertar após o banho de sangue a que presenciara e de onde por um mero acaso se salvara, a pena do general restringiu-se ao desligamento de suas funções como comandante. Desenrola-se assim o drama de Alcebíades. Ele sente que sua permanência na guerra é de todo impossível, mas, numa época em que a objeção de consciência não se apresenta sequer como uma miragem, a sua decisão pessoal só pode ser lida como deserção e punida como tal. O exército, como outras instituições (o hospital, a prisão, a escola e a fábrica), dispendo dos indivíduos enclausurados, exemplifica os procedimentos de controle descritos por Foucault.²¹²

²¹² FOUCAULT, op. cit., p. xvii.

Neste episódio, desvenda-se também a amizade entre o cabo e o capitão Amorim que, no momento do assassinato, recebia cuidados médicos por uma fratura e nada pode fazer para impedir o castigo. A oportunidade no Senado defronta capitão e general mais uma vez: “Foi-se o armistício entre aqueles dois homens que se odiavam desde sempre. O general e seus sonhos de glória, o major e seus ideais de nação, primordiais vaidades que só poderiam levá-los àquilo mesmo: o desastre.” (F.G.G., p. 188).

Não há qualquer esboço de arrependimento do general. Há, pelo contrário, um desejo de vingar a afronta sofrida que ele atribui à decadência do sistema político: “Mas, vejam só, por conta de justas pranchadas aplicadas com misericórdia e justiça nas costas de um caboclo covarde, e em nome de uma honra que agora os republicanos querem estender aos escravos, vi-me obrigado a essa via crucis burocrática e humilhante de ter, diante dos meus soldados, que me curvar a honrarias de duvidoso valor moral.” (F.G.G., p. 183).

O modo da morte de Alcebíades também põe em causa os limites entre o lícito e o ilícito. Proibidas oficialmente por Caxias, as pranchadas eram prática comum nas tropas sul-americanas: “com o lado da lâmina da espada, o transgressor era surrado de costas, na altura dos rins. Depois da quinta pancada, a pele ficava completamente macerada...” (F.G.G., p. 244). Questiona-se deste modo, a estreita e hipócrita linha que visa a distinguir formas brutais de violência. Vale lembrar ainda que o próprio exercício da guerra já levanta a questão sobre a legalização da violência pelo Estado.

O capitão Amorim procura desarmar o general mas este já finalizava o seu ato de justiça: atravessa o pescoço do Presidente do Senado de lado a lado com a sua espada. Ato imediato, atira mortalmente no capitão, já então major. Por sua vez, o general é também atingido por um soldado ainda desorientado quanto aos rumos do acontecimento. A descarga de canhão, lançada por ordem do ministro da Guerra na fachada do prédio, coroa o espetáculo de destruição. Do atentado escapa o taquígrafo do Senado, responsável pelo seu testemunho muito tempo depois: “Abro parênteses providenciais, já que os fatos aqui registrados por minhas anotações há muito se passaram, e é mesmo necessário recorrer a uma chávena fervente de café para azeitar a memória deste velho narrador.” (F.G.G., p. 187).

2.3.2.1. O público e o privado; o passado e o presente

Fragmentos da Grande Guerra, através do espaço que abre para a discussão entre o público e o privado, destaca uma mudança nos rumos da ficção histórica. Desde sua primeira teorização, por George Lúkacs, o romance histórico priorizou o protagonismo de

personagens nativas.²¹³ Os referenciais históricos, dentre eles os personagens, só deveriam integrar o romance como pano de fundo, a fim de garantir a verossimilhança.²¹⁴ Tal preocupação revelava o receio de que a ficção se prendesse demasiadamente ao referencial histórico e perdesse o movimento da história propriamente dito.

O que a ficção histórica das últimas décadas demonstra é justamente o contrário do previsto por Lúkacs.²¹⁵ Abundam os títulos que têm como protagonistas aqueles personagens celebrados pela historiografia conservadora como as grandes figuras. E, diferentemente do prognóstico de Lúkacs, a ficção não se mostra emparedada ao tratar com o referencial histórico. A preocupação do teórico cai por terra porque mudou a maneira do enfoque. Dentro da consciência de construto na historiografia, a ficção começou a explorar a possibilidade de lidar com duas instâncias distintas, o público e o privado. No sentido do público, mantinha-se, a princípio, a imagem delegada pela historiografia, pois conforme Teresa de Ávila: “Nada é privado na vida dos grandes”.²¹⁶ No privado, valia-se da contemplação do humano, com todas as suas hesitações e debilidades, por trás do mito histórico. Para isto, o traço memorialístico torna-se recurso privilegiado.²¹⁷ Como saldo, não há como deter o impacto da instância pública por este domínio do privado. Segundo Linda Hutcheon: “...e elevar a 'experiência privada à consciência pública' na metaficção historiográfica pós-moderna não equivale o subjetivo; equivale, isso sim, a entrecruzar o público e o histórico, o privado e o biográfico.”²¹⁸

Enquanto isto, por um motivo semelhante, a história caminhou num sentido contrário. A história do cotidiano e das mentalidades reagem àquele conceito que dominava a historiografia política tradicional. Com o fim das grandes narrativas, elas procuram captar novas imagens do passado através do homem comum, abdicando das grandes figuras da história. A história da vida privada seria, inclusive, uma destas facetas.

Por vias diversas, na ficção e na história, o que se coloca em primeiro plano é a visibilidade do privado. Este fenômeno, aliás, extrapola em muito o domínio destas áreas. Podemos atestar como, nos dias de hoje, ele domina nas formas artísticas e nos veículos de comunicação. A biografia torna-se, deste modo, um veículo privilegiado:

²¹³ Para o efeito é eleito o herói “médio”. LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Cidade do México: Ediciones Era, 1966. p. 82.

²¹⁴ E, ainda assim, a precisão com os detalhes históricos não se colocava como condição significativa. LUKÁCS, op. cit., p. 66.

²¹⁵ É verdade que uma vertente da ficção, continuou a se valer dos grandes nomes da história. Não é nosso objetivo o seu enfoque porque não parece predominar aí qualquer mudança em relação à narração historiográfica, e sim apenas uma transposição. Tais romances encaixam-se na descrição que Umberto Eco oferece para uma das modalidades do sub-gênero histórico: o romance de capa e espada. ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 62-63.

²¹⁶ CASTAN, Nicole. O público e o particular. In: ARIÈS, Philippe & CHARTIER, Roger (Orgs). *História da vida privada*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 413.

²¹⁷ Os títulos de Marguerite Yourcenar parecem ter exercido uma grande influência sobre este enfoque, sobretudo *As memórias de Adriano*.

²¹⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 128.

Cogita-se que tais narrativas biográficas estejam sendo fruídas como suportes e como inspirações possíveis das experiências de pessoas que vivem num universo mutante que faz emergir um Eu fragmentado e à deriva. O prazer obtido com a leitura de biografias e autobiografias, ou qualquer outro gênero assemelhado, pode estar oferecendo alguns fundamentos – ancorados, como dirá Anthony Giddens – à experiência social contemporânea.²¹⁹

Podemos dizer que Leandro Fortes, autor de *Fragmentos da Grande Guerra*, relaciona-se com esta tendência cultural de várias formas. Jornalista de formação, o seu foco de atuação e interesse parece ser mesmo o do jornalismo investigativo. Autor de *Cayman: o dossiê do medo* (2002) e de *Jornalismo investigativo* (2005), *Fragmentos...* (2004) é sua primeira incursão no campo ficcional. Trabalha atualmente com um outro romance, uma biografia e mais um livro sobre jornalismo. Os tipos de escrita aí envolvidos pretendem diferenciar-se na narração que nos oferece, como esclarece em entrevista: “Fiz uma longa pesquisa sobre o assunto [Guerra do Paraguai] nos últimos três anos. Pretendia escrevê-lo em 2000, mas tive que colocar o projeto de lado por causa da história do Dossiê Cayman. Desde o ano passado, no entanto, voltei a batucar no teclado esse romance que não me sai da cabeça.”²²⁰ Ou seja, a escrita motivada pelo furo jornalístico requer o imediatismo, enquanto a ficcional permite a longa gestação e elaboração ou até se beneficia delas.

Ainda assim, a escrita ficcional parece se ressentir de alguns traços. Apesar da engenhosidade da trama e da concepção do protagonista, vários capítulos do romance configuram-se excessivos para o enredo desenvolvido. É o caso daquele que trata de Antônio Felipe e da história de sua ascendência: a vida de seu avô basco e da avó portuguesa na Península Ibérica, o nascimento dos filhos, a decisão de emigrar, o estabelecimento no Rio de Janeiro até a transformação do filho, pai de Antônio Felipe, em próspero comerciante e comendador. Esta atenção torna-se desproporcional à função do personagem: levar um bilhete do Presidente do Senado ao Ministro da Guerra. Efeito semelhante ocorre com os capítulos dedicados ao médico e ao capelão. Talvez estivessem mais próximos ao perfil concebido pelo autor: “É um romance que trata das circunstâncias da sociedade brasileira durante a Guerra do Paraguai. Não é, portanto, um livro sobre a guerra em si.”²²¹

²¹⁹ FILIZOLA, Anamaria & RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ, v. 1, n.2. p. 216.

²²⁰ CHEVRAND, Danielle. “Prefiro voltar às estradas minadas a ficar ouvindo papo furado no Congresso Nacional”. Entrevista a Leandro Fortes, 22/04/2003. Consultado no site: <http://www.tacaonline.com.br/index.php?edicao=2&secao=3>, em 14/05/2005.

²²¹ Id.

A outra questão se detém no tratamento temporal. Não se evidencia a dependência do enredo com o recorte temporal proposto, ainda que alguns retratos de época consigam convencer o leitor. Esta anacronia é sentida sobretudo quando a ação se desenrola no Senado. É aí que a impressão de passado não consegue dominar. Não se trata do passado-presente levado a termo por vários títulos da prosa ficcional, em que a pintura do passado evidencia termos para uma remissão à situação no presente. O que impera em *Fragmentos...* é a dificuldade de criar uma imagem do passado. Isso talvez possa ser explicado pela forte emanção do Senado republicano do início do século XXI no autor. A proximidade e o enfado desta relação, assumida por Leandro Fortes,²²² pode ter contagiado esta escrita, afastando-a da sua condição de histórica. O mesmo sofrem os personagens envolvidos neste contexto. Daí que o seqüestro da platéia soe como extremamente anacrônico. O leitor parece não conseguir dissociar esta narração dos anos ditatoriais, sobretudo na relação entre o general e o presidente do Senado. Os ecos de alguns dos ex-chefes de governo na figura rude, grotesca, despreparada e destemperada do general sobrepõe-se a qualquer associação com os personagens dos anos oitocentos, como confessa o narrador: “A crueza da narrativa se confunde no tempo e no espaço...” (F.G.G., p. 132). Assim, *Fragmentos da Grande Guerra* responde de forma pouco convincente à descrição de Umberto Eco, de que a ficção histórica não precisa ser necessariamente fiel aos registros históricos, mas ela deve convencer o leitor de que aquela narração só seria possível naquele espaço e naquele tempo.²²³ Ponto de vista também assinalado por Lukács: “A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje”.²²⁴

2.4. A REPÚBLICA DOS BUGRES OU AS MUITAS FACES DO EMBUSTE

A República dos bugres, primeiro romance de Ruy Tapioca,²²⁵ pode sem grandes polémicas inserir-se naquela categoria dos palimpsestos. Se uma leitura mais despreocupada ressalta-lhe a fluência mediante os dotes satíricos e um invejável domínio lingüístico, uma outra demão, mais cuidadosa, permite auferir inúmeras brechas que até então não se supunham.

²²² “Ainda assim, prefiro mil vezes voltar às estradas minadas de Calamboloca e Anduro do que passar as tardes ouvindo papo furado nos corredores refrigerados do Congresso Nacional”. Id.

²²³ ECO, op. cit., p. 63-64.

²²⁴ LUKÁCS, op. cit., p. 15.

²²⁵ TAPIOCA, Ruy. *A República dos bugres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Prêmio Guimarães Rosa de 1998, do Governo do Estado de Minas Gerais. As demais citações pertencem a esta edição e serão indicadas pelas iniciais junto à paginação.

Talvez daí a incisiva conclusão do também romancista Antônio Torres ao apresentar o volume. Valendo-se da epígrafe que inaugura o segundo capítulo (o que já se coloca como motivo para questionar: - Por que a chave de leitura serviria apenas ao segundo capítulo?) da autoria de Balzac: “Há duas histórias: a história oficial, mentirosa, que se ensina, a história *ad usum Delphini*; depois a história secreta, onde estão as verdadeiras causas dos acontecimentos, uma história vergonhosa.” (R.B., p.56), conclui o apresentador: “Sua opção [a de Tapioca] – ou pretensão – é pela segunda, a secreta, portanto vergonhosa.”

Embora com acento determinante, a dimensão satírica, que corresponde a um dos níveis narrativos, não esgota a leitura do romance. Muito pelo contrário, ela vem se somar a um repertório múltiplo, como depõe a inscrição metalingüística:

Se o trabalho prosperar para um ensaio sério, de cunho filosófico, esquece as brincadeiras: sê exato, metódico, científico, discursivo, busca a precisão da palavra, enche-o de pesquisas e referências bibliográficas de obras de nomeada. Se, por oposição, o trabalho desembocar numa narrativa pícara, muito melhor, porque o assunto, em seus núcleos e periferias, pede essa saborosa forma de narrativa; deverás, então, dar vazão à tua verve satírica, despertando o Lazarillo adormecido dentro de ti. Todavia, se pressentires que o trabalho poderá não só ensinar como também instruir, e ao mesmo tempo proporcionar diletantismo e prazer, terás chegado perto dos grandes, Quincas, quem sabe da narrativa superior, a que ensina, diverte e critica a vida, simultaneamente... Caracha! (R.B., p. 439).

Consideramos que é com esta visada múltipla que se articulam os muitos discursos presentes no plano narrativo. À fragmentação nos níveis narrativos, já objeto de estudo sobre o romance,²²⁶ acrescenta-se o confronto com os inúmeros discursos que serviram às nossas elites ao longo de alguns séculos para cercar um conceito de nação brasileira. Embora a ação narrativa se restrinja apenas ao século XIX, desde a chegada da família real portuguesa até a Proclamação da República, o fio do tempo se conecta habilmente a um passado mais remoto, representado pelos primeiros tempos da colonização, e chega aos nossos dias. A leitura deste passado mais remoto realiza-se a partir de um dos personagens-chave, o bacharel Viegas de Azevedo, que, pressentindo a proximidade da morte, presenteia seu pupilo, o protagonista e futuro Comendador Menezes, com seus escritos (entre ensaio e ficção, como descreve seu próprio autor) sobre a gênese do Brasil e de sua gente. Neles, portugueses, índios e negros não escapam à língua viperina e à tomada cética do autor. Viegas decompõe o modelo colonizador em todos os seus vícios.

Já a relação com o presente é montada através de um recurso narrativo, proporcionado por um narrador em terceira pessoa que apresenta grande mobilidade.

²²⁶ WEINHARDT, Marilene. *A República dos Bugres: a Atenas da América ou uma Botocúndia?* Mimeo.

Através dele enunciam-se ironicamente pseudo-profecias, porque posteriores à ação narrada, mas que fazem parte do presente do leitor, aproximando-nos daquilo que Agnes Heller denominou como o passado-presente, em oposição à ausência do diálogo que vigora no passado-passado.²²⁷

Joaquim Manuel Menezes d'Oliveira, filho bastardo do rei D. João VI, ou simplesmente Quincas, constitui o elo narrativo entre três personagens que respondem a diferentes abordagens sobre a história brasileira: o Padre Perereca, seu antigo professor de gramática latina; o bacharel Viegas de Azevedo, seu mentor, com que estabelece uma relação filial, e o Padre Jacinto Venâncio, amigo desde a infância e seu guia nas primeiras incursões pela *terra brasilis*.

O personagem migrante Luiz Gonçalves dos Santos, “por antonomásia Padre Perereca”, autor das *Memórias para servir à história do Brasil*, 1837, personifica no texto uma história oficial do Império, aquela primeira modalidade referida por Balzac na epígrafe citada. Objeto do ódio de Quincas por ter sido aquele antigo lente o responsável direto por sua expulsão do seminário e conseqüente desligamento da carreira eclesiástica, para ele converge a veia sarcástica do texto. Junto ao caráter laudatório que imprime a seus registros, enfocando as procissões e festas de que a realeza participa, denuncia-se também o gosto do clérigo pela coscuvilhice, concluindo o narrador pela futilidade e ineficiência daquela leitura historiográfica.

Já Viegas de Azevedo goza de maior simpatia, ao menos da parte de dois narradores, Quincas e o narrador em terceira pessoa. O discurso do já então idoso bacharel corresponde em linhas gerais ao do nacionalismo crítico. Para ilustrar a tese que descrê do desenvolvimento nacional a partir das suas três raças constituintes, ele escreve a *Crônica sobre a colonização do Brasil até sua elevação à categoria de Reino Unido e reflexões sobre o caráter geral dos brasileiros e dos portugueses*. Sua análise étnica não se distancia muito das noções empregadas por Sílvio Romero na sua *teoria etnográfica hierarquizada*, evocada por Roberto Ventura, na qual tem oportunidade de tecer considerações sobre a inferioridade do índio em relação ao negro e a deste em vista dos portugueses, que, por sua vez, colocam-se numa posição rebaixada diante do tipo ariano.²²⁸

O amigo Jacinto Venâncio, uma das vozes narrativas do texto, responde ao discurso que tenta compreender as injustiças da colonização no país e pacificar os ânimos contrários à fé cristã. Sua perspectiva é essencialmente humanista. Colega de batina do Padre Perereca, sua visada é contrária à do outro. Toca-lhe o sofrimento humano e sobretudo o sofrimento perpetrado contra a sua raça, a negra.

Quincas, apoplético em seu leito de morte, na cena que inaugura e que também

²²⁷ HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 60.

²²⁸ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 49.

encerra o romance, dirige-se à entidade denominada por ele de *Altíssimo* e, através deste recurso narrativo, coloca em diálogo as perspectivas daqueles personagens. Enquanto seu ódio dirige-se ao Padre Perereca, é de Viegas que ele herda a fala demolidora, mas diferindo um pouco deste, pois os resquícios da mesma formação de base do Padre Venâncio contaminam o seu discurso.

Esta dimensão religiosa que transpõe as várias perspectivas de modos diversos assume tal projeção no romance que parece eleger a moral cristã como a sua grande interlocutora. Isto torna-se passível de análise, por exemplo, nos planos a que se dirigem tanto as indagações do Quincas entrevado como as do Padre Jacinto Venâncio, sobretudo aquelas em meio às batalhas da guerra do Paraguai, na qual serve como capelão.

Também a discussão em torno da visão do paraíso recebe um tratamento modelar no romance. Resgatando o olhar dos primeiros viajantes e colonizadores, o romance põe em discussão as várias construções ideológicas a que a terra brasileira serviu de suporte. Seus personagens dão conta do fácil trânsito entre as noções de céu e inferno que predominaram segundo os objetivos de seus proponentes.

Se Quincas acredita ter atingido o paraíso ao avistar pela primeira vez a Baía da Guanabara é porque tem a esperança de concretizar naquela terra a vida de reinol que lhe era inacessível na metrópole, considerando a sua situação de bastardo do rei. O desejo não se concretiza e na vida de quem é obrigado a lutar para o seu sustento, como a de mestre-escola, a visão do paraíso transforma-se no inferno terreal. Percurso oposto é o desenhado pelo personagem Luís Marrocos. Lugar da primitividade mais abjeta, o Brasil transforma-se a seus olhos no mundo dos sonhos ao cair de amores por uma filha da terra.

Embora nenhum dos discursos encontre respaldo absoluto por parte do autor implícito, é na visão de Viegas, por ser mais refratário a ela, que a crítica à moral cristã encontra sua verbalização:

- Estou cá a comemorar, junto com parentes e amigos, mais um ano de existência nesta terra brasileira, cujos habitantes primitivos não nos pediram que fossem achados nem que os colonizássemos. Mesmo assim, impusemos-lhe, sem direito a contestações nossa moral cristã, nossos valores e doutrinas lusitanas. E que valores foram esses, caros amigos? Diriam os puristas da raça: “Os de nossa civilização européia, aperfeiçoados ao longo de séculos, por seres superiores aos que aqui viviam, e estamos cá ainda a cristianizá-los e a educá-los.” Pois muito bem, isso realmente se deu, e ainda se dá, aos trancos e barrancos, mas cabe cá a indagar: tais valores “transmigrados” eram, efetivamente, os mais consentâneos com as realidades desta terra? (R.B., p. 381)

Mais adiante, Viegas celebra os valores da colonização de base protestante, em que impera a solidariedade e o trabalho opera na dignificação do indivíduo. Neste ponto, a fala

do bacharel assenta em mais um exemplo de discurso totalizador sobre o Brasil e, por conseguinte, rejeitado pela voz autoral. Ainda que várias chaves de leitura do romance passem pela fala de Viegas, a personagem não escapa ao crivo deste autor implícito. Após o longo discurso a que submete seus convidados bradando contra as mazelas do país, ele e os demais simplesmente continuam a degustar as iguarias do almoço, ao que se segue o ritual do charuto num passeio pelo pomar da chácara. Como a ilustrar que a teoria e a prática dificilmente se casam. Outro exemplo da dificuldade de situar-se fora da impregnação deste pensamento cristão é dado pela sua disposição testamentária. Funcionando como o próprio carrasco desta ideologia, Viegas dispôs em testamento o desejo de ser sepultado em sua chácara junto à capela em lugar do cemitério, local onde seria obrigado a partilhar a terra com os outros. Tanto o motivo de preferir o cemitério como a escolha do local dentro da chácara evidenciam as dificuldades da superação desta ideologia.

Apresentada como uma tendência atávica dos povos latinos, seu ponto de discussão no romance se dá de forma dominante nas representações do negro na cultura brasileira e nas relações estabelecidas entre ele e o colonizador branco. É aí também que a temática da guerra do Paraguai alcança sua melhor expressão.

2.4.1. Guerra do Paraguai, Abolição da escravatura e Proclamação da República

A guerra do Paraguai aparece no enredo em quatro blocos narrativos. O primeiro, localizado no quarto capítulo, retrata a batalha de Tuiuti, em maio de 1866, tida como a mais mortífera registrada na América do Sul. O segundo, no capítulo seguinte, avança na cronologia para meados de 1869, focando o saque a Peribuí e a batalha de Acosta Ñu, de acordo com algumas descrições, a mais contestada da guerra pela violência das forças aliadas. No sétimo capítulo, registra-se a perseguição final a Solano López, em fevereiro de 1870, enquanto o último bloco, no nono capítulo, narra a polêmica morte do presidente paraguaio e o retorno das tropas brasileiras.

A escolha dos episódios parece pretender incidir sobre os capítulos mais dramáticos da guerra, como, por exemplo, aqueles em que o exército paraguaio se mostra reduzido praticamente a velhos e crianças, de acordo com algumas perspectivas de leitura historiográficas da guerra. A estratégia narrativa funciona bem se considerarmos a ótica humanista de seu narrador. O Padre Jacinto lê na violência perpetrada de lado a lado motivos palpáveis para questionar a sua fé. Outro efeito do enfoque nestes quadros bárbaros é o de proporcionar o contraponto do discurso da civilização nos trópicos, em que as diversas raças e grupos sociais que compõem a sociedade brasileira harmonizam-se entre si, ao mesmo tempo em que prestam total obediência à alegoria imperial.

Quatro também são os personagens que despontam no tratamento da guerra. É por meio da sua análise que se evidencia na ficção o impacto da disputa bélica na condução do Estado monárquico para uma outra ordem, a republicana, e na conclusão, ainda que apenas oficial, da questão servil.

Diogo Bento, filho único do nosso protagonista, acaba por funcionar como um personagem coletivo, expressando os ensejos de sua classe. Militar de formação, Diogo Bento representa bem as reivindicações do “núcleo profissional do Exército”²²⁹ para com o governo imperial:

- Sim, padre. Antes desta guerra, o Exército Brasileiro sempre foi considerado a escória das forças militares nacionais. Servir ao Exército representava um castigo, uma desonra; as tropas eram recrutadas entre bêbados, criminosos e vagabundos. Perseguíamos escravos fujões de engenhos e de fazendas, e combatíamos quilombos. A Guarda Nacional sempre teve mais prestígio junto ao Imperador, além de possuir oficialato exclusivamente formado por fazendeiros ricos e nobres da Corte. O próprio Imperador a nós sempre se referiu como “força bruta”, e todas as vezes que o Brasil, antes desta guerra, precisou armar forças de combate para fazer face a guerra, recorreu a mercenários estrangeiros, que até comandavam nossas tropas! (R.B., p. 318).

O desdobramento desta insatisfação é trabalhada no romance através da preparação do golpe militar que vem a ter efeito em novembro de 1889. No enredo, Diogo Bento compõe o grupo articulador ao lado de Benjamim Constant, Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. Se a questão militar recebe no romance um tratamento bastante próximo àquele fornecido por recentes leituras historiográficas, a questão servil surpreende pela complexidade da elaboração romanesca.

2.4.2. Três vozes negras

Três personagens negras, o Padre Jacinto, que segue para a guerra como capelão do exército, D. Obá II e Zoroastro Meia-Braça, que compõem o destacamento de soldados zuavos da Bahia, dão a tônica de uma rede complexa de relações humanas. Abdicando por completo da perspectiva da vitimização, a narrativa romanesca também não se detém no já agora lugar comum da denúncia do processo de voluntariado para a guerra. Ainda que haja espaço também para a incorporação deste discurso em alguns trechos, ele não sobressai diante dos muitos outros que habitam o espaço romanesco. As três personagens, diferentemente de Diogo Bento, que aponta mais para o tipo, revelam a sua atipicidade; uma montagem que, apostando na singularidade do indivíduo, desmascara os discursos

²²⁹ IZECKSOHN, Vitor. *O cerne da discórdia. A Guerra do Paraguai e o núcleo profissional do Exército*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 1997.

que tendem à homogeneidade.

De início, temos o Padre Jacinto que, considerando a posição alcançada como clérigo, denuncia uma situação rara senão única para a sociedade brasileira de meados do século XIX. Tendo que dominar a língua portuguesa escrita, além do latim e da cultura geral, Padre Jacinto, filho de escravos, coloca-se num patamar muito acima da grande maioria daqueles de sua raça. Esta marca vai se evidenciar na linguagem. Ao contrário dos outros negros representados, Jacinto Venâncio não traz o estigma da estilização imbecilizada.

No entanto, o padre não se acomoda diante das facilidades obtidas com a vida sacerdotal, haja vista sua antiga condição de escravo. Seu grande desejo, aquele que o teria motivado na sua formação, era o de contribuir na melhoria de vida de seu povo. É neste ponto que tem início a perversidade do texto. Que idéia da raça negra tem em mente o Padre Jacinto? Aquela que, de forma paternalista, ele sempre idealizou como sua gente sofrida? Ele, que traz as vestes do homem branco e com a perspectiva da corte brasileira, seria capaz de reconhecê-la?

O embate, que mais tardiamente permite ao padre esta consciência da idealização ingênua que tecera sobre a raça negra, é narrado nas primeiras páginas dedicadas à guerra do Paraguai. Jacinto, o narrador, vê chegar aquele grupo de soldados zuavos baianos pintado, tal qual nas telas de Candido López, sob a tinta do exotismo. Ainda que o padre tente disfarçar o constrangimento ao ser apresentado ao chefe do grupo dos zuavos, D. Obá, o mesmo não ocorre com Diogo Bento, o comandante daquele pelotão estacionado: “Mais espantado ainda ficou o capitão ao levantar os olhos dos papéis e deparar com o gigante de ébano que à sua frente se postou, saído de trás de um buritizeiro, onde acabara de mijar, ainda a abotoar as calças e a ajeitar a espada à ilharga, batendo-lhe, à inglesa, vigorosa continência.” (R.B., p.151). A circunstância do encontro colabora ainda mais para acirrar a diferença que o romance se propõe a construir.

No entanto, o personagem que serve como o efetivo contraponto de Jacinto Venâncio e aquele por meio do qual se busca desmascarar a pretensa solidariedade do padre aos da sua raça é Zoroastro Meia-Braça, chefe espiritual do grupo de zuavos:

A figura do negro chamava a atenção pela pequena estatura e pelo grotesco da aparência: a cabeçorra, desproporcional ao corpo miúdo, batia na altura da ilharga do alferes dos zuavos [D. Obá]; a cara, medonha, era toda ataviada de intumescências na pele, feitas à guisa de enfeites, provavelmente por tenazes em brasa, o que lhe emprestava estranha semelhança com um bolo confeitado de chocolate; ramos de arruda presos às orelhas, gargalhadeira de dentes de javali, embornal de pele de jaguatirica a tiracolo, chocalhos e guizos pendurados no cinturão, penas de galinhas presas na fita do gorro completavam-lhe a exótica estampa. (R.B., p.152-153).

Além da apresentação grotesca da criatura, “aquele homem-bicho” (R.B., p. 222) nas palavras de Jacinto, sua fala é entremeada de expressões numa estranha língua, incompreensível para aqueles ouvintes, o yorubá. Suas práticas culturais são ainda mais estapafúrdias que a língua materna, o mais primitivo que possa existir, como demonstra as consultas prestadas aos soldados enfermos:

- Quêqui ti afrige? - perguntou ao seguinte, que tinha os botins seguros à mão e os pés inchados, com os dedos purulentos. O soldado respondeu que sofria de unheiro e panarício.

Zoroastro repetiu o ritual de feitiçaria do cliente anterior e prescreveu a receita:

- Tu tem qui metê o dedo no cu dum galo e adispôs dá três pulim e arrepetí *li olóri àjisammi* mais treis veis; adispôs tu mija, todas veis qui ti dé vuntádis, pur cima dus dedo dus pé, durânti um dia intero: as dô dus pé adisaparéci nu otro dia, i as inframação tumém, juviu?

O soldado, também atrapalhado, indagou:

- Iça! *Abókulò*, adonde qui o nego vai arrumá a merda dum galo, nu meio dessa brigaiada, pra módi metê o dedo nu cu dele?

O feitiçeiro não se deu por vencido:

- *Aho!* Sérvu cu di gênti, qui esse tu tamém tem; iscuita: o fio vai ficá adicócoris, nas macega alta, óia bem e si acuida cum os inimi atoicaiádis, e adispôs infia teu dedo tudim no cu teu. Mais óia: tem di sê o fura-bolo, si mi fais u favô, sinão num afunçiona, juviu? (R.B., p.162-163).

A situação se torna mais caricata quando lembramos que o mesmo texto assinala o padre Venâncio como autor da famosíssima *Farmacopéia dos Catimbós*, obra que escreveu para libertar os negros das práticas condenáveis da feitiçaria (R.B., p. 166). Para se ter um idéia do nível de rejeição em que se coloca Zoroastro na narrativa é preciso lembrar que suas práticas curandeiras são recusadas até mesmo pelo líder zuavo, D. Obá, que prefere tratar seu ferimento de guerra junto aos médicos militares, o que causa mágoa a Zoroastro (R.B., p. 169).

Lembrando, entretanto, uma imagem célebre de Montaigne,²³⁰ quando, nas suas reflexões, inverte a relação entre civilizador e civilizado, é Zoroastro, o homem-bicho, que consegue aplacar com certas cacetadas a total selvageria dos soldados brasileiros do Conde d'Eu diante dos restantes habitantes da Vila de Peribebugá (R.B., p. 222).

Esta jogada ambígua do texto vai prevalecer a todo instante, não só quanto a Zoroastro, mas também em relação a maior parte dos outros personagens. Se a prescrição do líder espiritual para a cura das moléstias que atacam os soldados em meio às consultas pode ser dada ao leitor como o retrato da mais profunda ignorância senão como fruto de

²³⁰ “Deste debate é exemplar o paradoxo de Montaigne: os canibais são menos bárbaros do que os povos civilizados, que tratam seus inimigos de forma mais cruel”. In: VENTURA, Roberto. *Estilo tropical...*, p. 24.

puro charlatanismo, o consultor pode também surpreender com seus dotes mediúnicos quando prevê tanto o futuro do tenente Deodoro da Fonseca como o do ainda não nascido Getúlio Vargas (R.B., p. 322-323), desestabilizando o olhar sarcástico do leitor obediente.

É também sob a pretensa ingenuidade de Zoroastro que se desmascara a estranheza na composição das forças aliadas, colocando lado a lado brasileiros e argentinos contra paraguaios, falantes da mesma língua que os argentinos e uruguaios (R.B., p. 232).

E ainda quanto à dança das identidades, Zoroastro ocupa mais uma vez o papel do bárbaro na qualidade de verdugo do ditador Solano López. Como demonstra a versão historiográfica mais difundida sobre este episódio, a função concedida ao cabo Chico Diabo, responsável pelo golpe final a López, patenteia extrema ambigüidade. A morte do sanguinário ditador, condição *sine qua non* para o término da guerra transforma-se, através das leituras do episódio. Inicialmente, um ato civilizador, a perseguição vem a comprovar a barbárie das forças aliadas, considerando-se a desproporção numérica entre as tropas e as condições que tem lugar o capítulo final da guerra.

Tal ambigüidade já se apresenta até no codinome que se popularizou nos versos: “O cabo Chico Diabo / Ao diabo Chico deu cabo”. Como nos dá conta o etnólogo e folclorista Luís da Câmara Cascudo, o cabo, em 1877, tendo já falecido, recebe homenagem da municipalidade do Rio de Janeiro que batiza uma rua com seu nome. “Depois [o autor não precisa quando] arrependeu-se e riscou”.²³¹ A tentativa de heroicização do soldado e a posterior mudança de planos concorre para a hipótese da dificuldade de se enquadrar ideologicamente o episódio da morte de López.

Quando, então, o romance opta por delegar esta polêmica tarefa ao personagem Zoroastro em lugar de Chico Diabo, o que se busca é mais uma vez a provocação ao estatuto do bárbaro e do civilizado. A caricatura estende-se ainda à profanação do corpo de López que, da versão historiográfica da extração de uma das orelhas, passa à ficção carnalizada pela total decomposição, segundo o diário do Padre Venâncio: “O tenente Genésio Fraga acercou-se do cadáver do ditador paraguaio e cortou-lhe fora uma orelha, exibindo-a para a tropa com um urro de júbilo. Fora o sinal. Aos gritos, os soldados caíram sobre o cadáver do ditador e começaram a retalhá-lo: um zuavo cortou-lhe fora os testículos; um alferes arrebentou-lhe os dentes com a coronha de um fuzil; os demais cuspiram, chutaram e urinaram sobre o corpo dilacerado.” (R.B.; p. 398-399).

É, por fim, assumindo a condição delegada a ele pelo branco (aliás, uma das poucas alternativas para os negros daquele Brasil) que Zoroastro, vários anos após a guerra, com uma tenda montada no centro da cidade do Rio de Janeiro, alcança lugar de bruxo afamado e, com ele, um patamar social inimaginado por seus pares e até para o leitor. Enriquece e

²³¹ CASCUDO, Luís da Câmara. *López do Paraguay*. Natal: Typ. d'A República, 1927. p. 20-21. Vale referir que Brasil Gerson, em *História das ruas do Rio*, não indica qualquer registro de tal rua.

veste-se como branco, no dizer de Leocádia, a namorada preterida (R.B., p. 269).

A convivência entre o Padre Jacinto e Zoroastro desde os campos da guerra, estreitada pela amizade de duas décadas, opera evidentemente uma transformação desde aquela impressão inicial do padre. Ainda nos anos da guerra, ele dá-se conta que as diferenças entre ambos os líderes espirituais pertencem apenas ao plano das aparências. Ainda que continue a condenar as práticas religiosas do outro, Venâncio reconhece em Zoroastro o complexo princípio da igualdade humana.

Também o padre não obterá sucesso no seu sonho de proporcionar melhor sorte ao seu povo. Preso a uma instituição que, ainda que tenha lhe proporcionado um destino diverso daquele dos seus, não tende de forma alguma para a mobilidade, só lhe resta trabalhar no sentido de minorar o sofrimento alheio. Ao final, sem ter noção do parentesco que o une às duas jovens, Padre Jacinto emprega as sobrinhas em casas familiares de seu conhecimento, perpetuando, sem se dar conta disso, a mesma ordem social que pretendia revogar ainda quando jovem.

Em toda a sua vida, seu maior obstáculo foi, sem dúvida, conciliar a existência divina com a injustiça humana. Suas reflexões e hesitações mostram-se bem próximas das contradições encontradas nos discursos dos primeiros defensores do gentio na América, como em Bartolomé de las Casas, ou nos nossos jesuítas Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, como depõe a fala de Sérgio Buarque de Holanda sobre àquele último a propósito da perspectiva em relação aos índios. Após explicar a comparação estabelecida por Anchieta ao considerar-se uma espécie de veterinário pela necessidade de tratar as doenças dos índios, fato registrado numa carta só publicada tardiamente, o historiador conclui: “Difícilmente algum dos partidários daquela teoria de que os antigos americanos se assemelhavam em tudo a brutos irracionais, encontraria expressão mais dura do que essa, do suave evangelizador das nossas selvas.”²³²

Padre Jacinto e Zoroastro aparecem no romance como caras-metade. Um, de tal maneira aculturado aos valores dominantes, que quase não consegue enxergar o outro da sua raça e que, malgrado a boa intenção, em quase nada interfere no código social vigente. O outro que, por assumir a negritude em toda a sua extensão, é obrigado a acatar a saída do exotismo através da figura do curandeiro para que possa ser assimilado pela cultura dominante.

As alternativas não variam muito. Ou verga-se à cultura dominante, aceitando um papel pré-estabelecido, ou fica alheio a ela sob a capa do exotismo. Uma terceira figura se insinua entre estes dois pólos, D. Obá. Tendo em vista, no entanto, a riqueza referencial que o personagem aporta para o romance, D. Obá merece um tratamento à parte.

²³² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Cia Editorial Nacional, 1969. (Coleção Brasileira, 333). p. 303.

2.4.3. Obá em três tempos

Última personagem relacionada na coletânea *Festas e tradições populares do Brasil*, de Mello Moraes Filho, o Príncipe Obá aparece como um dos tipos de rua. Contemporâneo à personagem, Moraes Filho relata que tendo retornado da guerra do Paraguai, o distinguido alferes instala-se na corte e, meio esquecido da sociedade, entrega-se esporadicamente aos “excessos alcóolicos”.

Desequilibrado por este e outros motivos, a megalomania apoderou-se pouco a pouco de suas faculdades, e o sonho das grandezas jamais o deixou de perseguir, dormindo ou acordado.

Aparelhada a encenação vesânica, compreendeu-se filho de reis, dando-se a conhecer como o príncipe Obá II da África, tendo por vassalos os negros Minas e as quitadeiras do largo da Sé.

Assim identificado com o seu papel, percorria ele as principais ruas da cidade, cumprimentando, distribuindo cortesias e afabilidades de soberano, atravessando de uma calçada para outra, afim de trocar palavras e rápidas frases com qualquer pessoa distinta que se lhe deparava.²³³

O alongado da citação justifica-se por evidenciar o modo como se dá a construção do personagem. O vínculo à realeza nem ao menos é questionado pelo autor. A “insânia dinastia” é somente fruto das alucinações de sua personalidade doentia ou devido ao teor alcóolico ingerido. Na ficção, diferentemente, sobressai uma outra possível argumentação, neste caso, da parte do padre Venâncio: “...nas terras onde nasceram meus queridos e falecidos pais, Anacleto e Venância, reis e imperadores surgem e abundam em grandíssimas quantidades: basta um guerreiro valente abater um leão, um piedoso salvar uma tribo da fome, outro livrar uma aldeia de uma peste, um mais ousado liderar uma guerra vitoriosa entre nações, e aí teremos quatro reis, tão certo quanto o dia sucede a noite” (R.B., p. 147-148).

Moraes Filho prossegue, descrevendo a singularidade dos trajes de D. Obá e apontando quase sempre para o seu caráter pitoresco, às vezes beirando o ridículo. Todavia, tanto pela descrição como pelo desenho que acompanha o capítulo, o que mais se aproxima ao peculiar (e o que parece escapar ao ponto de vista do autor) não é de fato a indumentária, mas a impropriedade de um negro trajar e agir como um branco, ou melhor, como um cidadão.

Quanto à reação popular, mencionam-se duas formas de tratamento. Ora a pilhéria, o sarcasmo, pela multidão em geral, ora a reverência, por parte de outros negros. O texto

²³³ MORAIS FILHO, Alexandre de Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d. p. 533-534.

refere-se ainda a paramentação desnecessária de D. Obá nos dias de visita ao palácio imperial e ainda a um episódio que mais uma vez desfavorece a triste figura contemplada.

Já Eduardo Silva, historiador com publicações recentes e vários anos de pesquisa sobre aquela rica personalidade, coloca-se em condições para realizar a sua revisão histórica. Em artigo publicado em 1995, o pesquisador traça assim a sua genealogia: “Dom Obá II d’África, ou melhor Cândido da Fonseca Galvão, como foi batizado, nasceu na Vila de Lencóis, no sertão da Bahia, por volta de 1845. Filho de africanos forros, brasileiro de primeira geração, era, ao mesmo tempo, por direito de sangue, príncipe africano, neto, ao que tudo indica, do poderoso Aláafin Abiodun, o último soberano a manter unido o grande império de Oyo na segunda metade do século dezoito.”²³⁴

O historiador dá conta ainda da sua complexa recepção (“Tido pela sociedade de bem como um homem meio amalucado, uma figura folclórica, era, ao mesmo tempo reverenciado como um príncipe real por escravos, libertos e homens livres de cor.”) e da dificuldade daquela sociedade para assimilá-lo. Ainda assim, as idéias propagadas por ele tinham enorme repercussão entre os negros que se reuniam para ler e discutir seus artigos e até mesmo contribuía financeiramente para vê-los publicados.

Resgatando esta personagem sobretudo com base em seus escritos e nas respostas a eles, Eduardo Silva vai montando a imagem de um precursor do movimento negro que encontra eco nos anos sessenta do século seguinte através do pensamento do *black is beautiful* norte-americano. D. Obá combatia o racismo e defendia a igualdade entre os homens, princípio que, como salienta Eduardo Silva, “contrariava não apenas concepções senhoriais, contrariava a própria ciência *fin-de-siècle* com suas poderosas filosofias evolucionistas e etnocêntricas”. Um dos seus súditos, inclusive, chega a propor em carta dirigida a D. Obá um projeto de “enegrecimento” da nação, em lugar da proposta do branqueamento então em voga. Conclui o historiador: “Às vezes parece existir, no fundo, a idéia de superioridade negra. Não no sentido biológico ou intelectual, parece, mas no sentido moral, em função da vivência histórica de diáspora”.

Como se pode observar, o estudo de Eduardo Silva confere uma reviravolta à visão folclórica do líder africano propagada, entre outros, pelo texto de Moraes Filho. De objeto do sarcasmo público, D. Obá atinge uma papel relevante para o estudo da negritude no Brasil.

Um terceiro momento sobre o príncipe africano a partir de um artigo do mesmo Eduardo Silva, revolidos dez anos sobre o outro artigo. Ainda que sobressaia o mesmo tom sobre o já conhecido conteúdo, vale um pequeno reparo: “Cândido da Fonseca Galvão, mas que também era, por direito de sangue, príncipe africano, neto do poderoso rei Alafin Abiodun, unificador do império ioruba”.²³⁵ Ainda que pesem algumas incertezas sobre

²³⁴ SILVA, Eduardo. Um Príncipe negro nas ruas do Rio. *Folha de São Paulo*, Mais, 19/03/95. p. 6-8.

²³⁵ Idem. Um príncipe negro contra o racismo. *Nossa História*, n. 19, Ano 2, maio 2005. p. 22-24. Para um estudo mais profundo sobre o assunto, consultar, do mesmo autor: *Dom Obá II d’África, o príncipe do povo*:

questões de editoração do texto, não deixa de ser significativo que a dúvida que pairava no artigo anterior sobre a ascendência de D. Obá agora desaparece.

Não se trata de preciosismo. Apenas pretendemos, ao lançarmos mão destes recursos, avaliar o trabalho de modelação no campo historiográfico e que vai apresentar um rendimento valoroso no tratamento ficcional. A refutação da genealogia régia em Morais Filho segue *pari passu* ao descrédito da personagem. Já para Eduardo Silva, este engajamento, ressaltado desde os primeiros parágrafos em ambos artigos, confere um suporte estratégico à perspectiva de credibilidade do discurso do herói da Guerra do Paraguai.

Não há dúvida de que Ruy Tapioca soube se valer de todas estas hesitações, ou seja, das lacunas do texto. Embora o perfil levantado por Eduardo Silva encontre disseminações no romance, é, evidentemente, com a perspectiva divulgada por textos como o de Morais Filho que o diálogo se torna mais acirrado.

Páginas atrás destacamos como a apresentação de D. Obá às tropas brasileiras, especialmente ao padre Jacinto e ao oficial Diogo Bento, se dá pelo olhar galhofeiro de seus interlocutores. Tal perspectiva é insistentemente formulada. O humor aqui, como em muitos outros pontos do romance, funciona não com a intenção de corrigir mas de reduplicar um discurso corrente até que ele transpareça como impróprio, deslocado ou inautêntico. Durante seu passeio pelas ladeiras de Salvador, ressurge mais uma vez a tirada folclórica festejada por Morais Filho:

Ajanotado dentro da farda de gala de alferes do Exército, Dom Obá II descia uma das ladeiras do Pelourinho, arrastando atrás de si uma chusma de negrinhos barulhentos, extasiados e curiosos com aquele gigantesco negro a trajar uniforme ataviado e colorido, guarnecido de dragonas douradas, com enorme espadagão preso à ilharga, todo pimpante e lampeiro. O autoproclamado rei do império ioruba de Oyó desfilava pelo Pelourinho enfunado de pacholice, donaire e ufanía, a retribuir com acenos os efusivos cumprimentos e saudações gritados do alto dos sobradões, das casas de comércio e dos cortiços. Marchava, garbosa e cadenciadamente, batendo o solado das botinas lustrosas contra as pedras lisas da ladeira, em passo marcial da garça-real. (R.B., p. 330)

Este olhar marcado pelo pitoresco advém do constrangimento em enquadrar uma figura que foge a uma postura socialmente esperada. O romance tanto destaca a reverência dos “pretos mais humildes” que se ajoelhavam à sua passagem (R.B., p. 330), como, pela voz do protagonista, resume a condenação da sociedade de bem: “Se eu sempre desconfiei de negro que fala imitando branco, avalia então quando o infeliz veste sobrecasaca, usa cartola à banda, bengala e *pince-nez*, e ainda por cima se diz da realeza! Aquilo ali ou foi

falta de tronco, ou pouco relho no lombo, ou o amo era frouxo em demasia!” (R.B., p. 441).

É este o traço que mais incomoda a opinião pública e que se encontra em *off* na fala de Morais Filho, o portar-se como homem branco. Daí que a ficção explore as falas em latim por D. Obá, que, segundo a mesma ótica, só cabem na boca de um negro se usadas humildemente, como no caso do padre Jacinto, contrariamente à utilização dada por Quincas e Viegas, como símbolo de prestígio social.

Como se estivesse levando o leitor de uma extremo ao outro das perspectivas, a menção ao alcoolismo não é esquecida, tal como na construção de Zoroastro, tramitando entre o charlatão e o vidente. Na outra ponta da embriaguez, possível causa para o delírio dinástico, a cena tão pungente de um menino negro que, ao se deparar com D. Obá II de madrugada, nas ruas do Rio de Janeiro, completamente embriagado, toma-lhe o braço, dizendo: “- Vâmu, meu rei! O muléqui ti ajuda a chegá inté a Sé!” (R.B., p. 337).

Mas é ao abordar a questão financeira que a representação ficcional dá provas de sua perícia. A fala de Zoroastro, “Adonde é qui já si viu um rei tê qui trabaiá?” (R. B., p. 334), problematiza não só a sua situação particular, mas atinge toda uma estrutura social. Daí também que as cenas de aparente companheirismo entre os dois monarcas segundos, D. Obá e D. Pedro, não resultem tão ingenuamente. No entanto, a questão é também prática, o rei precisa comer, o homem precisa também. Algumas vezes a situação resolve-se com um expediente:

De quando em quando, um conhecido mais chegado o saudava com intimidade, oportunidade em que o alferes de zuavos, sem qualquer constrangimento, pedia-lhe, discretamente, “algum” adiantado para a feira das crianças, ou para fazer face às despesas de seu real bolsinho. E o súdito, obsequioso, sem demonstrar contrariedade, escorregava-lhe alguns réis ou patacas, como se estivesse recolhendo a obrigação do pagamento da siza para a fazenda real. Tantas eram as “doações” feitas em seu trajeto, que, não raro, quando chegava ao final da rua, o príncipe d’África já havia embolsado o suficiente para as despesas da semana com a despensa. (R.B., p. 331)

A caridade, contudo, não é suficiente para resgatar D. Obá da miséria em que se obriga a viver pela revogação da pensão por invalidez, a que tinha direito por ter lutado na guerra. Aí a provocação atinge uma outra frente. Não se trata apenas de um privilégio real, mas de um benefício por uma função prestada. Neste caso, a situação do zuavo engrossa o repertório das vozes, sobretudo da caserna, descontentes com o tratamento recebido após a guerra. Homens que, como D. Obá, foram à guerra, enquanto outros valeram-se de variados expedientes para escapar, e ainda assim, não obtiveram o reconhecimento do seu esforço por parte do governo. Alguns, inclusive, morrendo à míngua. O desprezo devotado ao Marechal Caxias é exemplo desta postura (R.B., p. 407).

A sina de D. Obá é trágica e é trágica porque foge ao controle social, diferentemente de Venâncio e Zoroastro. Venâncio, desde os seus passeios de menino juntamente com o recém-chegado Quincas, escapa ao crivo social porque sabe reconhecer seu lugar (“reinol é reinol, escravo é escravo, e os comportamentos devem ser conformes; digo isso para o bem do Nhozinho, mode não ser repreendido pelos seus, e eu não ser mal visto pelos da minha raça...”. R. B., p. 105). Se ele atinge uma qualificação superior aos demais negros é através de sua amizade com Quincas, relação que nunca desmancha por completo as marcas sociais, como sobressai na fala de Quincas: “Duas coisas aprendi com a vida, padre Jacinto, e jamais me arrependi de obedecer a elas: não emprestar dinheiro para pobre, e nunca dar confiança para negro pachola! Está claro que isso não tem nada que ver contigo, posto sempre foste pobre e preto, mas és meu amigo de infância, e portanto, estás fora da regra!” (R.B., p. 441-442). É, portanto, vivendo conforme os preceitos estabelecidos, beneficiando-se somente de pequenos favores em prol dos mais carentes que ele, Jacinto, através da concepção “preto, mas culto” e sobretudo obediente, integra-se àquele corpo social.

Diferente caminho traça Zoroastro. Ele não reconhece os mesmos códigos que Jacinto e muito menos se rege por eles. Mas, como Jacinto, ele não representa uma ameaça ao *status quo*. A melhor solução é integrá-lo como um produto exótico, tão necessário também para a identificação desta sociedade tropical. Assim, Zoroastro, malgrado ele mesmo, assume a condição de mais um feiticeiro na praça. Com os rendimentos obtidos, ele vai assimilando os costumes do colonizador, como o vestir-se e o falar, razão para a tomada crítica pelos outros negros, como Leocádia. Sua inserção no romance, contudo, ainda corre para o lado cômico.

Já D. Obá resume de forma trágica os discursos sobre a negritude no Brasil. Se Venâncio e Zoroastro assumem o papel que lhes é destinado,²³⁶ o príncipe africano bate de frente com estes preceitos, assumindo com naturalidade sua igualdade social e, às vezes, em virtude da régia estirpe, até uma superioridade no tratamento. Sua assimilação se torna então insustentável. Procura-se, a princípio, como superação, a via do humor, gabando-lhe as idéias amalucadas. Desmascarada, no entanto, esta faceta, só resta um impasse que rompe do lado mais fraco: “Quanto a Dom Obá, vai muito mal, o pobre; passou a beber ainda mais, a partir da viuvez e da deposição do seu augusto colega, Dom Pedro II” (R. B., p. 529).

²³⁶ Como depõe Cândido, personagem secundário, que vive num quilombo: “Que país é este? Eles, os brancos, só se lembram de nós para morrer na guerra, em lugar deles; para alegrar as festas do entrudo e dançar lundus; para levar nossas mulheres para o leito, e fazer as safadezas que não têm coragem de praticar com as mulheres deles; para encomendar demandas e despachos de macumba contra seus desafetos...” (R.B., p. 328).

2.4.4. Viva o povo/Morte ao povo brasileiro

A *República dos bugres*, além dos discursos em torno do conceito de raça, consegue convocar uma pletera de discursos sobre nacionalidade e sobre identidade nacional de tal ordem que se torna praticamente inviável e até mesmo de pouca utilidade relacioná-los. Uma boa parte deles se confina ao jargão sociológico, confirmando uma tendência do pensamento intelectual brasileiro que até 1910 esteve preso às noções de raça e natureza.²³⁷

No entanto, um diálogo mais vivo com a ficção recente parece também despontar. Talvez, a impressão se deva em parte pelo berço comum de autores, ambos baianos, ou, quem sabe, pelo mesmo projeto temático dos romances, grandes painéis da história brasileira. Ainda que pesem estes aspectos mais genéricos, não nos parece estranho que, diante da riqueza de discursos em diálogo no romance, *Viva o povo brasileiro* venha a merecer um lugar de destaque. Quanto mais não seja pela projeção que o romance alcançou na época de seu lançamento, tanto se voltando para as discussões em torno da questão identitária quanto para a sua construção lingüística.

Alguns pequenos indícios vão sinalizando esta via de aproximação entre eles. Se o princípio narrativo utilizado no romance de João Ubaldo Ribeiro para realizar a mudança de épocas e de personagens é a transmigração das almas, o monólogo de Quincas com o “Altíssimo”, no texto de Tapioca, reporta-se freqüentemente à sua alminha. A cômica imagem do Poleiro das Almas ressurge na leitura do romance de 1999. A transmigração também vai aparecer só que num contexto invulgar. No lugar do “translado” da Família Real para o Brasil em 1808, escapando ao domínio napoleônico, *A República dos Bugres* opta pelo satírico, mas estranho “transmigração”, justificando tal emprego para não enfrentar a idéia de fuga da Família Real. Também a antropofagia que marca a primeira fase cronológica de *Viva o povo...* reaparece no pavor de Dona Maria da Celestial Ajuda, a mãe adotiva de Quincas, de abandonar o filho em terras bárbaras. Mas, se na opinião do caboclo Capiroba e sobretudo de sua filha Vu, a carne holandesa supera em muito aquela dos padres por sua maciez, *A República...* discorda e celebra a excelência da carne dos sacerdotes, por já vir “benzida e abençoada” (R.B., p. 416). Com toda a certeza, a canibalização mostra-se tema recorrente nos textos que enfocam o início da colonização, mas a memória do relato de Hans Staden, entre outros relatos, em ambos os romances provoca um efeito reflexo.

No entanto, é o episódio da guerra do Paraguai que vai proporcionar uma leitura mais estreita. Seguindo pela mesma via que o anterior, o livro de Tapioca atenta para o campo do sagrado na leitura do episódio. O narrador Jacinto Venâncio não pode deixar de

²³⁷ VENTURA, *Estilo tropical...*, p. 18.

notar a simbologia apocalíptica presente nos elementos no conflito bélico: a morte, a guerra, a fome e a peste. “Deixarei aqui, nestes esteros e carriçais, quatro anos de minha vida, em que presenciei toda a sorte de misérias humanas e ouvi (decerto guardarei para na memória) os galopes medonhos dos quatro cavaleiros do apocalipse, que por aqui encontraram terra fértil para grassar suas misérias, terrores e ignomínias.” (R.B., p. 403). O aproveitamento de um destes elementos sobre os outros, a peste pela vingança do deus Omôlu, marca a singularidade da leitura de *Viva o povo...* sobre o fato histórico. A evocação a esta leitura do maravilhoso, agora de uma perspectiva exterior, vem pela voz do repentista cearense duelando contra o baiano: “Num digo qui num caréci / Pra guerra trazê gente da Bahia / Qui para cozinha e feitiçaria / É qui esse povo tem serventia. / Mas na hora das peleja / Cearense é quié bom de lutá / Búgri paraguaio murria é na faca / E não de macumba e vatapá...” (R.B., p. 414).

Ainda que sutilmente, quanto a estes exemplos, o que o romance de Tapioca encena é a falta de adesão à perspectiva otimista que vigora no outro romance. O olhar, a princípio, de dentro vai alcançando uma perspectiva crítica que não aceita a leitura do sagrado, assim também como recusa todas as outras possibilidades, enquanto superação representacional frente às leituras historiográficas oficiais sobre a brasilidade, o que tem lugar no romance de João Ubaldo. Um exemplo desta quebra é dado no episódio da integração do batalhão zuavo ao corpo militar.

Após o susto causado no capitão Diogo Bento diante da aparição do negro Zoroastro, D. Obá, contrafeito, discursa em defesa do negro, louvando-lhe a cor e as virtudes da alma. Sensibilizados com a fala do príncipe, os seus súditos zuavos ajoelham-se enquanto dão vivas ao discursante. Instaura-se um momento solene no qual tanto Diogo Bento como o padre Venâncio colocam-se como expectadores, ainda que aturdidos com a reação dos zuavos. O narrador então ironiza:

O feiticeiro ergueu-se do chão e fez um gesto para que o grupo também se levantasse, mantendo-se todos em silêncio respeitoso, incluindo eu e o capitão, na expectativa de uma epifania. O alferes dos zuavos parecia captar uma mensagem divina, e a recebia diretamente da fonte, pois do céu não despregava os olhos fixos. Aproximei-me do príncipe africano, à guisa de oferecer algum tipo de ajuda, naquele átimo que parecia ser um momento aflitivo, mas o homem, impertubável, fez um suave gesto para que eu não fizesse barulho.

- O que olhas tão fixamente no céu, alferes? - sussurei, intrigado com aquela concentração exagerada, dado que, por mais que esquadrinhasse as nuvens e o azul do firmamento, nada via de incomum.

O alferes, após mais alguns instantes de profundo silêncio e grande concentração, finalmente, respondeu:

- Urubus – e mais nada disse, retornando à caluda tumular.

(R.B., 154)

Ou seja, a expectativa que se abre para a representação de nível simbólico é frustrada pelo aproveitamento humorístico. Surpreendentemente, D. Obá não se sai mal da situação. A sua previsão de alerta salva o destacamento brasileiro de um completo massacre. Mas eis que a explicação do prenúncio nada tem de transcendente. Revela-se como mais uma paródia, desta vez à teoria historiográfica revisionista:

Em épocas de guerra, eminência, tantas são as ocorrências de cadáveres entre as partes litigantes, que os urubus, aves das mais malandras e espertas, aprendem a seguir ambas as tropas inimigas, do alto, antes mesmo delas se enfrentarem, já no prenúncio de alentados banquetes. Quando esses bichos agourentos planam muito alto, avançando em círculos, é sinal de que seguem tropas nacionais, posto que o fartum e o bodum dos nossos é tão forte que empesteia o ar; já as tropas paraguaias, mais fortes e melhor alimentadas, não têm tantas doenças e não passam fome como as nossas; por essa razão, não cheiram tão mal, carecendo ser seguidas de mais perto, porque aquelas aves pestíferas são boas de faro, mas péssimas de visão. Quando percebi o vôo baixo daquelas pestes sobre o macegal, e o Zoroastro Meia-Braça ainda por cima começou a sacudir os seus chocalhos, não tive dúvidas: tinha paraguaio escondido no mato, e, aí, dei o alarme. Foi só isso, sem grandes ciências ou premonições. (R.B., p. 157).

2.4.5. Identidades brasileiras

O que de fato *A República dos bugres* contesta não são as representações de nação por elas mesmas, mas sim a tentativa de assimilar um discurso que se pretenda totalitário ou uniformizador diante da realidade do país. Daí a recusa por todas as teorias explicativas que buscam uma síntese identitária. Essa postura tanto diz respeito aos discursos dos saberes, como a sociologia, a história, como também aqueles do campo do sagrado, como o do candomblé, no caso analisado acima. A fala de Diogo Bento é reveladora da dissincronia de interesses individuais, neste caso, o engajamento da guerra do Paraguai, incompatíveis com qualquer projeto nacional:

- Porque ainda não temos, no Brasil, o que poderíamos identificar como “povo brasileiro”, padre. Somos a resultante de um caldeamento de raças, de culturas, crenças e interesses que não guardam semelhanças entre si; diria até que com caracteres mutuamente distintos e conflitantes. Olhe à sua volta, padre, para não precisarmos ir muito longe: observe ali adiante o zuavo Meia-Braça e o praça Albuquerque de Olibeira e Soiza. O que eles têm em comum? Nada. Um é afro-baiano e negro; o outro, português e branco. Um acredita em N. S. De Fátima; o outro, num deus cujo nome nem sei pronunciar. Lutaram ambos pelo Brasil? Não, antes pelejaram por suas sobrevivências e interesses pessoais. O português veio para cá em

busca de uma compensação financeira que lhe foi prometida, e de uma comenda para possibilitar sua ascensão social; durante toda a guerra locupletou-se com saques e pilhagens ao inimigo. O feiticeiro zuavo alistou-se em troca de sua alforria, e para ter um soldo, que jamais ganharia de onde veio, além de fazer jus às terras que lhe foram prometidas pelo governo, que duvido muito sejam concedidas. (R.B., p.405)

Daí que o romance construa uma Babel composta por discursos e perspectivas díspares. O desfile comemorativo ao aniversário de D. Pedro I e de seu casamento com D. Leopoldina ilustra esta profusão de cores e tons. Nela, o povo carioca que aparece como metonímia do brasileiro, apropriação que não deixa de questionar também a perspectiva centralizadora da cidade, apresenta uma configuração plenamente carnavalizada e muito próxima ao desfile contemporâneo. A narração do episódio proporciona assim um exercício reflexivo sobre o tema da identidade nacional. Na voz de Viegas, aceita-se que a alegoria contida no carro que representa o Rio de Janeiro não é desprovida de razão, como sugere à primeira vista pela confusão de símbolos. Mas que é justamente esta sobreposição desarmônica a melhor representação sobre a cidade e, por extensão, sobre o país (R.B., p. 363). O espírito lúdico do autor implícito evidencia-se ao denunciar o estereótipo do povo carioca como também o aspecto construtivo do discurso historiográfico: "...que este povo carioca é festeiro e pândego, e isto já foi dito e repetido, *ad nauseam*, em nome da verdade, não sei quantas vezes, suposto que a História é o que lhe escrevem os historiadores, e isto também já foi dito lá atrás por alguém. Dá-se um doce ao leitor que lembrar quem." (R.B., p. 237).

Talvez, por esta razão, a narrativa dificilmente se contenta com apenas uma perspectiva ainda que a tomada satírica leve a melhor em muitos casos. Para a libidinoso devoradora de homens, infiel e traiçoeira D. Carlota Joaquina, o romance reserva-lhe o conceito: "Mas o Diabo não está sempre atrás da porta: era mulher culta, preparada para reinar, poliglota, muito acima da média da nata da fidalguia portuguesa" (R.B., p, 130). Também o glutão, medroso e pouco asseado D. João VI merece algumas palavras de consideração: "Se o Diabo porventura exultava com suas falhas de caráter, por certo o Altíssimo muito lhe apreciava a generosidade e a simplicidade da vida espartana que levava." (R.B., p. 138).

Mas é no simbolismo da relação antagônica entre o paraíso e o inferno que a crítica maniqueísta toma forma mais evidente. Resgatando um tema de forte apelo desde as primeiras leituras da América, *A República dos bugres* dá relevo à pluralidade de vozes que habitam este universo também ele múltiplo. Ironicamente colocados no domínio metafísico, os julgamentos entre o céu e o inferno vão desvendando as suas facetas mais pragmáticas de acordo com as perspectivas de seus personagens.

A paródia à carta de Caminha pelo bibliotecário Luiz Marrocos, pela semelhança de

estilo, expõe, contudo, uma visão bem menos otimista que a do cronista. O ar da terra é infernal como bárbaros são seus habitantes. A ótica, no entanto, inverte-se radicalmente quando o funcionário real conhece D. Ana Maria de Tiago Sousa. A partir da súbita paixão, “o impiedoso crítico do Brasil” passará “a amar este país como se o Paraíso Terreal fosse” (R.B., p.377).

Trajetória inversa ao do protagonista Quincas, cujo sonho de um grande destino em terras americanas rápido se desfaz, primeiro, pela expulsão da vida eclesiástica e, depois, pela consciência dos seus parcos vencimentos como mestre-escola, a que atribui seu mau humor (R.B., p. 267). Da visão inicial do Paraíso, o discurso de Quincas assume a má vontade, herdada de Viegas, diante dos desdobramentos da história brasileira.

Já de um ângulo de visão mais limitado, o escravo Anacleto pressente que os trabalhos solicitados no Palácio dos Vice-Reis são o paraíso em comparação à vida nos barcos negreiros (R.B., p. 45). E o que concluir sobre D. Maria da Ajuda Celestial, que sintetiza numa só figura a dilaceração da mulher romântica? Durante o dia, beata religiosíssima, à noite, bacante demoníaca.

O país sedutor, personificado pelo “micróbio da pândega”, “que acomete, inevitavelmente, quem no Brasil vive, ou chega, e que foi de batel buscá-las, na boquinha da noite, sacudidas que já estavam pelos sons dos lundus, pandeiros, violinos e cantorias que ecoavam por toda a baía.” (R. B., p. 75) é o mesmo dos temidos “bugres antropófagos, selvas virgens, moléstias desconhecidas e ferocíssimos animais” que, por sua vez, esconde o outro país, dos “madeiros nobres, acúcares, pedras e metais preciosos” (R.B., p. 43), tão cobiçados pela esquadra inglesa que escolta a família real portuguesa no fatídico ou, talvez, auspicioso ano, de 1808.

Mas é mais uma vez com o bacharel Viegas que fica a palavra final quando resume a duplicidade a que todos nós estamos sujeitos: “- O céu e o inferno são aqui mesmo, Joaquim Manuel, no mesmo sítio onde porfias tua sobrevivência como vivente, onde és santo e demônio cotidianamente! Anjo e capeta todos somos na vida, pois ambos coabitam a carcaça de cada ser humano, disputando a prevalência das ações e atitudes do ser que lhes é hospedeiro.” (R.B., p. 268). A partir desta concepção, como não dividir com o bacharel o doce deleite metafísico, todo o universo contido no guisado de siri da tasca da Mãe Joaquina, na qual se atinge o ponto de fusão, “da comunhão coletiva dos sargaços daqueles crustáceos com o dendê, o leite de coco, a salsa, a cebola, o limão e a pimenta-de-cheiro... (R.B., p. 440), fazendo-nos lembrar os versos de Álvaro de Campos, em “Tabacaria”.²³⁸ A lição deixada por Viegas resume-se então muito menos na pilhéria a

²³⁸ “(Come chocolate, pequena: / come chocolates! / Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates. / Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria. / Come, pequena suja, come! / Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes! / Mas eu penso, e ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho, / Deito tudo para o chão. Como tenho deitado a vida.)”. *Antologia poética de Fernando Pessoa*. Int. e sel. Walmir Ayala. 2.ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2004. p. 108.

respeito das raças brasileiras do que no respeito revelado às diferenças individuais e na celebração do impacto entre elas, daí a reação a toda e qualquer idéia totalizadora de nação brasileira. A metáfora corre novamente por conta da biblioteca:

A grande força do mundo, sua graça e principal mola, reside, exatamente, nas diferenças entre as pessoas: o que para mim pode representar uma obra de grande valor, para ti pode ser justamente o oposto, e o mundo não fica pior com essa discordância; muito pelo contrário, melhora: não te esqueças que é da fricção que nasce a vida, e é com a fricção que ela se aperfeiçoa. De que valeria eu te dizer para não deixares de ler os grandes filósofos gregos, Shakespeare, Vieira, Camões, as novelas espanholas de cavalaria? Se fores homem de boa índole e curiosidade intelectual, que sei que és, tu os lerás, inevitavelmente, neste ou noutro momento da tua vida. O importante, Quincas, não é quem lemos: a virtude está em saber identificar que tipo de contributo a obra traz para quem a lê. Isto, sim, parece-me algo valioso para ser evidenciado: um livro só deve ser considerado digno de valor se o leitor, após terminá-lo, já não se sentir a mesma pessoa que começou a lê-lo. Eis aí o que eu considero uma obra de arte. (R.B., p. 437-438).

2.5. DOCUMENTO E TESTEMUNHO

Quando intitulamos este primeiro capítulo “Documentos/Monumentos” tínhamos presente a noção de história de que nos fala Jacques Le Goff acerca da idéia que subjaz ao seu aparecimento na Grécia Antiga e que prevalece sobretudo nos primeiros títulos do trabalho. Além da questão política visando as estruturas sociais, a história nasce da motivação étnica de estabelecer uma fronteira entre bárbaros e civilizados: “À concepção de história está ligada a idéia de civilização. Heródoto considera os Líbios, os Egípcios e principalmente os Citas e o Persas. Lança sobre eles um olhar de etnólogo. Por exemplo, os Citas são nômades – e o nomadismo é difícil de pensar. No centro desta geo-história há a noção de fronteira: e deste lado, civilização; do outro, barbárie”.²³⁹

De início dominante, esta tendência vai encontrando resistência com a incorporação de outras perspectivas historiográficas nos romances seguintes. Por fim, em *A República dos bugres*, aquela concepção não passa de um objeto de paródia, na expressão dos personagens do velho Quincas e de seu mentor, o bacharel Viegas.

O que os livros deste capítulo evidenciam mais fortemente é o consórcio entre a literatura, a história e o jornalismo. Consórcio, às vezes, bastante rentável, e, por outras, nem tanto. Quanto aos primeiros termos, Roland Barthes já enunciava a modelação da literatura realista pelo discurso histórico:

²³⁹ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et.al.]. 4.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. p. 62.

A história (o discurso histórico: *historia rerum gestarum*) é o modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas, e é lógico que o realismo literário tenha sido, com algumas décadas de aproximação, contemporâneo do reinado da história “objetiva”, ao que se deve acrescentar o desenvolvimento atual das técnicas, obras e instituições fundamentadas na necessidade de autenticar o “real”: a fotografia (“do que esteve presente”), a reportagem, as exposições de objetos antigos (o sucesso do *show* Tutankhamon mostra-o bem), o turismo aos monumentos e lugares históricos.²⁴⁰

Àquelas reúne-se o jornalismo que mantém uma relação já tradicional com a literatura, que se dispõe desde o veículo comum de difusão, a imprensa escrita. Esta relação apresenta-se ainda mais estreita quando a literatura se identifica com a marca do realismo, conforme já analisado por Flora Sussekind.²⁴¹ Aníbal González, autor de *Journalism and the development of Spanish American narrative*, entende que:

[...] o desenvolvimento da literatura hispano-americana se deu em meio a um enriquecedor e estratégico processo de mimesis mútua, de imitação de um pelo outro, entre a narrativa ficcional e o jornalismo. Impulsionado pela censura e repressão político-ideológica em nosso continente, o processo de intercâmbio retórico entre os dois discursos levou a que ambas as formas de manejar a linguagem, que têm origens e fins distintos, se assemelhem cada vez mais. Frequentemente, as circunstâncias históricas fazem com que a ficção cumpra funções jornalísticas quando o jornalismo não pode fazê-lo. Por outro lado, o jornalismo adota e adapta muitos dos procedimentos estruturais e retóricos da ficção para dar maior interesse às informações ou, em certos casos, para escudar-se na ambigüidade da linguagem literária.²⁴²

Abordamos o vínculo desta produção com as décadas da repressão, mas é importante ressaltar que seu interesse e penetração não páram por aí.²⁴³ Prova disto são os vários lançamentos afeiçoados à tendência, como a recente coleção da Companhia das Letras, *Jornalismo literário*, que mescla autores nacionais e internacionais. O resenhista da editora depõe:

²⁴⁰ BARTHES, op. cit., p. 163. A idéia de Barthes é a de que a ilusão referencial se funda, entre outras opções, no detalhismo descritivo, o que apresenta pontos de contato com o “realismo formal”, descrito por WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁴¹ SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

²⁴² SOUZA, Valdenito. Ficção e jornalismo se imitam. Entrevista a Aníbal González. Consultada em <http://www.intervox.nce.ufrj.br/~valdenit/ent.html>, em 13/09/2005.

²⁴³ Vale notar que tampouco vemos nos desdobramentos do trabalho um critério de valoração como em escala crescente. As formas discutidas nos outros capítulos não se colocam nem aquém nem além desta pela simples escolha do tipo de representação.

Como o *dry martini* e a voz de Frank Sinatra, o jornalismo literário é uma das grandes instituições americanas que fizeram o século XX (...) Considerado terceiro gênero ou gênero híbrido, o jornalismo literário passou a combinar o exercício intensivo de práticas jornalísticas de entrevistas e apuração de fatos com técnicas e estruturas das narrativas de ficção. Um dos procedimentos mais importantes para os jornalistas literários é a “imersão no objeto ou personagem”, o processo de mergulhar profundamente no tema sobre o qual se vai escrever.²⁴⁴

Entre os títulos da coleção destacam-se dois que marcaram os rumos tanto teóricos como práticos desta tendência jornalística: *Radical chic* e *o Novo jornalismo*, livro de Tom Wolfe, composto por artigos e reportagens da década de 60 e 70, e *A sangue frio*, de Truman Capote, publicado inicialmente em 1966.

A melhor adaptação deste novo jornalismo para as nossas latitudes parece ter sido o que se convencionou chamar de romance-reportagem.²⁴⁵ Para Rildo Cosson, o romance-reportagem diferencia-se da reportagem porque àquele não basta ser factualmente verdadeiro. Ele deve também parecer verdadeiro.²⁴⁶ O pesquisador aponta, entretanto, para o paradoxo narrativo do romance-reportagem: “Por um lado, não é jornalismo, uma vez que é romance; por outro, não é literatura, uma vez que é reportagem. O saldo de tal ambigüidade é o fato de as narrativas assim denominadas terminar por ser lidas não no que elas são (romance-reportagem), mas naquilo que não conseguiram ser (romance ou reportagem).”²⁴⁷

Também não deixa de ser marcante um filão crescente do mercado editorial que, não pretendendo sua filiação à prática do novo jornalismo nem à do romance-reportagem, apresenta características comuns a elas. Livros, por exemplo, como *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, que abordam a violência urbana e a denúncia das arbitrariedades do nosso sistema social.

O terceiro binômio do tripé, história e jornalismo, está indelevelmente marcada pelo seu objeto: o acontecimento. No entanto, as polêmicas entre perspectivas e limites de cada um prosseguem também neste quadro.

O que nos é dado a observar, a partir do *corpus* analisado, é que a relação de aproximação entre estas três práticas está marcada pela presença de dois traços: o lastro do real e a escrita memorialística. O historiador Benito Schmidt entende assim este

²⁴⁴ Consultado no site da editora: www.companhiadasletras.com.br, em 16/06/2006.

²⁴⁵ Com isto não queremos dizer que o romance-reportagem nasceu sob a influência norte-americana. De acordo com Rildo Cosson, o romance-reportagem já vivia uma fase de sucesso e de consolidação, quando *A sangue frio* passa a ser comentado pela imprensa brasileira. COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora da UnB: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 20.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

entrelaçamento: "...o gênero biográfico emerge na história e no jornalismo no bojo de um processo de aproximação destas áreas com a literatura, o que implica uma incorporação do elemento ficcional e a adoção de determinados estilos e técnicas narrativas."²⁴⁸

Quanto ao lastro do real, sobre ele já se pronunciou Barthes.²⁴⁹ Por seu turno, o extrato memorialístico funda este texto com lastro no real, a ponto de Anamaria Filizola e Elizabeth Rondelli lerem na escrita biográfica um possível ponteiro para futuras tendências:

Como toda época rica de mudanças pode se apresentar aos seus contemporâneos como período de vivência crítica, neste fim de século em que o termo pós-moderno é uma forma de nomear esse sentimento de dispersão e de alusões múltiplas, o gênero biográfico pode estar despontando como uma antiga bússola a orientar projetos e destinos.

Nesse aspecto, a biografia, os testemunhos, os depoimentos, a história oral são formas de reconstrução do passado, pois, sobretudo, são meras formas de o passado emergir através de suas leituras; reconstrução agora sob a ótica de fatos por vezes mais modestos e comuns, cenário para os gestos mais diminutos de indivíduos cujas vidas só adquirem sentido anos ou séculos depois, quando se tornam objeto de narração histórica, documental ou literária.²⁵⁰

Andreas Huyssen acredita que a quase obsessiva volta ao passado, representado na escolha pelo discurso memorialístico que vigora nos últimos anos,²⁵¹ pode apontar uma reação à aceleração do tempo e do espaço nestes tempos pós-modernos: "Mi hipótesis es que el auge de la memoria es un modo de luchar contra esa aceleración del tiempo y el espacio. Y la tesis, un poco esperanzada tal vez, es que los discursos de la memoria pueden ayudar a frenar esa aceleración, ampliando las extensiones de tiempo y espacio."²⁵² Ainda assim, Huyssen não deixa de creditar os discursos da memória, predominante nos anos noventa, à luta pelos direitos humanos e pela Justiça. O que nos leva a uma das outras pontas deste *iceberg*, a significativa presença, dentre estes discursos, daquele representado pelo testemunho.

A expansão da fórmula é ilustrada pela multiplicação de títulos no mercado e pela sua inclusão em prêmios literários como nova categoria, ao lado da poesia, do romance, do

²⁴⁸ SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, FGV, n.19, 1997. Consultado na versão eletrônica: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/207.pdf, em 14/07/2005.

²⁴⁹ BARTHES, Roland. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 156.

²⁵⁰ FILIZOLA, Anamaria & RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ, v. 1, n.2. p. 221.

²⁵¹ Neste sentido, não deixa de ser expressivo que a quase totalidade dos livros que compõem o nosso *corpus*, ainda que do ponto de vista da elaboração ficcional, revele esta opção, seja na forma de biografia, autobiografia, memória ou testemunho. Ela talvez só não possa ser imputada a um dos títulos, *Xadrez, truco e outras guerras*, de José Roberto Torero.

²⁵² COSTA, Flavia. Obsesionados por recordar. Entrevista con Andreas Huyssen. Consultado no site: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/04/27/u-00211>, em 14/06/2002.

conto, do teatro e do ensaio. Guardando um vínculo com as narrativas da Guerra do Paraguai do século XIX, os primeiros títulos do capítulo evocam esta função testemunhal.²⁵³ O resgate do passado vem pelo contato dos autores com os seus vestígios, considerados por eles mesmos como expressões vivas da história.

É neste sentido que funciona a viagem de Julio José Chiavenato pela América do Sul, o aprendizado de Carlos de Oliveira Gomes sobre a cultura e a língua guarani e, sob a moldura ficcional, o empreendimento do narrador de *Santo Reis da Luz Divina* no seu resgate genealógico. A experiência nestes casos opõe-se ao contato mediatizado pela letra escrita, na qual não interage necessariamente o vínculo afetivo. Ou seja, à relação interposta pelo “eu vivi” sobrepõe-se mais adiante a relação enunciada pelo “eu li”.

Se a redação de *Ana Néri* e *Jovita* denuncia a intensa pesquisa bibliográfica de seus autores, também é verdade que alguns traços desta escrita testemunhal acabam se evidenciando. No caso de *Ana Néri* isto se dá sobretudo pela linguagem e pela forma narrativa que insiste numa aproximação entre a narração e a matéria narrada. Em *Jovita*, pela pesquisa obstinada do autor pelas pistas de sua protagonista pelo Rio de Janeiro e pela iniciativa de contemplar como heroína uma quase conterrânea, pouco divulgada pela narrativa da guerra.

Os dois últimos romances valem-se, através da via ficcional, da posição do sujeito diante da história. Em *Fragmentos da Grande Guerra* assistimos à problematização de um discurso testemunhal. Aí o testemunho leva à violência. Até mesmo *A República dos bugres* que, num plano geral ironiza qualquer comprometimento com a matéria narrada, ilustra, na figura do Padre Venâncio diante da guerra, esta função de testemunha da história.

Não obstante a presença do elemento testemunhal, somos obrigados a aceitar uma desmaterialização crescente deste vínculo, anunciado também na opção pelos personagens elencados. Enquanto os primeiros títulos privilegiam personagens migrantes, tais como Ana Néri, Jovita, o marquês de Caxias e o general Osório, os outros elegem personagens nativas. A preferência dos últimos aponta tanto para um maior grau de liberdade ficcional, como também possibilita um melhor aproveitamento de cunho alegórico, o que se opõe, a partida, ao esforço evidenciado no relato testemunhal, ao oferecer um retrato, através do subjetivo, de uma experiência histórica.

Aqui vale ressaltar as diferenças consagradas ao uso de literatura de testemunho. Valeria de Marco adverte quanto à existência de duas grandes concepções que se opõem quanto às interpretações da produção literária: “Uma delas desenvolve-se no âmbito dos estudos sobre a literatura latino-americana; outra é dominante no campo da reflexão sobre

²⁵³ Ainda que a expressão “literatura de testemunho” tenha se desvinculado nos últimos anos da associação com a expressão de uma vivência para aliar-se à idéia de violência, como justifica Valeria de Marco, pretendemos nos valer também deste núcleo original como estratégia de desenvolvimento. DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, São Paulo, CEDEC, n.62, 2004. Texto consultado no site: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>, em 22-11-2005. p.1.

a *shoah*, termo amplamente utilizado para substituir a palavra holocausto.²⁵⁴ Assim como a última, também a primeira ainda se subdivide em duas correntes. Uma volta-se para o registro e interpretação da “violência da América Latina durante o século XX; é ela, em parte, tributária da pauta sobre testemunho formulada pelos intelectuais reunidos no Júri do Prêmio Casa das Américas de 1969”.²⁵⁵ A outra parte do filão aberto pelo testemunho de Rigoberta Menchú, na década de 1980. Com enfoque exclusivo na literatura hispano-americana, esta tendência aproxima-se dos estudos culturais. Neste sentido:

O perfil do texto literário seria a constituição do objeto livro como resultado do encontro entre um narrador “de ofício” e um narrador que não integra os espaços de produção de conhecimento considerados legítimos, mas cuja experiência, ao ser contada e registrada, constitui um novo saber que modifica o conhecimento sobre a sociedade até então produzido. Desenha-se o testemunho com traços fortes de compromisso político: o letrado teria a função de recolher a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da História.²⁵⁶

É o que encontramos no bojo da proposta tanto de Julio José Chiavenato e de Carlos de Oliveira Gomes. Mas, como aponta Valeria de Marco, um dos desdobramentos desta produção acaba tocando no gênero já discutido do *New journalism*, através do romance-testemunho ou pseudo-testemunho. Neste caso, “o autor mobiliza elementos de composição da ficção para recriar eventos violentos a partir de relatos de testemunhas e de vários tipos de documentos.”²⁵⁷ Aproximam-se desta tendência, por suas propostas, tanto *Ana Néri* quanto *Jovita*. É importante, contudo, vincar que em ambas as concepções de literatura de testemunho vigoram correntes que exigem a fidedignidade às fontes ou à documentação, como no caso da premiação por testemunho da Casa das Américas, e outras que esconjuram qualquer índice de ficcionalização do relato, como em uma das vertentes da produção da *shoah*.²⁵⁸

É justamente a propósito da intervenção ideológica que a literatura de testemunho consegue retomar que Valeria de Marco arrisca seu cotejamento com o romance histórico, lido por Lukács. Segundo ela, pelo olhar que lança ao mundo, a literatura de testemunho poderia equiparar-se, nos nossos dias, à função desempenhada no século XIX pelo romance histórico. Tomando como ponto de comparação o livro de Fernando Gabeira, ela conclui pela semelhança com a leitura do romance histórico efetuado por Lukács:

²⁵⁴ Id.

²⁵⁵ Ibid., p. 2.

²⁵⁶ Id.

²⁵⁷ Ibid., p. 3.

²⁵⁸ Ibid., p. 2 e 15-16, respectivamente.

[...] em *O que é isso companheiro?* O que importa não é exatamente a vida ou o sofrimento ou as façanhas e tristezas de Gabeira. Importa a dinâmica daquele momento que ele recupera: a direita mobilizando o terror da classe média para que ela defendesse seu quinhão, o isolamento da esquerda naquele contexto, seus recursos de guerrilheiro improvisado, a improvisação bem mais eficiente das forças repressivas, as perigosas ligações internacionais.²⁵⁹

As considerações de Valeria de Marco tornam-se, assim, válidas para o estudo da ficção histórica ainda que o seu critério de comparação não leve em conta alguns pressupostos entre o registro ficcional, nos romances analisados por Lukács, e o não-ficcional, denunciado no livro de Gabeira, como o próprio pacto entre o autor, texto e leitor, distinto nos dois casos.

Como já apontamos anteriormente, este enfoque sobre a literatura de testemunho pretende sobretudo marcar as diferenças de tom ilustradas por este anseio presente nos dois primeiros livros, *Genocídio americano* e *A solidão segundo Solano López*, e as que predominam nos outros capítulos, entrevistas desde já no apelo do passado genealógico do narrador de *Santo Reis da Luz Divina* ou na enorme massa textual posta em movimento por *A República dos bugres*. Ambos os livros, como os conseguintes, problematizam a relação do testemunho através do “eu ouvi” ou então do “eu li”, que excluem, de certa forma, o sujeito do imediatismo da sua vivência.

²⁵⁹ DE MARCO, Valeria. Na poeira do romance histórico. In: BOECHAT, Maria Cecília & OLIVEIRA, Paulo Motta & Silvana Maria Pessôa de. (Orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 327.

3. E O INSÓLITO ATRAVESSOU A RUA

A ironia traz o fantástico para a terra dos homens. É o homem o ser fantástico.

DAVI ARRIGUCCI JÚNIOR. *Enigma e comentário*.

Em um de seus estudos, Davi Arrigucci²⁶⁰ registra a quase ausência da literatura fantástica no Brasil, em oposição à ficção hispano-americana. O crítico recupera, deste modo, uma antiga tese de Sérgio Buarque, na qual se defende a idéia de que os espanhóis seriam mais dados à visão do paraíso que seus vizinhos ibéricos.²⁶¹

Luiz Costa Lima, partindo de estudos de Flora Sussekind, Roberto González e Maria Helena Rouanet, retoma a questão em *Redemunho do horror* para verificar uma certa homogeneidade entre as literaturas hispano-americanas e a brasileira, ambas profundamente marcadas pelo documentalismo, via uma noção cientificista que teria impregnado a ficção nestas latitudes. A ruptura, registra o teórico, ocorreu apenas na década de cinquenta do século passado com a publicação de três romances: *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Ainda assim, Costa Lima constata a diferença que o fantástico de Rosa sinaliza em relação aos seus pares americanos:

[...] a desconstrução do documentalismo por Guimarães Rosa não desenvolveu uma visão que conectasse o que se passa no “sertão” com o que sucede no mundo. O fantástico que Rosa inclui é como uma dimensão, até então reprimida, da mesma terra. Daí a observação que eu próprio não esperava. Ao passo que, na linhagem de *Los pasos perdidos*, a dimensão do fantástico inclui o contato com o estrangeiro, agente, embora não único, do horror que assediara os personagens, na literatura brasileira, antes ou depois de Rosa, quando o horror aparece, é gerado por motivos simplesmente internos.²⁶²

Ou seja, o elemento fantástico em *Grande sertão: veredas* não apontaria para uma interação com o mundo. Conclusão passível de constatação, se considerarmos a rentabilidade obtida pelas análises efetuadas pelo professor Willi Bolle, que buscam desvendar as profundas implicações do romance com a história.²⁶³

²⁶⁰ ARRIGUCCI Jr, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.305.

²⁶¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. Col. Brasileira, v. 333. São Paulo: Cia Editorial Nacional, 1969.

²⁶² LIMA, Luiz Costa. *Redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003. p. 348.

²⁶³ BOLLE, Willi. *Grande sertão: BR*. São Paulo: Editora 34, 2004.

Aproveitamo-nos deste exemplo que expõe as diferenças entre leituras de críticos para desde já assinalarmos um cuidado na abordagem do elemento insólito nas obras ficcionais. Não nos parece muito proveitoso tentar explicar este aproveitamento por meio de uma única interpretação. Como pondera Davi Arrigucci, o “tema central de toda literatura fantástica” está na “oscilação ambígua entre o real e o irreal”.²⁶⁴ Daí que afirmações categóricas acerca da funcionalidade do elemento insólito acabem revertendo o feito contra o feiticeiro.

Retomando a historização desenvolvida por Costa Lima, a senda aberta para a desrealização na literatura brasileira não persiste, opinião compartilhada por Zilá Bernd, que também registra a dificuldade na assimilação desta tendência entre nós.

Recuando um pouco mais no tempo em relação a Costa Lima, Zilá Bernd exemplifica como o esforço dos modernistas, em especial o de Mário de Andrade, ao “incorporar ao patrimônio letrado a visão mítica presente nas cosmogonias americanas”, foi preterido pelo assim chamado Romance de 30:

Na seqüência, contudo, este projeto foi posto de lado quando o Romance de 30, tomando os rumos do engajamento e da denúncia da situação de opressão em que vivia principalmente a população nordestina, será responsável pela articulação de um discurso que, por estar inteiramente comprometido com a melhoria da situação dos oprimidos, procurará neutralizar todo o misticismo presente na cultura popular por considerar que é precisamente este misticismo que conforma a postura submissa dos desfavorecidos frente a seus opressores.²⁶⁵

A pesquisadora volta-se ainda para um relevante ensaio de Alfredo Bosi, no qual o crítico estabelece um paralelo entre a representação do universo popular na obra de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa, concluindo pela dificuldade do primeiro em aderir ao mundo mágico:

A hipótese que me parece mais razoável é esta: *separando* Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; aproximando Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular.

[...] se algo permanece de comum entre o narrador onisciente de *Vidas secas* e a mente do seu vaqueiro Fabiano, é a desconfiança que ambos nutrem em relação à palavra dos poderosos; logo, o que os avizinha é um *espírito de negação* voltado contra a fala do opressor. No mais, predomina a certeza das diferenças.

²⁶⁴ ARRIGUCCI, op. cit., p. 118. Embora sem o citar, Arrigucci aproxima-se da noção de Todorov, que qualifica o fantástico pela hesitação contínua entre o real e o sobrenatural, enquanto no maravilhoso verifica-se o monopólio permanente do sobrenatural. Diferencia-se de ambos o estranho, em que o sobrenatural é explicado racionalmente. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 31-32.

²⁶⁵ BERND, Zilá. (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. Univers. UFRGS, 1998. p. 141.

Em Guimarães Rosa, o que o cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só um conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino.²⁶⁶

Contudo, a discussão em torno da incidência ou não do insólito na literatura brasileira só tomou maior visibilidade a partir da produção dos anos sessenta e setenta, quando se desenha no quadro da literatura latino-americana a presença hegemônica de duas tendências na prosa ficcional: o romance-reportagem e o realismo mágico.²⁶⁷ A força do segundo elemento vem, evidentemente, da voga nos países hispano-americanos a partir dos anos sessenta, que serviu, segundo Davi Arrigucci para realçar a “obra de um pequeno mestre do gênero no Brasil”,²⁶⁸ referindo-se a Murilo Rubião.

O quadro hegemônico sofre uma reordenação com a proposta de Flora Sussekind que considera as duas tendências acima enumeradas como sub-divisões de uma mesma vertente: o naturalismo. Naturalismo evidente, no caso do romance-reportagem e, disfarçado, no que se refere às parábolas e narrativas fantásticas. A este grupo maior se soma uma segunda trilha, representada pela “literatura do eu” dos depoimentos e das memórias.²⁶⁹

Outra leitura nos é sugerida por Ângela Maria Dias que percebe nas duas facetas ficcionais, o real maravilhoso e a literatura-denúncia, a revalorização do enredo através da perspectiva memorialística:

Via memória, a narrativa volta a intrometer-se na ficção. Na recapitulação de sagas comunitárias, como no romance latino-americano, ou na ressurreição de gritos e histórias sufocadas pela repressão, como no caso brasileiro, o fato é que o romance, apesar de toda desestruturação, retoma o prazer do enredo. Mesmo com sua desconcertante e múltipla capacidade de absorver modismos e linguagens, hoje em dia, a ficção romanesca não mais despreza o componente narrativo.²⁷⁰

O que percebemos em comum nestas análises é que a prosa voltada para o fantástico funciona normalmente, à semelhança da deusa Janus, como uma cara-metade da literatura-verdade.²⁷¹ No painel descrito por Antonio Candido, ao abordar “A nova

²⁶⁶ BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p. 22.

²⁶⁷ SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: _____. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 52.

²⁶⁸ ARRIGUCCI, op. cit., p. 305.

²⁶⁹ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 42.

²⁷⁰ DIAS, Ângela Maria. Memória e ficção. *Revista Tempo Brasileiro*, 95: 87/93, out.-dez., 1988. p. 106.

²⁷¹ Neste sentido, é curiosa a declaração do escritor Gonzalo Torrente Ballester: “Por temperamento e por formação, sinto-me inclinado ao mais estreito realismo e, com idêntica intensidade, ao extremo oposto”. O oposto aqui deve ser entendido como a tendência voltada para a fantasia. BALLESTER, Gonzalo Torrente. *Don Juan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 9.

narrativa”, o insólito, que vem romper com o pacto realista que dominou por cerca de duzentos anos, insere-se no espírito de uma literatura do contra, pouco convencida da sua própria razão de ser.²⁷²

Já a avaliação de Flávio Loureiro Chaves alcança contornos mais favoráveis quando, partindo da leitura de Borges, atenta para a funcionalidade da contra-realidade: “O centauro, o basilisco, a esfinge, os gnomos, a mandrágora e o unicórnio, todos eles desfilam nas páginas de Borges, que os vai apresentando um a um, por gosto e magia para que a nossa precária realidade, tão bem ordenada, institucionalizada e coisificada, apenas apareça mais imprecisa e mais ameaçada”.²⁷³

De qualquer forma, o que constatamos através desta produção é o retorno do elemento “miraculoso”, lembrado por Walter Benjamin como presença freqüente na narrativa tradicional e substituída, com a ascensão da forma romanesca, pelo “plausível”.²⁷⁴ Observação que nos remete para outra implicação da prosa marcada pelo insólito: a questão temporal.

Em lugar do tempo linear, histórico e progressivo, privilegiado pelas formas da literatura-verdade e em geral pela prosa realista, as tipologias do fantástico²⁷⁵ elegem comumente uma construção narrativa que simula o tempo cíclico, mítico, de base analógica.²⁷⁶ O que parece justificar sobretudo esta escolha é o anti-historicismo do tempo mítico. José Carlos Reis, a partir da concepção de Mircea Eliade, esclarece:

Assim, os sistemas arcaicos são profundamente anti-históricos: desvalorizam a experiência temporal, recusam a sua irreversibilidade e procuram viver em um eterno e sagrado presente. O tempo não existe e lá onde ele aparece, na vida profana, ele pode ser abolido. A história, como *conhecimento das mudanças das sociedades humanas* torna-se uma impossibilidade. A memória primitiva é anti-histórica: ela não se lembra dos eventos particulares e de personagens autênticos. Ela põe categorias no lugar dos eventos, arquétipos em lugar de personagens históricos. O personagem é assimilado ao seu modelo mítico e o evento

²⁷² CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 211-212.

²⁷³ CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. p. 99.

²⁷⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 203. Até mesmo em Aristóteles, o maravilhoso é incentivado na epopéia, diferindo-se do seu uso na tragédia que, quando encenada, pode dar origem ao ridículo. Da Arte Poética. In: Aristóteles, Horácio, Longinus. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Org. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, 1989. p.51.

²⁷⁵ Até aqui vimos utilizando indistintamente a forma do fantástico para nomear uma categoria geral da prosa que trabalha com o insólito. Contudo, além da já referida proposta de Todorov, vale considerar também a insistência de Alejo Carpentier na preferência pelo “real maravilhoso” e, na sua senda, a de Irleamar Chiampi pela denominação de “realismo maravilhoso” como condição para se compreender a ficção latino-americana do boom, em lugar da fórmula mais disseminada de “realismo mágico”. CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edições Vértice, 1987. p. 121-124. CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 43-50.

²⁷⁶ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 100-101.

integrado na categoria das ações míticas. Ao final de dois ou três séculos, a lembrança dos eventos e personagens se modifica e se torna exemplar. As ações são impessoais, são modelos; os heróis são tipos. A lembrança é *poética* – é o artista que cria o exemplo e o modelo das ações e personagens. A mentalidade primitiva se defende como pode contra o novo e a irreversibilidade temporal – ela quer o Ser.²⁷⁷

Para Mircea Eliade tanto a mitologia como a literatura demonstram uma capacidade comum, a de libertação do tempo histórico e pessoal: “De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar”.²⁷⁸

Grande parte desta prosa contemporânea que se concretiza na desrealização do real parece querer trançar o elemento temporal às teias geográficas. A reflexão do Dr. Carl Winter, personagem de *O tempo e o vento*, pela perspectiva do estrangeiro, expressa fielmente esta determinante:

De certo modo o tempo histórico dependia muito do espaço geográfico. Na Europa agora a humanidade se achava em pleno século XIX. Mas em que idade estariam vivendo os habitantes de Santa Fé e da maioria das vilas, cidades e estâncias da Província do Rio Grande do Sul? Existiam vastas regiões do globo que ainda se encontravam no terceiro dia da Criação. E o viajante que em meados do século XVIII visitasse os Sete Povos de Missões, haveria de encontrar ali uma esquisita mistura de Idade Média e Renascimento, ao passo que se se afastasse depois na direção do nascente ele como que iria recuando no tempo à medida que avançasse no espaço, até chegar ao Continente de São Pedro do Rio Grande, onde entraria numa época mais atrasada em que homens vindos do século XVIII com suas roupas, armas, utensílios, hábitos e crenças se haviam estabelecido numa terra de tribos pré-históricas, onde ficaram a viver numa idade híbrida.²⁷⁹

O tempo desregrado em relação à historicidade do velho continente, antes sinônimo do nosso atraso cultural, torna-se estandarte na nova narrativa, como ilustra a ficção alegórica de Flávio Moreira da Costa: “Medida preliminar inevitável: conferiram seus relógios e constataram o paradoxo meridiano que, mesmo sem entenderem, explicava o atraso de cada um: todos os relógios estavam certos, embora todos estivessem errados pois havia uma diferença de dez minutos de um para o outro e não possuíam eles outro parâmetro para chegar a um consenso ou a uma certeza, entre todas as horas marcadas, da hora

²⁷⁷ REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994. p. 145.

²⁷⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 164.

²⁷⁹ VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. 7. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1956. v.1. p. 380. Considerando a leitura de Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, que vê nas metaficções historiográficas a junção num mesmo texto do ficcional e do teórico, valemo-nos aqui de alguns exemplos de romances como recurso para o embasamento do princípio teórico.

certa suíça.”²⁸⁰

É este o espírito que anima desde o início o texto programático de Alejo Carpentier sobre a nova ficção latino-americana. Pouco ou quase nada o separa da versão de Érico Veríssimo ou de Flávio Moreira da Costa:

O homem de 1975, o futurólogo que já vive em 1980, esbarra diariamente, no México, ao longo dos Andes, com homens que falam idiomas anteriores à Conquista. Aos doze anos, quando já tinha lido Plutarco, Anatole France, e Pio Baroja, brincava com crianças yucatecas que falavam em maia entre si, e até eu cheguei a aprender duzentas ou trezentas palavras em maia que eram úteis nas nossas brincadeiras. Nos domingos o mercado de Xuchitlán, perto de Oaxaca, é o mesmo que descreve Bernal Díaz del Castillo quando nos fala da maior cidade do México que seus olhos viam pela primeira vez. Ainda existem pessoas na América Latina que vivem nos domínios de Melgarejo ou de Francisco Solano López.²⁸¹

Ou, nas palavras de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, nós, americanos, já “nascemos do choque produzido pelo encontro de ritmos temporais diversos”.²⁸² Alejo Carpentier, por seu turno, conclui que diante desta múltipla temporalidade verificada na América Latina, não há outro caminho senão o de romper com as regras da temporalidade tradicional do relato. Como ficcionista, Carpentier confessa ter priorizado o tempo circular e o tempo recorrente como resposta ao impacto da realidade americana. É ainda Vera Follain quem melhor sintetiza esta opção narrativa que se constrói sobre a recusa do real ao mesmo tempo que simula uma temporalidade perdida:

Inaugura, assim, um novo conceito de realismo capaz de abarcar a realidade díspar da América, tirando partido de seus diferentes ritmos temporais, sem hierarquizá-los. Para configurar o que seria uma nova realidade histórica subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental: esta nova realidade histórica requer que se coloque, em pé de igualdade, tanto o acontecimento histórico quanto o mito e a lenda. Mistura o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito e dessa mistura faz surgir um espaço supra-histórico, que permite a elipse de idéias como anacronismo, atraso, responsáveis pelo nosso complexo de inferioridade, sugerindo a existência de uma força e de uma riqueza imaginativa capazes de servir de resistência aos golpes da história.²⁸³

A preferência pelo tempo mítico traz consigo a eleição de um caudal cultural,

²⁸⁰ COSTA, Flávio Moreira da. *O país dos ponteiros desencontrados*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. p.77.

²⁸¹ CARPENTIER, Alejo. Problemática do tempo e do idioma no moderno romance latino americano. In: _____. *A literatura do maravilhoso*. p.84. (O artigo foi apresentado inicialmente como conferência, em 1975, na Venezuela).

²⁸² FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: UERJ, 1994. p.17.

²⁸³ *Ibid.*, p. 162-163.

resultado do processo de mestiçagem a que a América esteve sujeita. Antes, quase sempre escamoteado, este caudal se valoriza como critério de diferenciação. “Da luta contra o bárbaro, o mulo, o híbrido, surgiu a América, uma espécie de cesta de lixo em que a Europa lançava os seus dejetos. Híbridos nascemos e vivemos, melancolicamente híbridos até o momento em que conseguimos orgulhar-nos da nossa hibridez”.²⁸⁴

Vale também considerar que o rescaldo entre nós desta herança mestiça, marcada pela emergência de mitos e lendas ancestrais não se coloca simplesmente de forma opositiva à idéia de historicidade, mas pode este novo ponto de vista favorecer outras possíveis abordagens da história, tal como a história lenta: “forma de oposição à história rápida dos vencedores, uma espécie de 'anti-história' que se colocaria contra a história ostentatória e animada dos dominadores”.²⁸⁵ Ou ainda a para-história, evocada por Ruthven, a propósito da defesa de Michael Grant, “aquela que registra 'não o que aconteceu, mas o que as pessoas, em diferentes épocas, diziam ou acreditavam ter acontecido’” e que pode ser “tão necessária quanto a história”.²⁸⁶

Antes de avançarmos, dois reparos merecem atenção quanto ao “manifesto” de Alejo Carpentier cuja leitura ainda hoje suscita entusiasmadas defesas. Ainda que tenhamos presente o valor, não só cultural, proporcionado pelo realismo mágico, somos obrigados a admitir que se criou uma noção de homogeneidade como movimento que não corresponde à prática. Como adverte Flávio Loureiro Chaves: “não existe, *a priori*, uma *literatura latino-americana*. Na pluralidade étnica, lingüística e cultural que constitui a América Latina há, isto sim, o processo de formação das diferentes literaturas latino-americanas cujo patrimônio comum é, historicamente, a *dependência cultural* e sua localização no quadro geral do colonialismo capitalista.”²⁸⁷

Sendo que, nos nossos dias, até mesmo a força desta dependência cultural deve ser reavaliada. O segundo aspecto que nos inspira desconfiança é o essencialismo presente na fala de Carpentier para qualificar a realidade americana. De acordo com o escritor, a literatura tem de ser maravilhosa porque assim se apresenta o nosso continente:

Quanto ao real maravilhoso, precisamos apenas estender as mãos para alcançá-lo. A nossa história contemporânea apresenta todo dia insólitos acontecimentos. O simples fato da primeira revolução socialista ter acontecido no país cuja situação era a menos propícia para isso – falo em situação geográfica – é por si só um fato insólito na história contemporânea, fato insólito que se junta a muitos outros fatos insólitos que, para nossa glória e com

²⁸⁴ SCHÜLER, Donald. Do homem dicotômico ao homem híbrido. In: _____. BERND, Zilá e DE GRANDIS, Rita. (Orgs.). *Imprevíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995. p. 11.

²⁸⁵ FOLLAIN, op. cit., p. 26.

²⁸⁶ RUTHVEN, K. K. *O Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 23.

²⁸⁷ CHAVES, Flávio Loureiro. Ficção e regionalismo na América Latina. In: _____. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978. p. 125.

magníficos resultados, têm acontecido na história da América desde a Conquista até agora.²⁸⁸

Não nos parece convincente que apenas o continente americano detenha o monopólio do insólito e nem que se verifique tal ontologia descrita. Cremos sim em diferentes modos de ler e nas diversas maneiras de expressão.

É Irleamar Chiampi quem desmitifica a questão, lembrando que o próprio conceito de maravilhoso tem origem européia e foi aplicado justamente por navegadores e conquistadores para dar conta da estranheza da América.²⁸⁹ Outra pista nos é dada por Ronaldo Lima Lins, que atenta para a herança do fantástico hispano-americano em relação ao surrealismo, descrevendo o componente ideológico acrescido à representação quando ocorre a passagem da Europa para a América:

Um tanto ultrapassada na Europa, onde aos poucos se reduziu à popularidade algo mórbida de um subgênero, a expressão fantástica, transplantada para a América Latina, recuperou a figura do artista inconformado e revolucionário, ingênuo, como todo romântico, e deu-lhe o sopro necessário para fazer dele o personagem da época, extremamente atual e mesmo vanguardista. Formado por idéias que não se combinam nem se fundamentam na lógica racional [...], o intelectual deste lado do mundo acaba por também ele localizar em sua terra o espaço do exótico. É certo que se trata de um exótico assimilado pela mente e pela sensibilidade como “a coisa nossa”, mas, mesmo assim, nem por isso menos exótico, inclusive a seus olhos.²⁹⁰

O excelente ensaio do crítico lembra ainda o caráter provisório da representação pelo maravilhoso ou fantástico, auxiliando-nos a rebater o essencialismo contido na fala de Carpentier: “O misticismo dos nossos antepassados negros ou indígenas, emergente e onipotente, em sua clandestinidade, estaria, então inevitavelmente fadado a reduzir-se, com o tempo, a um mero traço de temperamento, com nenhuma participação em nossa visão de mundo.”²⁹¹

Ressalvados estes dois aspectos, cabe-nos justificar o porquê da ênfase concedida ao realismo maravilhoso americano. Ainda que não seja esta especificamente a matéria de nosso estudo, importa aqui reconhecer a enorme relevância desta produção e de outras às vezes confundidas com ela, como é o caso do fantástico em Jorge Luís Borges, para se compreender as linhas de força e de sentido assumidas pelo insólito em nosso *corpus*.

Reconhecendo a distância temporal e a multiplicidade de influências da prosa

²⁸⁸ CARPENTIER, op. cit., p. 129.

²⁸⁹ CHIAMPI, op. cit., p. 11.

²⁹⁰ LINS, Ronaldo Lima. O fantástico: a modernidade exorcizada. In: _____. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p.113.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 118.

ficcional, sobretudo a dos anos noventa, não podemos deixar de tecer um paralelo entre aquele quadro hegemônico em relação à produção dos anos sessenta e setenta e as opções testemunhadas pela ficção histórica. Num primeiro momento, tivemos a oportunidade de reconhecer estes vínculos entre uma literatura com forte base documental e aquelas vertentes do romance-reportagem, da literatura-verdade, marcadas também por um forte sentido do testemunhal. Nesta segunda parte, resta-nos a tarefa de analisar estes vínculos a partir da influência do realismo maravilhoso. E aqui não se pretende defender uma permanência pura e simples dos mesmos procedimentos narrativos. Eles tanto podem caminhar num mesmo sentido como também opor-se a ele ou até mesmo não levá-lo em conta. O que de início nos parece mais evidente é que esta voga, com toda a penetração que assistiu no cenário cultural, propiciou uma maior espontaneidade para que a prosa ficcional em geral se utilizasse dela como recurso narrativo. E aqui também, como nos livros analisados na primeira parte, a questão do mercado editorial parece assumir uma posição de peso.

A tentativa de amarrar estas pontas já aparece em um ensaio de Flora Sussekind que, analisando o rumo da prosa dos anos oitenta, segue no encaixo de certas permanências, ainda que maquiadas, como a novela policial em relação ao romance-reportagem ou ainda a da prosa memorialista e de testemunho para o romance de fundação.²⁹² Sem arriscar uma correspondência conclusiva como esta, apenas nos é dado a perceber que, a partir do recorte estabelecido, nesta ficção histórica que se assume sobretudo a partir dos anos oitenta no Brasil afirmam-se modos de representação que dialogam com aqueles predominantes na década anterior mediante as relações que estabelecem com o referencial externo e que podem ser de reverência, de negação, de superação ou ainda de pura ironia. Em quase todas estas opções, uma tendência distingue-se: aquela pelo discurso memorialístico, ficcional ou não.

Uma aproximação que nos parece sintomática entre o romance latino-americano e o nosso recorte e que também nos toca mais de perto, por abordar a ficção histórica, é a que oferece Seymour Menton.²⁹³ Do ponto de vista metodológico, nos soa proveitoso que o teórico do Novo Romance Histórico da América Latina tenha escolhido como marco um romance de Alejo Carpentier, mais precisamente *El reino de este mundo*, de 1949, sendo que o segundo título de sua listagem só aparece em 1962, *El siglo de las luces*, do mesmo autor. A pesquisa de Menton inclui o Brasil e dentre a nova modalidade são elencados sete romances até 1992, assinados por Márcio Souza, Silviano Santiago, João Ubaldo Ribeiro, José J. Veiga e Haroldo Maranhão. Seu principal objetivo é o de apreender as

²⁹² SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993. p. 239.

²⁹³ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

características deste novo sub-gênero que o diferem do modelo clássico descrito por Geoges Lúkacs.

Como assevera Marilene Weinhardt, as características delineadas por ele para qualificar o novo romance histórico confundem-se com as características apresentadas pelo romance contemporâneo em geral.²⁹⁴ Entre elas incluem-se: a influência de algumas idéias filosóficas de Jorge Luis Borges, como as que se referem à compreensão da história; a metaficção; a intertextualidade; a utilização de conceitos bakhtinianos, como o dialogismo, a carnavalização, a paródia e a heteroglosia.²⁹⁵ Apenas dois quesitos dos seis apresentados (a distorção consciente da história, através de omissões, exageros e anacronismos, e a ficcionalização de personagens históricos) falam mais diretamente à ficção histórica. E ambos parecem decorrer bastante da primeira característica. Ou seja, a revolução ocorrida na teoria da história e que se encontra bem evidenciada na ficção de Borges responde em grande parte a esta liberdade da ficção contemporânea em tratar tanto os personagens como os fatos históricos.

O que nos figura coincidente aqui, tanto na análise de Menton como para o nosso desenvolvimento, é o lugar de destaque desta literatura identificada como sendo do realismo maravilhoso. Para Menton, ela vai marcar o ponto de partida para o seu estudo sobre um novo modelo do romance histórico. Para nós, ela vai assinalar uma variante na representação da matéria ficcional de extração histórica. Enquanto a Menton interessa sobretudo a diferença nos recursos narrativos entre esta nova forma ficcional e a clássica, descrita por Lúkacs, a nós torna-se particularmente relevante o processo de desrealização do real, ou então de uma outra espécie de realização, perseguido por uma forma ficcional que apenas garante a sua especificidade pela estreita intimidade que mantém com o seu referente.

Ou seja, parece caber ao movimento iniciado com o realismo maravilhoso, sobretudo a nós americanos, esta abertura para refletir sobre, ao menos, uma parcela considerável da ficção contemporânea. Esta prática também trouxe inestimável contributo para discussões hoje em trânsito, como as que rondam os conceitos de transculturação, mestiçagem, sincretismo, crioulização e hibridação cultural.

Ainda que na fala de Zilá Bernd se insinue um primado das Américas (agora estendido à América do Norte) na consideração do híbrido cultural,²⁹⁶ Donaldo Schüler alarga este entendimento ao advertir que “a hibridez floresce nas culturas empurradas para a margem”.²⁹⁷ Nestor Canclini, um dos principais teorizadores do hibridismo cultural, justifica

²⁹⁴ WEINHARDT, Marilene. Uma leitura de *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. In: VELLOSO, Luiz Roberto & MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.). *Questões de crítica e de historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006. p. 190.

²⁹⁵ MENTON, op. cit., p. 42-46.

²⁹⁶ BERND, Zilá. *Escrituras híbridas...*

²⁹⁷ SCHÜLER, op. cit., p. 20.

a preferência pelo termo em detrimento de outros como mestiçagem, pela conotação racial deste, e de sincretismo, em razão da conotação religiosa.²⁹⁸ Além disso, estes conceitos parecem insuficientes para dar conta da descrição de práticas complexas:

[...] como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.²⁹⁹

O crítico argentino condena ainda o tom celebrativo ao hibridismo ou as “versões excessivamente amáveis da mestiçagem”:

[...] hoje se tornou mais evidente o sentido contraditório das misturas interculturais. Justamente ao passar do caráter descritivo da noção de hibridação – como fusão de estruturas discretas – a elaborá-la como recurso de explicação, advertimos em que casos as misturas podem ser produtivas e quando geram conflitos devido aos quais permanece incompatível ou inconciliável nas práticas reunidas.³⁰⁰

Denuncia, por fim, embasado em outros teóricos, a dinamicidade destas práticas que contrariam uma idéia de homogeneidade. Os movimentos recentes de globalização “não só integram e geram mestiçagens; também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras”.³⁰¹

Como se percebe, a noção de hibridismo mostra-se bastante abrangente. A incorporação da matéria mítica, lendária entra aqui como parte do diálogo que se estabelece entre as culturas populares e eruditas, “ficando o texto literário como espaço de interseção entre as culturas de extração erudita e popular, diluindo-se as fronteiras entre ambas pelos procedimentos de reciclagem e reutilização”.³⁰² Outro aspecto que nos importa deter neste conceito para o desenvolvimento das análises que se seguem é o que diz respeito a inserção do insólito, funcionando como “desvio em relação às regras de aceitabilidade e de inteligibilidade instituídas”.³⁰³

Como alude ainda Silviano Santiago, insinua-se uma relação entre o realismo

²⁹⁸ CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: Editora da USP, 2003.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. xxix.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. xxv.

³⁰¹ *Ibid.*, p. xxxi.

³⁰² BERND, Zilá. *Escrituras híbridas...*, p. 26.

³⁰³ *Ibid.*

mágico, no que ele contém de insólito, e a modernidade.³⁰⁴ Já para Luiz Costa Lima, o recurso ao fantástico permite um alargamento para se aprofundar a “historicidade da violência, da arbitrariedade institucionalizada e da miséria...”³⁰⁵ Ronaldo Lima Lins o interpreta como uma resposta ao mito da razão: “A racionalidade traz de volta a evocação dos ritos mágicos toda vez que fracassa em sua principal missão, que é a de fornecer uma resposta aceitável para a existência”.³⁰⁶ Relembra ainda que, não por coincidência, o fantástico surge a partir do iluminismo, desempenhando, deste modo, com a razão uma relação complementar:

Assim, por um lado temos uma realidade pragmática, inexoravelmente em expansão, feita de cálculo e objetividade, erguida sobre a eficiência e o progresso, uma realidade que acentua a intensidade da crise como se dependesse desta para permanecer e desenvolver-se. Por outro lado, da representação da realidade o retrato que se desenha fala sobre a angústia, sobre a fragmentação e sobre o desencanto, em pinceladas que se banham no imaginário, no absurdo e no fantástico, regiões onde não há limites marcados, nem ordem, nem relógio.³⁰⁷

Ainda que a norma conviva de forma conflitante, o crítico lembra da sua necessidade até para que ela possa ser quebrada pelo fantástico.³⁰⁸ Por último, retomamos com ele a aspiração do fantástico, ainda que como metáfora ou denúncia, pela recomposição e pela integração,³⁰⁹ questão que parece ecoar a nostalgia pela narrativa tradicional ou pela voz: “No caleidoscópio do discurso que faz o intérprete de poesia na praça do mercado, na corte senhorial, no adro da igreja, o que se revela àqueles que o *escutam* é a unidade do mundo. Os ouvintes precisam de tal percepção para... sobreviver”.³¹⁰

3.1. *NETTO PERDE SUA ALMA*: ENSAIANDO A RUPTURA

O romance *Netto perde sua alma* (1995), de Tabajara Ruas, prossegue na linhagem memorialística já abordada em *Santo Reis da Luz Divina* e *Fragmentos da Grande Guerra*. Mas, diferentemente deles, já não se trata do resgate de um tempo longínquo em que viveu Dioniso, transformado em herói da Guerra do Paraguai pelas gerações posteriores da família. Tampouco a denúncia do cinismo que encobre a memória do general em seu

³⁰⁴ SANTIAGO, op. cit., p. 52. Também a leitura de Anatol Rosenfeld caminha neste sentido. ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

³⁰⁵ LIMA, op. cit., p. 375.

³⁰⁶ LINS, op. cit. p. 111.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 113.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 114-115.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 117.

³¹⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 74.

momento de sacração. Aqui, o protagonista, o general Netto, encontra-se à beira da morte. Eis o pretexto para que ele possa retomar o passado e rever alguns de seus passos.

O cenário da Guerra do Paraguai reduz-se a um quarto de enfermaria do Hospital de Corrientes, na Argentina, em 1866, segundo ano da guerra, onde o experiente oficial tenta recuperar-se de um grave ferimento.³¹¹ Instado pelas circunstâncias de imobilidade, Netto recorda-se de outras lutas em que se envolveu, com destaque para a guerra dos Farrapos. Das comparações, emana uma conclusão: "...aquela [do Paraguai] não era uma guerra como as outras",³¹² referindo-se às indignidades e injustiças nela cometidas. Ao que é secundado pelo sargento Caldeira: "O moral está bom. Essa guerra é que não é boa." (N.P.S.A., p. 35), indicando, por sua vez, o desconforto de combater ao lado do estandarte imperial.³¹³

Os episódios lembrados por Netto conformam-se normalmente ao registro histórico. Mais que isto, eles devotam fidelidade a um registro ficcional em particular com que mantém um diálogo candente. Trata-se de um título do mesmo autor, publicado em 1985, *Os varões assinalados: o romance da Guerra dos Farrapos*.³¹⁴ Nele, como registra Marilene Weinhardt,³¹⁵ não se constata a eleição de uma figura histórica como centro do enredo ou do ato da narrar, apesar da força de duas personagens: o presidente Bento Gonçalves e o seu antagonista em vários episódios, Bento Manuel. No entanto, o general Netto marca forte presença como um dos varões assinalados daquela guerra. Aliás, cabe a ele o gesto de proclamar a República Rio-grandense, da mesma forma como a conclusão do romance enfoca o início de seu exílio, após a assinatura do acordo de paz, que garante a marca do idealismo emprestada ao personagem.

Uma questão que necessariamente se interpõe diante destes dois livros é: por que voltar ao mesmo personagem, ainda que privilegiando um outro recorte temporal? O autor justifica que o romance responde a uma aposta travada com alguns amigos numa mesa de churrascaria em que o tema da conversa convergia para o misterioso personagem. Tabajara Ruas alega ainda a escassez de notas biográficas, apesar da riqueza que aporta o personagem: "Tudo que se possa inventar a seu respeito será porventura menor do que foi sua vida" (N.P.S.A., orelha do livro).

³¹¹ Cruzam-se os registros histórico e ficcional. Enquanto o romance acusa um ferimento recebido em combate a que se acrescenta os efeitos da malária contraída nos charcos de Estero Bellaco, a versão historiográfica registra apenas uma febre palustre como causa da morte do general. Disponível em: http://www.resenet.com.br/bicentenario_NETTO.htm, consultado em 26/03/2006.

³¹² RUAS, Tabajara. *Netto perde sua alma*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 26. As demais citações pertencem a esta edição e serão indicadas pelas iniciais do texto junto à indicação da página. O romance foi publicado originalmente em 1995.

³¹³ Enquadra-se outra perspectiva, se considerarmos que também a guerra dos Farrapos foi vista com singularidade, na medida que opôs facções inimigas o mesmo povo e até muitos parentes, inclusive irmãos de sangue. WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e regionalismo: (estudo sobre romances do Sul)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2004. p. 95.

³¹⁴ Por esta razão, consideraremos para o efeito de nossa análise os dois romances.

³¹⁵ WEINHARDT, op. cit., p. 113.

Entendida deste modo, a fascinação do escritor pelo personagem seria ainda estendida ao cinema, com o filme homônimo de 2001, co-dirigido por Beto Souza.³¹⁶ O certo é que, em meio a uma gama relativa de personagens revolvidas pelas perspectivas mais variadas e mais controversas da guerra dos Farrapos, o Netto, de *Os varões assinalados*, é o único que não sucumbe à morte nem se verga aos favores do poder imperial. Outros dois personagens, periféricos ao primeiro escalão da República, dividem com Netto o ideal inquebrantável de um novo regime: o coronel Teixeira Nunes e Rossetti, este último do grupo de Giuseppe Garibaldi. Mas Rossetti morre na tentativa de tomar São José do Norte, uma das batalhas da duradoura guerra dos Farrapos, enquanto Teixeira Nunes é vítima de uma emboscada já quase ao final desta, no retorno da batalha de Porongos. O texto ainda distingue rapidamente mais dois puros cavaleiros:

Após a morte de João Manuel de Lima e Silva, era [Teixeira Nunes], com Lucas de Oliveira e Mariano de Matos, o representante mais autêntico e forte da facção militar verdadeiramente republicana do movimento. Ele, Lucas e Mariano percebiam o alcance da transformação social que uma república poderia causar no Continente. Não acalentava ilusões quanto ao modelo de república que tinham no momento. Os tempos eram de guerra.³¹⁷

A morte de Mariano de Matos também é brevemente relatada, ao passo que o coronel Lucas de Oliveira torna-se o mais ardente entusiasta do acordo de paz. É com ele que Netto enceta o último diálogo do romance, acusando-o da falta de firmeza nas decisões: “ (...) Vosmecê comandou com a mesma fé, a mesma vontade, a mesma certeza a cerimônia da proclamação da República. Eu sou um homem simples, Coronel. Fui criado guaxo. Essas coisas eu não compreendo.”³¹⁸

Quanto aos demais generais, o romance não se esforça para camuflar nenhuma debilidade dos personagens. Apesar da simpatia a Bento Gonçalves, é assinalada de forma recorrente no texto a incompatibilidade do estancieiro com os ideais da República, sobretudo quanto à abolição dos escravos. De Bento Manuel, além do duplo jogo, vinca-se o recalque por um passado de misérias e o desejo de reconhecimento público, acusação que também atinge o general Davi Canabarro. Garibaldi não deixa de ser marcado pela impetuosidade e pelo espírito aventureiro. Se a ficção é condescendente com o conde italiano Tito Lívio Zambeccari, também não lhe escapa um luta íntima deflagrada contra a memória da figura paterna. Da boca de Rossetti sai a acusação aos interesses dos estancieiros, situação que abriga quase todos os comandantes do exército farroupilha: “Os estancieiros têm em mente as propriedades deles, claro, e elas, com raras exceções, estão

³¹⁶ Europa Filmes, 2001.

³¹⁷ RUAS, Tabajara. *Os varões assinalados: o romance da Guerra dos Farrapos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985. p. 287.

³¹⁸ Ibid., p. 438.

progredindo com a guerra. Nunca se vendeu ou se comprou tanto cavalo como agora.”³¹⁹

Como conclui Marilene Weinhardt, trata-se de um enfoque singular: “...os conflitos ressuscitados em *Os Varões Assinalados* não são os do heroísmo oficializado, mas sim os de ordem pessoal, as questões humanas que fizeram a guerra.”³²⁰ Ou ainda na síntese de Luís Fernando Veríssimo, que rebate a crítica impugnada à ficção de Ruas quanto a uma certa facilitação no trato épico: “...é um escritor com um sentido de épico nas pequenas coisas e de humano no épico.” (N.P.S.A., contra-capas).

Portanto, Netto é o único a sair ileso aos ataques desferidos aos heróis farroupilhas, mesmo que a desmitificação do movimento não prevaleça como objetivo do texto. Desde sua apresentação, já no sétimo capítulo, são realçados o companheirismo, o trato jovial com os parceiros, a perícia na montaria e o espírito combativo do herói, contrariando uma outra possível leitura, que prima pela sua destemperança.³²¹ Pelas lentes de Bento Gonçalves, amargurado pelo revés causado pela indecisão de alguns chefes farroupilhas, abortando o que seria a grande batalha, surge a imagem de Netto:

As notícias chegavam de hora em hora. Sabia, sem espantar-se, o que seria relatado pelos mensageiros, e ouvia, sem sobressaltos, enrolado no poncho, sentado no tamborete, examinando a sombra de Antunes na parede, que Neto entrara na vila debaixo de fogo terrível. Podia ver o que acontecia: Neto, sempre elegante no lombo de um cavalo, sempre procurando mostrar que as coisas não o aborreciam em absoluto e sempre as executando com um humor calculado para esconder sabe-se lá que fraqueza ou defeito, começava a ocupar rua por rua, com paciência e essa coragem sem arrogância mas deliberadamente teatral.³²²

O mistério que para Tabajara Ruas atravessa particularmente o caminho deste personagem é, nesta passagem, verbalizada pelo filtro de Bento Gonçalves. Talvez sejam estes traços, a do cavaleiro imaculado e misterioso, que tenham sido determinantes na retomada do personagem num outro romance. Mas, além do acréscimo de uma letra em seu nome, poderíamos concluir por outra transformação em relação ao seu enfoque?

Independente do que afirma Ruas, o romance *Netto perde sua alma* revela muito sobre um conto de Borges, *A outra morte*.³²³ Nele, o narrador impõe-se a tarefa de escrever um conto sobre Pedro Damian, com quem havia travado um rápido contato no passado. Pedro Damian era celebrado como um herói da Batalha de Masoller, que opunha blancos e colorados, no Uruguai. Em entrevista a um coronel participante daquela batalha, o narrador,

³¹⁹ Ibid., p. 335.

³²⁰ WEINHARDT, op. cit, p. 113.

³²¹ GOLIN, Tau. *A tradicionalidade na cultura e na história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tchê!, 1989. p. 87.

³²² RUAS, *Os varões...*, p. 312.

³²³ BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

é contraposto a uma outra versão sobre seu protagonista. Pedro Damian, ao contrário do heróismo a ele imputado, havia se acovardado diante do exército inimigo. Algum tempo depois, em conversa com outro participante, amigo do coronel, ele ouve outra versão que narrava a valente morte do soldado em meio ao ataque inimigo. Presenciando o diálogo, o coronel afirma desconhecer aquele nome. Em um terceiro contato com o coronel, este recorda-se com clareza da bravura de Damian. Outros fatos concorrem para o enigma, como a fotografia que o escritor possuía de Damian e que, algum tempo depois, já se transforma no esboço de um outro rosto. Os fatos levam-no a considerar algumas hipóteses, como a da existência de dois soldados com o mesmo nome. Parte também para a idéia de que Damian, ferido na batalha, tenha suplicado a Deus uma segunda chance. Como no primeiro caso, as propostas não o convencem. Acaba por se render à trágica história de Damian, que lhe vem pela inspiração do *Paraíso*, de Milton:

Advinho-a assim: Damián portou-se como um covarde no campo de Masoller, e dedicou a vida a corrigir essa vergonhosa fraqueza. Voltou a Entre Ríos; não levantou a mão contra nenhum homem, não *marcou* ninguém, não procurou fama de valente, mas nos campos de Ñancay fez-se duro, lidando com o monte e o gado bravo. Sem dúvida sem o saber, foi preparando o milagre. Pensou no fundo de si mesmo: se o destino me traz outra batalha, saberei merecê-la. Durante quarenta anos, esperou-a com obscura esperança, e o destino por fim trouxe-a, na hora da morte. Trouxe-a em forma de delírio e já os Gregos sabiam que somos as sombras de um sonho. Na agonia, reviveu a sua batalha e conduziu-se como um homem, encabeçou o ataque final e uma bala acertou-lhe em pleno peito. Assim, em 1946, por obra de uma longa paixão, Pedro Damián morreu na derrota de Massoler ocorrida entre o o Inverno e a Primavera de 1904.³²⁴

Este conto parece tocar nas questões essenciais dicitadas no romance de Ruas. É também sob a impressão de mistério que se abre *Netto perde sua alma*. A enfermeira-chefe Rosita Zubiaurre inicia sua ronda matinal e, passando pelo gabinete do cirurgião, o tenente-coronel Philippe Fointainebleux, estranha que a porta esteja fechada àquela hora. Ao entrar no primeiro quarto da enfermaria, depara-se com os dois ocupantes mortos. Um deles, o major Ramírez, expõe sinais de uma luta feroz. O outro, com expressão serena, é o general Netto.

A primeira parte, que se segue à abertura, contempla um tempo imediatamente anterior. Netto, ocupando uma das três camas do quarto, mostra-se preocupado com o destino do bem-humorado capitão de los Santos, seu vizinho de leito. O registro faz-se duvidoso através de um jogo entre o sonho e a realidade. Netto questiona tanto o sumiço do companheiro como as razões para isto. De acordo com o capitão tudo não passava de

³²⁴ Ibid., p. 84.

morbidez da parte do cirurgião, aliada ao maquiavelismo, visto que o médico desejava ainda ficar com sua mulher, seus dois filhos, sua estância, seus cavalos e até mesmo com a vira-lata Colita. Daí a razão para que ele lhe tivesse amputado as duas pernas alguns dias antes do desaparecimento. Netto hesita entre acreditar na honra do oficial desmobilizado ou constatar a gangrena que vinha infectando o quarto nos últimos tempos com seu odor pútrido: “Cada vez mais freqüente, essa voz o incomoda há anos. Está escondida num canto escuro, e de repente irrompe, afiada, infantil, ferindo. Eles o encheram de sedativos. Natural que estivesse com o sono pesado. Mas, e se o capitão de los Santos tivesse razão nas suas queixas? Não era para estar alerta?” (N.P.S.A., p. 14).

Além do mistério da cena inicial, é patente a tentativa de construir um cenário habitado por sombras e incertezas, enfim um quadro delirante, seja pelo efeito dos medicamentos, seja pela voz que já o acompanha há alguns anos, ou ainda pelo efeito da febre: “Maldita febre. É ela que o faz mergulhar nesses pesadelos, que o faz ouvir vozes, traz lembranças, o torna vulnerável, o aproxima cada vez mais da temida velhice.” (N.P.S.A., p. 24).

Seria esta voz que o acompanha análoga àquela que pressentiu o ataque no acampamento de Porongos e fez com que ele buscasse outro pouso para sua tropa distante do perigo?³²⁵ Ou teria ela algum parentesco com a ausência do juízo que começa a se esboçar? Segundo Netto, ela ainda oferece algumas ramificações, como a voz infantil, a bonachona, a séria, a pomposa, que se digladiam a todo instante.

A atmosfera é de constante delírio, como no pesadelo em que revive o sacrifício de seu cavalo Topázio: “Cravou a adaga no pescoço musculoso. Agarrado ao cavalo, começou a afundar. Deu um grito enorme, de sua boca saltaram serpentes e labaredas”. Ainda assim, o que verdadeiramente o preocupa é a imagem pública: “...provisoriamente, estava salvo da vergonha. O major Ramírez dormia, murmurando obscenidades, como quem reza.” (N.P.S.A., p. 23). Contudo, o delírio parece confundir o caráter dos atos justos com os desmedidos, como o assassinato do cirurgião, justificado a princípio como uma “missão de caráter nobre” (N.P.S.A., p. 26) a fim de reparar a violência contra o capitão de los Santos.

O major Ramírez constitui o terceiro ocupante do quarto e, assim como o cirurgião, não granjeia grande simpatia. Apenas registra-se que o “soturno” major aguardava o capitão de los Santos despertar da cirurgia que lhe retirara as pernas com o seu “único olho brilhando” (N.P.S.A., p. 16). Mais adiante, Netto confessa tê-lo conhecido em Uruguaiana e denuncia o comércio de prisioneiros paraguaios em que o major estava envolvido.

Netto recebe ainda uma visita inesperada, o sargento Caldeira, seu velho camarada de guerra. É madrugada e o general estranha aquela presença. O sargento alega então que entrou no hospital de forma dissimulada por ter os passos leves. Mais um indício que acaba

³²⁵ RUAS, *Os varões...*, p. 417.

sendo engolido pelo enredo: “Por algum efeito da luz ou da febre, o sargento Caldeira pareceu-lhe transparente.” (N.P.S.A., p. 35). O diálogo com Caldeira dá-lhe o pretexto para recobrar o passado.

3.1.1. Às voltas com o passado

Após a primeira parte que se detém na enfermaria do hospital, em 1866, o romance estabelece algumas idas e vindas no tempo para pontuar os episódios-chave da campanha de 1835, segundo a perspectiva do general Netto. A presença do sargento Caldeira torna-se determinante neste salto ao passado. Diferentemente dos pesadelos, estas memórias surgem com limpidez.

A segunda parte contempla o ano de 1840 e a reunião dos exércitos dos quatro generais da República, no Morro da Fortaleza. Com uma tomada diferente de *Varões assinalados*, que se detém em Bento Gonçalves, o foco segue o esforço de Netto e Teixeira Nunes na travessia do rio Guaíba até a reunião com as suas tropas. Destaca-se nesta parte a narração de um encontro significativo para o romance, entre os dois oficiais e Milonga, escravo de uma das pequenas fazendas por onde passaram os dois oficiais e que se decide pela fuga e adesão ao corpo republicano.

A parte seguinte volta-se para a batalha do Seival, que consagra a vitória de Netto e que, na representação ficcional, tanto em *Varões assinalados* como em *Netto perde sua alma*, marca a expressão da dissidência ideológica entre imperiais e republicanos. Por meio de um rápido diálogo entre Netto e o entusiasmado Lucas de Oliveira, firma-se a defesa da República e aponta-se para o gesto histórico. Curiosamente, o título do capítulo não contempla este fato, mas a remissão para o quilombo das Encantadas.

Na quarta parte, decorridos nove anos da proclamação da República Rio-grandense, é focado o seu epílogo nas cercanias de Poncho Verde. A relação com o capítulo anterior constrói-se sobretudo pela contemplação da questão servil. Antes da assinatura, o sargento Caldeira exemplifica o engajamento dos negros, sobretudo os escravos, que, como ele, abandonaram o quilombo para engrossarem as colunas do exército revolucionário e tornarem-se cidadãos. Ao fim da guerra, sobrevém a amargura ou a rebeldia. Após o sonho que os embalou durante anos de luta e privação, vêem-se na iminência de voltar ao cativeiro. É Milonga quem, ao lado do sargento Caldeira, melhor representa este drama.

Também as rachaduras ideológicas ganham expressão. Osório e Bento Gonçalves exemplificam os paradoxos da luta. O capitão Osório, republicano, participou ao lado dos imperiais, ao passo que Bento Gonçalves, que nunca abraçou a causa, esteve durante anos a frente dos republicanos. A justificativa para Osório é o “compromisso de consciência” (N.P.S.A., p. 98-99). Pela mesma razão, Netto decide exilar-se do Brasil após a guerra:

“-Nas conversas do acordo de paz meus pontos de vista foram vencidos, capitão, e eu sempre pretendi ser um homem sensato. Não pude fazer nada a respeito dos escravos e isso me corrói. Sei quando estou vencido. Só me resta ir embora.” (N.P.S.A., p. 99).

O capítulo encerra-se com uma situação trágica no acampamento. Milonga, que estava foragido por não aceitar as cláusulas do acordo de paz, retorna para tirar satisfações com o general Netto. Culpando-o pela derrota do movimento, Milonga prepara-se para atirar no general no justo momento em que é atingido pelo sargento Caldeira. A morte de Milonga, determinada pela mão de outro negro, funciona, assim, como um forte emblema da ação revolucionária.

O último salto no tempo contempla o ano de 1861, dezesseis anos depois da guerra dos Farrapos, em terras uruguaias. A abertura concentra-se na caça de Netto a um jaguar que há tempos incomodava as propriedades vizinhas. Quase num jogo de corpo a corpo, o estancieiro mata o animal. De volta à sua fazenda, dá-se a conhecer Benedito, que “tem vinte e oito anos, mas parece o mesmo negrinho que encontrou perdido e faminto, dezesseis anos atrás, quando a guerra acabou, e marchava para o exílio.” (N.P.S.A., p. 112). É adotado por Netto, tratando-o como seu padrinho. Este episódio tece uma relação com a cena final de *Os varões assinalados* em que um negrinho acompanha com um olhar curioso e devoto a partida de Netto ao mesmo tempo que procura restaurar a ponte que ligava o general a Milonga. Aliás, o negrinho do romance de 1985 e Milonga poderiam muito bem ser duas versões do mesmo. O que os une parece ser a mesma admiração e a mesma aposta num futuro diverso.

O interesse por Maria Escayola, que viria ser sua esposa, é narrado num molde já gasto. Um forte esbarrão numa livraria que leva ao chão os livros de ambos, criando para Netto um perfil desconhecido dos registros históricos. A ansiedade impera até o próximo encontro, uma disputa em que seu principal adversário nos jogos de montaria é o pai da moça, don José Escayola. A solenidade torna-se pretexto para que a disputa na Bacia do Prata, já protagonizada por Solano López, ocorra como tema de conversa entre os presentes. A disputa verbal toma forma entre Netto, adotando os pontos de vista da versão revisionista da guerra do Paraguai, e o embaixador britânico Edward Thonton, personagem também migrante. O festejo termina com a declaração de amor entre Netto e Maria.

A última parte conclui a analepse dos capítulos intermediários, retornando para o protagonista acamado, no hospital de Corrientes. O clima de delírio também retorna após as lembranças expressas em tom cristalino. Ou seja, é o presente, e não o passado, que está envolto em nuvens. Netto acaba dividindo com Caldeira sua indignação acerca do sumiço do capitão de los Santos e o plano de executar o cirurgião, ao que recebe o apoio do ex-companheiro de armas. Este, por sua vez, também lhe confessa que tem uma missão naquele quarto, matar Ramírez, por um ato de justiça: “- Ele matava crianças, general. E

mulheres. E grávidas. E pobres velhos. Eu vi ele mandar abrir uma cova e mandar jogar lá dentro o que restava duma povoaçãozinha chamada Ayuí-Chico. Umas setenta pessoas, mais ou menos. Todos pobres e desarmados. E ele dava risadas e se achava um grande herói. Grande Herói do Exército da Tríplice Aliança.” (N.P.S.A., p. 144).

É então firmado um trato entre ambos. Imediatamente, Caldeira toma de um travesseiro e aproveita-se do sono da vítima para sufocá-la, enquanto Netto imobiliza as suas pernas. A seguir, é a vez do cirurgião. Netto paramentaliza-se para o gesto final. Veste o uniforme de general, calça as botas, afivela o sabre, sem se esquecer da banda tricolor, passada sobre o peito. A arma escolhida é um bisturi esquecido numa das gavetas da enfermaria. Dirigem-se para o gabinete do médico, que, àquela hora, dormia sobre a mesa. O golpe de Caldeira é rápido e preciso, mal o sente a vítima. A fraqueza que domina o convalescente Netto explica sua função coadjuvante nas mortes. O revés da “missão de caráter nobre” sobrevém a Netto: “Eram [ele e Caldeira] dois veteranos irresponsáveis, isso é o que eram, e precisavam sair dali rapidamente, antes que os prendessem e a humilhação fosse inevitável.” (N.P.S.A., p. 151).

A fuga de ambos tem lugar numa noite chuvosa. Netto reclama não sentir mais o braço direito. O caminho vai tomando um simbolismo já anunciado entre um bosque até chegarem às margens de um rio: “Agora não chovia mais. Uma neblina esbranquiçada envolvia o mundo.” (N.P.S.A., p. 153). O barco que aguardava, como que cumprindo um acordo tácito, aproxima-se com seu remador, um homem coberto por uma capa negra. “Foi crescendo no coração o pressentimento maravilhado de que já tinha visto aquilo, de que essa paisagem o estava aguardando, de que caminhava para aquela margem há muito tempo.” (N.P.S.A., p. 155). Netto, ainda desconcertado, aguarda o embarque de Caldeira, que, por sua vez, explica ao general que sua travessia já estava completa, desde a batalha de Tuiuti, a mesma que imobilizou Netto. “Ninguém aceita sem reparos a convicção de estar morto” (N.P.S.A., p. 156). Ainda assim, recuperado da fraqueza, retoma o aprumo e “dissimuladamente majestoso”, toma o barco, afastando-se da praia.

3.1.2. E agora, a morte?

A narração dos fatos insólitos que envolvem as últimas ações de Netto bem como sua morte ganham outro estatuto se vistas sob o prisma do delírio. Assim, o fantástico apenas teria lugar no romance para compor uma atmosfera de sonho. Tudo não passaria então do efeito da febre incessante: a perseguição do cirurgião ao capitão, os assassinatos do capitão, do cirurgião e do major Ramírez, o encontro com Caldeira e a travessia em versão mitológica.

O delírio justifica-se não apenas para tornar mais palatável para Netto a intervenção

do elemento maravilhoso, mas para surtir um efeito próximo ao proporcionado pela narração de Brás Cubas. O certo é que o estatuto do personagem machadiano de defunto narrador, que não se coíbe a descrever situações de puro delírio, desabilitam de certa forma esta voz narrativa e a matéria narrada. Evidentemente, falta-lhe seriedade e aval. Não recorrendo à corrosiva ironia machadiana, o romance de Tabajara Ruas, no entanto, depõe do pedestal aquele herói incólume de *Os Varões assinalados* para interrogá-lo. A situação é vexatória, segundo a interpretação do próprio Netto, que não aceita em hipótese alguma a exposição de suas debilidades.³²⁶

Sem dúvida que o delírio a que Netto está submetido cria uma cortina de fumaça sobre os fatos narrados. Por outro lado, não podemos dissimular a recorrência de algumas destas imagens na obra de Tabajara Ruas, como a da personalização da morte. Em *Varões assinalados*, ela é contemplada por diversas vezes com a diferença do alvo para que se dirige. Em vez de Netto, é Bento Gonçalves quem trava esta luta cega. Ela aparece para o líder separatista na forma de um cavaleiro negro e a primeira vez em que é mencionada coincide com a fase de declínio do movimento revolucionário:

Bento Gonçalves da Silva pensou na morte quando viu o cavaleiro surgir na linha do horizonte ornada pela onipotência dourada do fim do dia. Patos em longa fila voavam em direção ao norte. Todos os silêncios convergiam para o horizonte. Sombras frias percorriam as coxilhas. O cavaleiro se aproximava. Bento Gonçalves da Silva sentiu medo. Vem me buscar. Um cavaleiro solitário vestido de negro, montando um garanhão negro, vem atravessando as coxilhas num trote descansado.³²⁷

A impressão se desfaz parcialmente quando se anuncia que o cavaleiro negro é Onofre Pires, primo e amigo de Bento Gonçalves. Mas Onofre traz uma notícia de traição de um alto membro da república, germe que vai minar pouco a pouco a resistência. Também será contra Onofre que Bento, por um desentendimento, enceta um desafio fatal para o primeiro.

O aviso da morte também chega a Teixeira Nunes. Apesar de levemente ferido, ele pressente a asa da morte roçar seu ombro.³²⁸ Já o adversário final de Canabarro toma a forma de um rinoceronte feroz, perturbando-lhe o sono constantemente.³²⁹ Vale lembrar que: “As decantadas personificações do tempo como o carro alado ou o sombrio ceifeiro revelam uma concepção essencialmente similar. Concentram a atenção não no fluxo temporal, mas na morte, que é atemporal; cabe-lhes a função de minar nossa percepção da

³²⁶ Um dos exemplos desta postura encontra-se na fala com o sargento Caldeira: “- (...) Eu dizia para mim mesmo que tinha que dominar o tremor e o frio. Não fica bem para um homem estar aí batendo os dentes, não é mesmo, sargento?” (N.P.S.A., p. 36).

³²⁷ RUAS, *Os varões...*, p. 352.

³²⁸ *Ibid.*, p. 420.

³²⁹ *Ibid.*, p. 418.

vida cotidiana a fim de que nos preparemos para encarar a eternidade.”³³⁰

O significado que emerge destas imagens, tanto as que privilegiam Bento Gonçalves em um romance como aquelas em relação ao general Netto, no outro, parece-nos bastante próximo. A diferença encontra-se apenas na postura diante do elemento insólito. No primeiro caso, a impressão é desfeita por meio de explicações plausíveis. Já em *Netto perde sua alma*, mantém-se um suspense, abrindo uma via de leitura tão aceitável como outra qualquer. De qualquer forma, o que se coloca em pauta é o tema da morte diante do herói. Duas questões, intimamente ligadas, insinuam-se aí com maior clareza: o tema do juízo final e o da memória e imortalidade.

3.1.3. O juízo final

Quanto a este quesito, o fio que nos dirige é a intertextualidade assumida desde o início com a *Divina Comédia*. Já no terceiro capítulo da primeira parte, o protagonista assume seu lugar no “círculo do Inferno onde padecem os orgulhosos”. Seu pecado, a soberba: “Não pede socorro porque seu orgulho o impede. Prefere afundar nesse pântano que já engoliu cavalos e homens a abrir sua boca para dar um grito de socorro. Nunca pediu socorro na sua vida, não é agora que irá começar.” (N.P.S.A., p. 21). Não se verifica apenas a menção à obra do italiano. Também as descrições parecem se assemelhar. As cenas nos charcos de Estero Bellaco dão ocasião para o cotejamento: “Vem rastejando no barro, vem rastejando nessa gosma escura e pegajosa que se gruda a seu corpo, vem rastejando nessa geléia fétida que lhe entra pela roupa e pelas botas, que lhe invade a boca e os ouvidos, que o cega e o afoga e o torna vulnerável e infeliz e quase o faz pedir por socorro.” (N.P.S.A., p. 21).³³¹

Também Dante, na meia idade se vê perdido numa floresta escura. Ele alega que assim está por ter deixado de seguir o caminho certo (Canto I). Em *Netto perde sua alma*, o bom caminho não se desenha com tamanha clareza, mas sem dúvida, ele também se encontra numa encruzilhada da vida. Como Dante, Netto necessita do auxílio de uma alma do além para ajudá-lo a percorrer o caminho final. A função exercida anteriormente por Virgílio, fonte de inspiração de Dante, cabe agora ao antigo camarada de luta, o sargento Caldeira, com quem Netto partilhava ideais muito próximos de liberdade, sobretudo para os

³³⁰ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 23.

³³¹ Na *Divina Comédia*, lê-se: “Assim que o meu guia e eu a bordo nos achamos, a antiga proa começou a sulcar mais profundamente as águas do que era uso com outros passageiros. Ao atravessarmos a lagoa morta, perante mim se ergueu uma sombra de lodo coberta, que me disse: ‘Quem és tu, que antes de tempo vens?’ E eu tornei: ‘Se venho, para ficar não é. E tu quem és, assim tão sujo desse lodo?’ Respondeu: ‘Sou, como vês, um dos que choram.’ E eu retorqui; ‘Queda-te com o pranto e com a dor, espírito maldito, que mesmo assim, cheio de lodo, te conheço bem!’”. ALIGHIERI, Dante. *O Inferno*. Canto VIII. Trad. J Teixeira de Aguiar. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d. p. 37-38.

escravos.³³²

A intertextualidade comporta ainda a inclusão de trechos do livro de Dante. Na véspera da batalha em que se feriu, Netto conversa com Osório. A passagem de uma canoa pela lagoa Tuyuty, conduzida por um homem coberto por uma capa negra, evoca os trechos do exemplar ganho do amigo Osório, ao final da guerra dos Farrapos: “Per me si va nella cità dolente, / Per me si va nell’eterno dolore, / Per me si va tra la perduta gente.”. Ao que Osório completa: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate.” (N.P.S.A., p. 29). A oferenda de Osório parece apontar para o périplo de Netto, deixando o Brasil para refazer a vida no Uruguai, e num sentido mais vasto, a viagem espiritual do herói farroupilha.

A proximidade da morte convoca a tomada de contas final. Assim como assume o pecado do orgulho, Netto procura justificá-lo: “- Não foi orgulho, foi o dever.” (N.P.S.A., p. 21). Também as razões que determinaram seu engajamento naquela guerra são objeto de disputa. Uma das vozes que o atormentam ridiculariza suas nobres razões. Ainda assim, ele insiste em reiterar sua crença nas “grandes transformações políticas e econômicas” (N.P.S.A., p. 19).

A Brigada Ligeira, liderada por ele, seu orgulho mais caro e mais secreto, é secundarizado na avaliação que tece com Osório: “- Muito tempo atrás, muitos anos atrás, numa noite que ameaçava tempestade, eu tive a ilusão de que era invencível, de que tinha o direito e a justiça do meu lado e que por isso era invencível. Isso me dava o direito de ter um exército. Hoje, isso não me alegra.” (N.P.S.A., p. 28). Ganha sentido o questionamento que se instala quando ele e o fantasma de Caldeira decidem fazer justiça com suas próprias mãos contra o major Ramírez e o cirurgião. A legitimidade dos critérios com que julgava os atos do mundo fica assim suspensa.

Relativiza-se também a sua disposição testamentária de não receber os vencimentos devidos pelo governo imperial por seus anos de luta que tanto pode servir à admiração pelo sua retidão de caráter como também pode funcionar como comprovação de sua intolerância.

Além do orgulho, cabe a Netto responder no banco dos réus pela vaidade a ele atribuída. Ela se insinua no flerte com a enfermeira Zubiaurre e no primeiro diálogo que estabelece com Maria Escayola. “Sabia que era vaidade o sentimento que nessas ocasiões o deixava levemente pedante, mas havia sempre uma inquietação acima da banal vaidade quando as exclamações vinham das bocas das mulheres.” (N.P.S.A., p. 24).

A par dos pecados capitais, um outro ressurgiu no romance com maior ênfase pela construção do enredo. Ele diz respeito ao engajamento de Netto à causa abolicionista. É certo que o desejo libertário do herói e da República também ganha visibilidade, mas é

³³² Vale lembrar que também o conto referido de Borges faz referências a Virgílio e sua obra, mas de maneira irônica: “...também o inocente Virgílio, há dois mil anos, acreditou enunciar o nascimento de um homem e vaticinava o de Deus.”. BORGES, op. cit., p. 85.

sobre o empenho na libertação dos escravos que se articula no romance a maior bandeira de Netto.³³³ O compromisso de libertação que estabelece com o exército de lanceiros negros³³⁴ e, especialmente, com Milonga e com o sargento Caldeira, a que se segue o trágico desfecho, tanto pela derrota na guerra como pela morte de Milonga, marcam indelevelmente a alma de Netto.

De questão ideológica, a princípio, ela ultrapassa para o domínio afetivo. É o que justifica a adoção de Benedito a caminho do exílio *sui generis*. E mais tarde, interpelado por Maria Escayola sobre a posse de duzentos escravos em sua estância no Uruguai, Netto responde, amargamente: “- O número de escravos que dizem que eu tenho varia conforme a pessoa que o diz. Mas nunca ninguém me disse, ou me perguntou, se aquelas pessoas não resolveram me acompanhar de livre e espontânea vontade.” (N.P.S.A., p. 127). O compromisso ressurgue na disposição testamentária enviada por carta do hospital para a esposa, em que defende o direito de propriedade e do seu nome para todos os seus descendentes, inclusive Benedito. Netto refere-se ainda ao possível escândalo que isso causaria naquela sociedade (N.P.S.A., p. 33). A penitência, contudo, não teria sido suficiente para apagar a falha na promessa travada há muitas décadas, na guerra dos Farrapos.

Netto deve responder no juízo final sobretudo pela sua consciência, pela firmeza de seus ideais, o que está representado pela voz de outro líder, Bento Gonçalves, no diálogo com um subordinado, o coronel Antunes, que questiona o general sobre as suas verdadeiras motivações na adesão revolucionária. Bento Gonçalves, depois de sentir sua autoridade contestada, confessa-se:

- Coronel Antunes – a voz era grave e conciliadora – sem vosmecê eu não sei o que seria de mim nestes anos todos. Mas não me pergunte o que nem eu ousei me perguntar, mesmo quando me sentia mais só do que qualquer criatura viva na Terra. Eu estou velho. Sei muitas coisas. Uma delas é que nunca fui como vosmecê, que sempre foi claro e reto. Eu nasci diferente, sempre quis coisas diferentes e as busquei por caminhos diferentes. Eu sempre tive forças e habilidades para fazer coisas que sei que vosmecê não poderia fazer, mas em compensação, nunca tive essa clareza de vosmecê, essa simplicidade, essa transparência que tantas vezes confundi com opacidade. O opaco sou eu, Coronel. Não posso le responder a pergunta. Honestamente. Na hora da morte, quem sabe. E ela não está longe. Eu sinto ela por perto [...] Acho que aí, no último momento, eu vou ter forças, vou reunir todas minhas tropas para um último arranco, Coronel, e aí, no último minuto, vou me fazer essa pergunta,

³³³ Curiosamente, quando Netto discute o acordo de paz em *Os varões assinalados*, ele não aponta para a retificação da cláusula sobre o destino dos escravos. Apenas exige a modificação das cláusulas que envolvem as patentes dos generais republicanos e os limites com o Uruguai. Quem se pronuncia quanto aos escravos é Lucas de Oliveira. RUAS, *Os varões...*, p. 426-429.

³³⁴ Nas resvaladas didáticas do romance, é explicado: “O 1o. Corpo de Lanceiros era um batalhão de cavalaria composto unicamente por negros. Era idéia de Netto e criação dos mais influentes oficiais abolicionistas. Teixeira Nunes tinha sido o primeiro instrutor do Corpo.” (N.P.S.A., p. 56).

eu vou precisar de toda minha macheza pra responder, Coronel, porque essa não é qualquer pergunta, Coronel, essa é toda minha vida numa só resposta.³³⁵

Podemos observar também que o julgamento de um general não parece uma representação literária singular, sobretudo nestas latitudes. Marcada por uma vincada história ditatorial militar, a literatura latino-americana esnoba representações deste tipo, sobretudo a partir do século vinte, bastando lembrar o exemplo paradigmático de Gabriel García Márquez em vários de seus romances. Também na nossa lista, outros generais tornam-se vítima de questionamento, como o Dioniso, de *Santo Reis da Luz Divina*, e o protagonista de *Fragmentos da Grande Guerra*. Em *Netto perde sua alma*, a tarefa não cabe somente a ele mas, segundo a inserção do intertexto, apela-se à instância divina. É o que denuncia o título do romance. Por ele, temos não somente a indicação da morte do protagonista, mas também o estado da sua alma no tribunal eterno, como no trecho às portas do *Inferno*: “Per me si va tra la perduta gente”. Como em Dante, a beatitude encontra-se na contemplação do céu: “O meu guia e eu entramos naquela obscura via para regressar ao mundo luminoso e, sem cuidarmos de tomar qualquer repouso, subimos, ele à frente e eu depois, até que pude ver as belezas que o Céu tem através de um buraco redondo, pelo qual saímos a rever as estrelas”.³³⁶

A mesma insinuação encontramos em *Ruas*. Só que nele, desenha-se uma rede de significados formada por várias imagens: a da Serra das Encantadas com seus escravos livres, os cavalos e o reflexo da lua. O título da terceira parte, “Dorsal das Encantadas”, liga o desenho da serra ao dorso dos cavalos, que se completa no momento de conciliação entre Netto e Caldeira, na véspera da assinatura da proclamação: “Ficaram fumando e olhando a luz da lua no dorso dos cavalos” (N.P.S.A., p. 85). No momento final em que entra na barca, Netto: “Olhou para o céu escuro. Lembrou-se da lua no dorso dos cavalos. Procurou a lua, mas só encontrou o reflexo prateado do seu resplendor.” (N.P.S.A., p. 156-157).

3.1.4. Memória e imortalidade

A questão do julgamento final associa-se a uma outra, também latente no texto. A preocupação aqui não é tanto quanto ao castigo ou o prêmio merecido, mas a forma como foi impressa a lembrança da vida.

A tradição mitológica fala do rio Letes, como aquele que apaga as recordações da vida passada, daí sua relação ao esquecimento e, por tabela, à imortalidade.

³³⁵ RUAS, *Os varões...*, p. 368-369.

³³⁶ ALIGHIERI, *Op. cit.*, p. 147.

Eis por que, na medida em que é “esquecido”, o “passado” - histórico ou primordial – é homologado à morte. A fonte de Letes, o “esquecimento”, faz parte integrante do reino da Morte. Os defuntos são aqueles que perderam a memória. Ao contrário, alguns privilegiados, como Tirésias ou Anfiarau, conservaram sua memória após o trespasse. A fim de tornar seu filho Etalide imortal, Hermes lhe concede “uma memória inalterável”.³³⁷

Curiosamente, Letes também se apresenta na *Divina Comédia*. Diferente da mitologia clássica, o Letes nesta obra não fica no Inferno (Hades), mas sim no Purgatório, onde as almas se banham e se purificam para atravessarem para o Paraíso.

Este é o drama que acomete Netto. Morrer significa aqui desprender-se de uma memória construída arduamente, até com o próprio sangue. Uma memória que se pretendia irrepreensível do ponto de vista moral, como exemplifica sua posição intransigente diante do acordo de paz, em *Os varões assinalados*:

- Não estou discutindo a minha patente. Estou discutindo os resultados desse tratado perante a opinião pública. Se formos desmoralizados diante de nossos concidadãos não teremos mais autoridade para tentarmos qualquer voz de comando no futuro. Hoje estão todos muito bonzinhos, falando de paz. Eu quero saber o que vai acontecer dentro de três, cinco meses. Quero saber se não começarão perseguições e revanches. Quero saber se poderei receber meus camaradas que venham a mim reivindicar justiça.³³⁸

Se, do ponto de vista religioso, a nobreza de atos facilita a passagem para outra vida, resta a dúvida sobre a memória que fica plantada. O esquecimento dele próprio, dos demais, como também o esquecimento do gesto heróico. Contra a devastação da morte, o antídoto do retrato, exemplarmente testemunhado em *O tempo e o vento*: “O retrato é profético, é mágico, porque dentro dele está tudo: Don Rodrigo aos vinte e quatro anos, seu passado, seus antepassados e também o futuro com todas as suas vitórias e derrotas.”³³⁹

Dentro da batalha de Netto, uma outra se anuncia, a do escritor. O que implicitamente está em jogo em *Netto perde sua alma*, em sua relação com o romance de 1985, é o direito de representação. O romance questiona, tendo Netto como paradigma, sobre qual o lugar justo para as lembranças destes homens que pretenderam fundar um país. Pintá-los como demiurgos seria menos correto que o seu desenho como charlatães? Volvidos dez anos, o escritor, acusado diversas vezes de construir quadros “épicas” sobre a revolução farroupilha, devolve a questão, com sua imagem ambígua de herói. Os varões do romance anterior também expunham suas facetas humanas, mas é aqui que Netto se senta

³³⁷ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 108-109.

³³⁸ RUAS, *Os varões...*, p. 428.

³³⁹ VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento. O Retrato*. Porto Alegre: Globo, 1985. p. 31. Vale ressaltar que, segundo Tau Golin, Netto não era favorável ao projeto de Domingos de Almeida de escrever a história da Revolução. GOLIN, op. cit., p. 100.

no tribunal.

Não se trata da defesa do centauro dos pampas ou de algum de seus correlatos. Não é apenas com a ideologia que o texto se preocupa,³⁴⁰ mas com a celebração de uma imagem que se faz por meio da palavra poética. Esta reverência à fatura estética já se encontra no intertexto, em que Dante se volta para Virgílio, emocionado: “Serás tu então esse Virgílio, essa fonte donde a fala brota qual caudoloso rio? (...) Ó honra e fanal dos outros poetas, valham-me o longo estudo e o grande amor que a tua obra me fizeram procurar!”³⁴¹ Reverência à palavra que gira o mundo também expressa nos versos de Camões: “Cantando espalharei por toda a parte / Se a tanto me ajudar o engenho e a arte”, lembrando que é pelo canto que se escapa à morte, “E aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da Morte libertando”.³⁴² De forma análoga, a memória de Netto busca também negociar um espaço através da *poesis*. Este é o dissídio que o prende à vida.

Com seus defeitos, e não apesar deles, suas intrigas e jogos de poder, estes homens, no momento que antecede a batalha, como que atendendo a um apelo atávico, conseguem se desprender de tudo que os liga à vida, os medos, os desejos, o nosso fardo de Sísifo, em nome de algo indecifrável. É como se, nestes breves momentos, eles quase tocassem o absoluto. Eles põem em prática a fórmula dos argonautas: “Navegar é preciso / Viver não é preciso”. É esta metamorfose que Tabajara Ruas consegue captar e traduzir muito bem.

Como bem observa Marilene Weinhardt, o apelo visual das descrições das batalhas e entreveros é uma das características marcantes do autor, lembrando os recursos cinematográficos.³⁴³ Na cena do embate entre Netto e o coronel Teixeira Nunes contra um grupo de bandidos, no romance *Netto...*, tem-se inclusive a marcação das cenas rigorosamente cronometrada (N.P.S.A., p. 61-63). Esta plasticidade aplica-se bem mais de perto a *Os varões assinalados*, visto que em *Netto perde sua alma* verifica-se muito mais uma reflexão sobre este modo representativo. Abre-se mão das descrições das batalhas para se questionar sobre a legitimidade destas recordações, que contam com a defesa do protagonista, como na prosa com o sargento Caldeira:

- Não fizemos feio em Tuyuti, sargento. Fizemos?
- Não, general.
- Tínhamos que defender o curral e o defendemos.
- Essa é a verdade.
- Fincamos pé ali e não arredamos, apesar de estarmos em número inferior. (N.P.S.A., p.

³⁴⁰ Recordando a afirmação no discurso de Tabajara Ruas quando da entrega do Kikito pelo seu filme, no Festival de Gramado: “Quem disse que Netto perde sua alma é um filme separatista está enganado”. Consultado em <http://www.contracampo.com.br/criticas/nettoperdesuaalma.htm>, em 26/03/2006.

³⁴¹ ALIGHIERI, op. cit., p. 11.

³⁴² CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto I. Lisboa: Instituto Português do Livro e da Leitura, s/d. p.43.

³⁴³ WEINHARDT, op. cit., p. 92-99.

36).

É através do ex-combatente Giuseppe Garibaldi que se projeta a face gloriosa daqueles líderes. A carta de Domingos de Almeida que contém trechos de uma outra, escrita já da Itália pelo corsário, é lida pelo sargento Caldeira para Netto. As passagens são sempre elogiosas, como: “Eu vi batalhas mais disputadas, mas nunca vi em nenhuma parte homens mais brilhantes que os da cavalaria rio-grandense, em cujas fileiras comecei a desprezar o perigo e combater dignamente pela causa sagrada das gentes.” (N.P.S.A., p. 39). A carta traz de volta o passado e as palavras do ex-companheiro. Ainda durante a campanha farroupilha, Garibaldi confessa a Netto o sonho de, assim como aqueles homens, fundar um novo país na sua terra natal. O movimento sulista torna-se assim, na representação ficcional, o modelo para a unificação italiana. O certo é que a confissão de Garibaldi causa um certo mal-estar em Netto, seja pela maneira peculiar do estrangeiro de falar, seja pela desconfiança que paira quanto à sinceridade do outro. Netto não sabe se é vítima ou não de uma ironia. De qualquer forma, o que aqui é evocado pela voz de Garibaldi é a qualidade destes demiurgos, de fazerem do inverossímil uma realidade: “- Aqui, nestas terras, eu aprendi que se pode realizar qualquer sonho, general. Mesmo o mais louco, mesmo o mais disparatado, mesmo o aparentemente mais impossível.” (N.P.S.A., p. 48).

Até o que pode parecer extremamente anacrônico na representação de Ruas, ou seja, o retrato de homens guiados pelos instintos mais elementares que parecem desprezar a morte, mostra-se sincrônico em relação ao momento histórico reportado. Philippe Ariès, em seu vasto estudo sobre a morte no Ocidente, refere-se que até meados do século dezanove a morte não possuía a conotação pessimista a que hoje estamos acostumados. Vigora neste tempo de recordação a visão tradicional da morte, como lugar de descanso: “O mundo melhor... é aquele onde as agitações da terra terão terminado, onde se está em paz”.³⁴⁴ À morte vislumbrada no romance em meio as batalhas pode-se acrescentar ainda a idéia introduzida pelo Romantismo da morte bela, como espetáculo público. De qualquer forma, trata-se de uma visão não dramatizada pelas imagens do horror ou da repugnância. Modelar neste sentido é a representação dos dois personagens com o mesmo nome de Rodrigo Cambará, em *O tempo e o vento*. Enquanto o primeiro, soldado da Revolução Farroupilha, porta a imagem do homem das guerras, indiferente ao sentido de uma vida comezinha, seu bisneto, produto do século vinte, é impiedosamente desmascarado diante da imagem que procura fixar para si mesmo. Nestes termos, *Netto perde sua alma* restaura um tempo em que a morte ainda é vista com outros olhos, o que talvez surta o efeito de aproximação do estilo do autor ao traço épico.

Em alguns momentos, as batalhas revestem-se de um sentido cósmico, como no

³⁴⁴ ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*.v.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 490.

combate de Ponche Verde, em *Os varões assinalados*, em que Bento Manuel toma a forma de Anã, o Diabo, aos olhos de Bento Gonçalves que, por sua vez, se prepara para a grande batalha da sua vida: “Esta é a última batalha – é contra o Diabo: Anã de suíças e uniforme imperial, Anã de olhos frios onde navegam sombras. Por isto fui contrabandista, espião, biscateiro, vendedor de canha, domador: para cercar o Diabo, para cair sobre ele nesta manhã de maio...”³⁴⁵ Para Bento Manuel, o momento não é menos solene: “Eu vos oferecerei um banquete tão grandioso que a morte será um prazer e matar será um ato de piedade”.³⁴⁶

Este exemplo de luta entre titãs dá a medida deste caráter que pretende extrapolar a potência humana. Ao ser ferido é que Bento Manuel recobra aquela escala humana: “O braço desfere o golpe. A lança penetra Bento Manuel. Bento Manuel se curva. Seus olhos são pássaros assombrados. *Eu também sou mortal.*”³⁴⁷ Trata-se de um jogo paradoxal. Intentando um registro na história, cabe a estes homens a conclusão de tarefas sobre-humanas.

A ficção de Tabajara Ruas não deixa de contemplar, ao lado da beleza plástica que emana nestes momentos, o caráter insano e bárbaro que se esconde sob a plasticidade, como na descrição do embriagamento causado pelo chamado da guerra:

João Antônio começa a ser possuído pelo sortilégio da batalha. Penetra-o uma sensação absurda de ódio contra Bento Manuel. Lembra-se dele em sua barraca, mateando, enrolando palheiro, contando com a voz dominada causos de contrabando e não deixa de ser atacado por este ódio novo que deseja sangue, não repele esse desejo insensato de avançar até o Brigadeiro, derrubar suas defesas e empurrar uma lança fina e dura em direção ao corpanzil instalado à sombra das carretas. O cheiro de pólvora invade seus pulmões. É sua vez de erguer a espada, é sua vez de assumir o comando.³⁴⁸

A barbárie atinge até o paradoxo do escravo ou do ex-escravo que, segundo o sargento Caldeira, “só sabe matar para se sentir livre” (N.P.S.A., p. 96). A celebração da luta ganha um estatuto quase atávico, como demonstra a narração sobre o general Netto no período que medeia entre as duas guerras, a dos Farrapos e a do Paraguai. O narrador destaca o tédio que se abate sobre ele depois da conclusão de sua estância em Piedra Sola. O embate com o jaguar que amedronta a região da qual ele é responsável como o maior proprietário torna-se a ocasião para que se debele o instinto selvagem adormecido. Após a luta quase corpo-a-corpo com o bicho, Netto admira-o: “O príncipe era um animal formoso e agora estava morto” (N.P.S.A., p. 107) e confessa não saber de que lado está, da

³⁴⁵ RUAS, *Os varões...*, p. 376.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 375.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 380.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 379.

comunidade, descansada com a presa morta, ou da força bruta, representada pelo jaguar. Também no diálogo que entretém com os convidados de don José Escayola, sobre o agravamento das relações na bacia do Prata, Netto não se abstém de defender o líder paraguaio Solano López: “- López talvez seja um bárbaro, Mr. Thornton (...) mas com certeza não é um laçao” (N.P.S.A., p. 119).

Quanto à guerra do Paraguai, o romance oferece uma leitura nova, em termos de representação ficcional. Ela avança sobre uma interpretação que atribui ao general Netto o início do desentendimento que explodiu na declaração de guerra. Vivendo na região fronteira, Netto faria parte dos proprietários brasileiros que cobravam do governo brasileiro uma posição mais enérgica quanto aos conflitos de interesses naquela região. Intervenção da qual ele se defende: “- Porque fui falar com o Imperador do Brasil disseram que servi de instrumento aos ingleses que queriam a guerra contra López. López não toleraria um ataque contra Pancho. Eram compadres. E tinham um acordo. Mas isso não era assunto meu. Eu cumpri minha obrigação com meus camaradas.” (N.P.S.A., p. 148-149).

É na contemplação da condição humana que também ganham sentido as referências no texto às *Viagens de Gulliver*, de Swift. Através das viagens a países maravilhosos, Gulliver relativiza sua visão acerca do seu mundo e da sua espécie. A convivência, por exemplo, com os *Houyhnhnms*, espécie semelhante aos cavalos, e a admiração que estes lhe inspiram, leva-o a enojar-se do contato com os *yahoos*, humanos, a ponto de só se sentir reanimado com o olfato do estábulo: “Os meus cavalos me compreendem toleravelmente bem; converso com eles pelo menos quatro horas por dia. São estranhos à sela e ao freio; vivem em grande camaradagem comigo e são muito amigos um do outro.”³⁴⁹ Não se pode desprezar que a imagem construída sobre o general Netto é bastante decalcada desta outra.

3.1.5. O insólito e o épico

Não se pode afirmar que a arquitetura de *Netto perde sua alma* dependa da ordem do fantástico ou mesmo que o insólito predomine na lógica do romance. Boa parte das situações poderia pertencer à ordem do estranho que, segundo Todorov, difere do fantástico porque, estabelecido o clima sobrenatural, segue-se a explicação racional para ele.³⁵⁰ Resta somente a sugestão. É o que basta.

Algumas das imagens que se inserem nesta linha do estranho já aparecem em ponto pequeno n’Os *Varões Assinalados*. As visitas da morte para Bento Gonçalves assemelham-se bastante àquelas vividas por Netto. Diferencia-as, no entanto, a

³⁴⁹ SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. São Paulo: Abril Cultural, 1971. p. 270.

³⁵⁰ TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

aproximação, no segundo caso, à figura mitológica de Caronte. As pistas que levam ao desenlace vão sendo oferecidas sem que o leitor lhes atribua grande importância. Além da analogia ao barqueiro mitológico (N.P.S.A., p. 29), a promessa de Caldeira sobre acompanhar Netto até à porta do Inferno caso o general proclamasse a República rio-grandense (N.P.S.A., p. 87), o que vem a se efetivar em termos simbólicos. Também as Encantadas ocupam um espaço dividido entre o real e o imaginário. A localização do “quilombo” quer se mostrar um tanto etérea, na expressão “lá em cima” que guarda uma relação com a idéia de topo do mundo, já indiciada pelo intertexto da *Divina Comédia*.

A remissão tanto à *Divina Comédia* quanto às *Viagens de Gulliver* retomam, sob o tema das viagens, o périplo do herói, em que o maravilhoso não é matéria alheia. Ambas acenam para este sentido da transformação do herói através das provas ultrapassadas em seu caminho.

A estreita medida que separa o gesto fundador da pura fantasia vale-se do apelo ao clássico de Swift. Netto relembra o momento em que é interpelado por Lucas de Oliveira sobre a criação de uma república. Cético, ele compara o exército sulista a uma Lilliput, humilhada pela intervenção de Gulliver, no papel das forças imperiais. O que se destaca aqui é a insinuação provocativa entre o insólito e o utópico. A função desempenhada por Garibaldi, como já se disse, também supre esta função, quando em carta afirma: “E este passado da minha vida se imprime na minha memória como alguma coisa de sobrenatural, de mágico, de verdadeiramente romântico!” (N.P.S.A., p. 40).

Também o ideal abolicionista é contaminado pelo sonho revolucionário. O quilombo deixa de ser a expressão de uma liberdade parcial em favor da construção de uma nova sociedade, como demonstra a fala de Caldeira: “Quando ouvimos falar da revolução, quando ouvimos falar que a revolução queria a república, queria o fim da escravidão, resolvemos descer. Sem armas, sozinhos, não podíamos desafiar o Império. Mas junto com os revolucionários somos fortes. Somos parte do exército revolucionário.” (N.P.S.A., p. 86).

No entanto, o que de fato foge ao controle do modelo de romance realista é o desfecho do livro e que acaba por redimensionar a sua recepção. A situação de delírio que encobre as duas mortes no hospital e a narração sobre a travessia de Netto coloca em dúvida a coerência das ações de Netto ao longo da sua vida. A função desta incorporação do insólito, como já insistimos, é a de criar o ambiente do julgamento do protagonista como também o do próprio autor pelo questionamento acerca do tipo de representação posta em cena sobretudo em seu romance *Os varões assinalados*.

Quando Netto, na tranquilidade de Piedra Sola, põe de lado o volume de Caldre e Fião, *A divina pastora*, concluindo que muito pouco lhe tinha a dizer não está apenas contestando a posição ideológica expressa pelo romance, mas a rigidez de princípios ali defendidos. Os rebeldes separatistas encarnam o mal de forma absoluta e não há qualquer

antídoto contra isso a não ser mudar de lado nas armas, o que se realiza no caso de Almênio, a quem Edélia, protagonista do romance, devota seu amor. A contrapartida a Caldre e Fião encontra-se nas *Viagens de Gulliver*, que, como já abordamos, trabalha com a aceitação do diverso, ainda que seu objetivo seja o satírico. O relativismo contemplado em Swift aproxima-se da reavaliação de Netto quanto às ações gloriosas do passado:

- Eu matei índios. Matei negros. E matei brancos. Mais do que tudo, matei castelhanos: uruguaios, argentinos, paraguaios, chilenos. Matei portugueses. Matei galegos. Aqui neste quarto eu ficava matutando comigo mesmo nessa gente toda que matei e me dava um peso enorme no coração, sargento. Acho que buscava um pretexto, queria justificar, dar um sentido decente a essa sangueira toda, mas a razão falta quando a gente se lembra de tanto sangue. A gente não quer acreditar que tudo é inútil. A gente quer se lembrar por que matou tanto e pensa nas idéias, nas grandes palavras, e não acha resposta que valha a pena tanto sangue. Não me lembro mais das palavras, só me lembro dos mortos, um a um. Negros, brancos, índios, cafuzos, a interminável procissão de gente morta nessas guerras do pampa. (N.P.S.A., p. 143).

Ainda assim, dirigem-se ele e o fantasma de Caldeira para a derradeira e patética missão. O insólito no romance nada tem a ver com a redescoberta americana do real maravilhoso. Ele está muito mais afinado com uma tradição clássica a que se entranha o elemento cristão. Sua invocação é a da *Divina Comédia* que, por sua vez, rende tributo a Virgílio, autor da *Eneida*. É sobretudo com estes valores, de um mundo em ruínas, que Netto... trava diálogo, a crença no Inferno³⁵¹ e a ambição à imortalidade.

Mas, diferentemente da sina dos heróis do passado, a estes homens a imposição do destino é histórica, como garante a fala de Netto a D. Pedro II:

- O Imperador do Brasil me disse que admirava nossa bela Província, mas que padecia muito com o ânimo belicoso dos rio-grandenses. Que era um homem de bem, que amava as belas-artes e a democracia. Eu respondi que até onde sabia, os rio-grandenses também amavam as belas-artes e a democracia, e que também admirávamos essa vida tão lírica da Corte, essa Atenas tropical onde ele reinava tão graciosamente. Mas que tínhamos sustentado duzentos anos de guerras de fronteiras, e que sabíamos que mais ainda viriam. Não éramos belicosos, como ele dizia, porque assim o desejávamos, mas porque, se a uns coube o destino de Atenas, a outros coube o destino de Esparta. (N.P.S.A., p. 149).³⁵²

³⁵¹ Segundo Philippe Ariès, o século dezenove aniquila com o sentido determinante da morte como uma “orientação trágica entre o Céu e o Inferno”. O inferno passa a tema do catecismo, mas torna-se estranho à sensibilidade humana. *O homem diante da morte...*, p. 515.

³⁵² O que nos leva mais uma vez às palavras de Borges: “Em vão pensei que um homem acoitado por um acto de cobardia é mais complexo e mais interessante que um homem meramente corajoso. O gaúcho Martín Fierro, pensei, é menos memorável que Lord Jim, ou que Razumov. Sim, mas Damián, como gaúcho, tinha obrigação de ser Martín Fierro – sobretudo perante gaúchos orientais.” BORGES, op. cit., p. 81.

Se para o protagonista, o diálogo com a tradição clássica coloca-se nos temas do julgamento e da imortalidade, para o autor, o questionamento volta-se prioritariamente para o sentido do épico.

O uso corriqueiro da palavra, notadamente após a sua apropriação pela crítica cinematográfica, ganhou um estatuto um tanto diverso daquele empregado para caracterizar a produção literária em verso dedicada a narrar fatos memoráveis. Com o tempo, a caracterização do épico foi contemplando cada vez mais a investida ideológica do texto, além da restrição temática que sofreu. Épico, para muitos, está associado ao tema bélico. Quando se faz uso da palavra como forma de crítica ao trabalho de Tabajara Ruas, o que se tem em mente é, em linhas gerais, o ataque a um possível comprometimento do livro com a causa farroupilha.

Como já se demonstrou, não há como negar a potência que escapa das descrições destes varões em ação, como também não se pode desprezar a contra-face destes retratos, igualmente oferecida. Ou seja, o épico não se conjuga com uma idealização absoluta de seus heróis, o que nos levaria a considerar a causa que defendem como tarefa imprescindível. A elevação do épico, se de fato existe, parece encontrar-se muito mais no estilo. Estilo este que se patenteia nas descrições de grandeza dos heróis mas que também rivaliza com outro estilo menos nobre.

Ou seja, a opção de Ruas é por não se eximir da narração de gestos memoráveis (“...tens trinta e dois anos, amanhã vais fundar um país”. N.P.S.A., p. 87), sem que com isso estabeleça um compromisso ideológico.³⁵³ E, para os que defendem a qualidade épica como o símbolo da elevação ou da idealização, eu confesso desconhecer seres mais mesquinhos do que os antigos deuses.

3.2. AVANTE, SOLDADOS: PARA TRÁS E O BESTIÁRIO DA GUERRA DO PARAGUAI

Quando o narrador-protagonista de *Terra papagalli*, romance de José Roberto Torero,³⁵⁴ põe-se a enumerar a fauna com que ele, dentre os primeiros habitantes da terra brasileira, se deparou no continente americano, não está apenas colocando em jogo uma apropriação dos antigos bestiários medievais com finalidade humorística. Ao recuperar o padrão daqueles bestiários, o escriba evidencia o impacto cultural deflagrado na concepção européia ao se defrontar pela primeira vez com seres estranhos ao seu espaço, como a

³⁵³ Que para isto tenha algum significado a fala do Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*.

³⁵⁴ TORERO, José Roberto & PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra papagalli*: narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada, e gulosa história do primeiro rei do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

sucuri, o tamanduá, o urubu, o jacaré e a anta, além do papagaio. A justaposição destes com criaturas imaginárias, como o iaguarê, naritataca, xuri, guanumbi, hipupiara, ririripês ou os cuibiretês,³⁵⁵ ganha assim um sentido. Ela expressa a confusão mental dos primeiros viajantes, como ilustra a descrição do tatu: “É tão curiosa a sua figura que a melhor comparação que posso fazer é a de um cão vestindo uma armadura”.³⁵⁶ Como elucida Giulia Lanciani, ao abordar o drama dos viajantes, trata-se de um esforço para não ser engolido pela nova realidade:

Um universo inquietante, que seduz e aterroriza, mas que não se pode recusar, é o do ultramar atlântico. Para evitar ser por ele fagocitado, é necessário encontrar referências imediatas a contextos tranquilizadores, concretos ou mentais – pouco importa. E o salto para além do mundo habitual só pode ocorrer – pelo menos inicialmente – recuperando-se as imagens ignotas com os olhos da familiaridade [...] A memória do passado como vereda de conhecimento: a função do mito é então tornar dizível o que não tem nome, evitando, assim, a vertigem da perda de referência no oceano do diverso.³⁵⁷

Esta percepção também não se parece muito diferente daquela que guiava os princípios dos bestiários medievais, refletindo uma concepção que não estava atenta em distinguir o imaginário do “real”.

Este espírito classificador já se apresenta, contudo, nos pesquisadores do assunto em séculos posteriores. É o que exemplifica o estudo de Afonso d’Escragnolle Taunay, *Monstros e monstregos do Brasil*. O rescaldo da crença positivista teria se imposto no escritor das primeiras décadas do século vinte na preocupação obsessiva de a todo tempo querer “distinguir o verdadeiro do falso, a realidade biológica ou etnogeográfica do imaginário poético”, ainda que, como salienta sua resenhista Mary del Priore, Afonso Taunay trafegasse com esta empresa nos domínios da “história das mentalidades e da cultura, recém-nascida na Europa”.³⁵⁸

Outro parece ser o sentido presente nas páginas do *Livro dos seres imaginários*, 1969, de Jorge Luis Borges, que por sua vez retoma o assunto já explorado em *Manual de Zoologia Fantástica*, 1957. É um tanto sob a ótica do deslumbramento infantil pela primeira vez diante dos animais de um jardim zoológico, como comenta o próprio Borges, que se compõe esta coleção do imaginário. O paradoxo já se evidencia na proposta de tentar ordenar alfabeticamente um conjunto variado de desatinos, conforme nos aponta Sylvia

³⁵⁵ Apesar de alguns destes nomes apresentarem correspondência com animais, como a iaguarê, em tupi, a onça verdadeira, e xuri, como ema, o propósito da listagem permanece sendo a de criar a idéia do elemento fantástico no leitor.

³⁵⁶ Ibid., p. 111.

³⁵⁷ LANCIANI, Giulia. O maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, Ed. Marco Zero, v. 11, n. 21, pp. 21-26, set. 90/fev. 91.

³⁵⁸ TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *Monstros e monstregos do Brasil: ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 21.

Molloy.³⁵⁹ Ao congregar esta infinidade de criaturas da mitologia clássica, do folclore europeu e latino-americano e até criações de outros autores, como aquelas de Kafka e Allan Poe, Borges não só se propõe ao ludismo da empresa, mas também nos leva a refletir sobre a validade em nosso tempo de tais critérios diferenciais. Seria o tigre (animal tão ao gosto da sua própria poética e que não raro evoca justamente o desconhecido, o misterioso, o impalpável) necessariamente mais real, mais próximo ou ainda mais dotado de sentido que o dragão ou o Adamastor? Pois, segundo Borges: “Ignoramos o sentido do dragão, como ignoramos o sentido do universo, mas algo há em sua imagem que se harmoniza com a imaginação dos homens, e assim o dragão surge em diferentes épocas e latitudes.”³⁶⁰

Assim, o espírito iluminista que conferiu à razão a medida do mundo vai sendo desabonado pela ascensão de outras práticas culturais no seu resgate pelo mundo ocidental, como, por exemplo, a do horóscopo chinês, que trabalha indistintamente com espécies como o cão, a cabra, o dragão e a serpente. Ainda no âmbito da cultura ocidental, pode-se considerar outro exemplo, a da forte remanescência do touro nas suas formas híbridas, desde o minotauro mitológico até ao nosso folclórico bumba-meu-Boi e suas variadas derivações, em que as dimensões simbólicas e utilitárias se fundem.

Se a idéia do bestiário relaciona-se numa primeira abordagem a estas formas animais, reais ou imaginárias, seu sentido pode também se expandir para abarcar uma dimensão do humano, ou seja, o insólito transforma-se na expressão de um conflito existencial.³⁶¹ Esta talvez seja a forma que mais se aproxima do *Bestiário*, de Julio Cortázar.³⁶²

Não nos parece gratuita nem a aproximação dos dois autores latino-americanos e contemporâneos, nem também a evocação de ambos aqui. Além disso, nenhuma das duas concretizações do insólito é estranha à nossa perspectiva sobre o texto em análise. *Avante, soldados: para trás* (1992),³⁶³ romance de Deonísio da Silva, recoloca em pauta várias das questões a que Borges e Cortázar dão azo em seus contos e miscelâneas. O reconhecimento do romance com o Prêmio Internacional de Literatura Casa de Las Américas 1992, pelo governo cubano, vem de certa forma corroborar a idéia da

³⁵⁹ BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. 7 ed. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1996. p. 9.

³⁶⁰ BORGES, op. cit., p. 13.

³⁶¹ Para Francisca Suárez Coalla, o fantástico pode ser dividido em três fases. Uma primeira, que predomina no final do século XVIII e começo do XIX, o fantástico caracteriza-se pela presença do elemento sobrenatural, na figura de um fantasma ou um monstro, por exemplo. No século XIX, impera a dimensão psicológica, sendo a loucura, as alucinações e os pesadelos os responsáveis pela produção do elemento fantástico. Já no século XX, o fantástico mostra-se na linguagem: “a causa da angústia está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no surgimento do absurdo”. Apud. VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: a Invenção de Morel (A.B. Casares) e O processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, Ed. da UFPR, n. 53, p. 109-123. jan/jun. 2000.

³⁶² CORTÁZAR, Júlio. *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977.

³⁶³ SILVA, Deonísio da. *Avante, soldados: para trás*. São Paulo: Siciliano, 1992. As citações posteriores pertencem a esta edição.

aproximação do texto com um extrato da literatura latino-americana.

A matéria ficcional de *Avante, soldados...* bebe de duas fontes implicadas reciprocamente quando o assunto da discussão se volta para o insólito. O par real/irreal casa-se assim à abordagem que privilegiamos neste subcapítulo, cujo enfoque se dirige a dois planos pelos quais a matéria ficcional está disseminada: o plano histórico e o plano mítico. Esta divisão coincide de certa forma com aquela mais geral em que se baseia nossa reflexão desenvolvida até aqui, ou seja, o que separa o primeiro capítulo (Documentos/Monumentos) do segundo (E o insólito atravessou a rua...). Deste modo, o estudo sobre este romance reverbera várias das questões anteriormente convocadas. Importa-nos, neste momento, reconhecer como os dois planos, o histórico e o mítico, estão elaborados no romance e qual o sentido que advém do diálogo entre eles.

3.2.1. O plano histórico

O enredo de *Avante, soldados...* centra-se num dos episódios da Guerra do Paraguai que passou à história com o nome de “a retirada da Laguna”, graças ao livro homônimo do Visconde de Taunay. Ao retomar não apenas o fato histórico e as personagens nele envolvidas, ele também o faz com o ponto de partida fundado na perspectiva daquele texto. Nesta medida, o romance de 1992 configura-se também como uma releitura da narrativa de Taunay.

Como protagonista da ação é convocado o comandante da expedição, o Coronel Carlos Morais Camisão. A expedição que, no relato historiográfico, partiu do Rio de Janeiro e atravessou os estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, visando invadir o norte da República Paraguaia, vai encontrar na figura do coronel o seu terceiro comandante e um cenário marcado por profundos reveses.

O Coronel Camisão que desponta das páginas de Deonísio da Silva lembra o outro por certas características, como a generosidade, a compreensão e o sentido ético (A.S., p. 70). Retoma do outro texto ainda o possível recalque no episódio da invasão do forte de Coimbra: “Camição trazia para o campo de batalha as frustrações de Corumbá. Quando os paraguaios invadiram essa cidade, havendo os brasileiros se retirado, ainda que sob outro comando, correram murmúrios de que ele fora um dos responsáveis pelo recuo que tantos danos trouxe aos aliados.” (A.S., p. 62).

No entanto, a valentia e o tratamento enérgico dispensado pelo soldado toma o lugar do espírito inseguro e vacilante evidenciado por Taunay e que confere à narrativa do século dezenove, juntamente com outros aspectos, qualidades que a colocam num lugar além da mera crônica histórica, como já tivemos ocasião de demonstrar.³⁶⁴ Ainda que algumas vezes

³⁶⁴ NASCIMENTO, Naira de Almeida. *A Retirada da Laguna: imagens sobrepostas do Brasil oitocentista*.

assinalada sob a forma irônica, como em “Camisão portou-se bravamente... Chegou a pular num cavaleiro idoso” (A.S., p. 62) o que sobressai na personagem é a sua condição de herói e sobretudo de líder competente: “Camisão manda, não pede. Nem bem acabou o combate, quer saber das condições do inimigo, prepara-se para o próximo.” (A.S., p. 69).

Já o autor do relato oitocentista, o visconde de Taunay, escamoteado antes por uma primeira pessoa do plural de modéstia, ganha seu estatuto ficcional. No romance, ele é reconhecido pelo adjetivo pátrio, neste caso pouco elogioso, de Francês.³⁶⁵ O efeito lingüístico opera a transposição para o leitor: “Vejo o visconde à sombra, escarrapachado. O francês cansa demais”. (A.S., p. 15). É de acordo com essa ótica, que se dá sua apreensão no romance: “Estes gringos não suportam o calor do Pantanal. Daqui a pouco, vão começar a morrer”. (A.S., p. 15-16). Contrariando as expectativas, o gringo resiste, desempenhando a mesma missão que tinha no outro texto, a de narrar os episódios enfrentados pelas tropas brasileiras. Ou seja, reduplica, deste modo, a função do outro narrador do romance.

Outra marca da personagem do Francês é o espírito lógico, como que a apontar para a influência cartesiana. Racionalidade tão vincada e aliada ao seu jeito circunspecto que acaba provocando a tomada caricata do texto: “‘O Paraguai tem, por baixo, 1.300.000 habitantes’, disse o visconde um dia desses. ‘Informe-me em Londres.’ ‘Como os ingleses chegaram a esse cálculo redondo, visconde?’ ‘Examinando o consumo de carne bovina’, disse, como sempre seguro, o visconde.” (A.S., p. 17). O romance reforça-lhe ainda, mas de forma irônica, o espírito curioso, científico e o homem de letras já profusamente testemunhado nas *Memórias*.³⁶⁶

Avante, soldados... vai desenhando um traçado em que o autobiográfico e o ficcional se cruzam, desdobrando fatos que a narrativa bélica não ousou abordar, tarefa não recusada pelo outro narrador: “Nem tudo o francês podia ver. Outras coisas ele as via e não as podia registrar.” (A.S., p.191). Se as *Memórias* dão conta da faceta femeeira do visconde, o romance aproveita-se da composição. No juízo de Camisão: “O diabo do homem não pode ver rabo-de-saia que sai correndo atrás, embrenha-se pelo mato em busca da primeira fêmea que aparece.” (A.S., p. 17). Páginas depois, o mesmo comandante registra a paixão do francês por uma índia, evadida da cidade de Corumbá por causa da invasão paraguaia. Este ponto do enredo mistura-se ao registro biográfico de Taunay, que dá notícias do seu idílio amoroso com uma índigena durante o período de guerra. Apesar do enamoramento entre eles, o enredo do romance volta-se para o enlace do coronel Camisão também com uma outra índia, só que desta vez não da tribo guaná, como a de Taunay, mas dos cadiús,

Dissertação de mestrado. Curitiba, UFPR, 2002.

³⁶⁵ Ainda que tivesse nascido no Brasil, esta associação de Alfredo Taunay com a França advém, além do nome de família e da nacionalidade paterna, por uma profunda reverência com que o próprio autor tratou sua ascendência estrangeira, tendo, inclusive, publicado *A Retirada da Laguna* primeiramente em francês.

³⁶⁶ TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

o grupo mais hostil, dentre eles, ao homem branco, segundo o relator oitocentista.³⁶⁷

O enredo assume de forma humorística alguns anacronismos, como a futura titulação de nobre da personagem (A.S., p. 169) e sua iniciação na vida política (A.S., p. 173). Do mesmo modo, é incorporado a ele o discurso revisionista, que só faria sentido para os brasileiros um século depois: “‘Posso acrescentar que são bem alimentados’, disse, seco, o visconde. ‘Lá, desde Francia, ninguém passa fome. A independência para eles significou comida para todos.’” (A.S., p. 17).

Outra personagem migrante que se delineia no plano narrativo é o tenente Juvêncio. Primeiro substituto do comandante Camisão, Juvêncio vai sendo investido da função de antagonista. Desconfiado (A.S., p. 106), dissimulado (A.S., p. 107), ele “parecia cobra venenosa, à espera de dar o bote no momento propício.” (A.S., p. 108). Constrói-se assim uma disputa silenciosa entre ele e Camisão pelo poder, enfoque que não se evidencia n’*A retirada da Laguna*, que oferece um retrato bem mais imparcial do tenente. O que o romance de Deonísio da Silva parece tentar é a dramatização de uma circunstância protagonizada não pelas personagens citadas mas pelo major José Tomás Gonçalves e pelo tenente-coronel Enéas Galvão, após a morte do coronel Camisão. Segundo Taunay, o Ministério da Guerra interpõe-se à decisão da nomeação de Enéas em favor do outro, em razão da sua antiguidade na Instituição.³⁶⁸ Ou então o romance simplesmente rentabilizou uma discordância que opôs no Conselho de guerra as duas partes em questão.³⁶⁹

O guia Lopes assume na narrativa de Taunay um relevante papel não só em função da sua participação no enredo, mas também em termos da caracterização. Ainda que cogitado no romance algumas vezes, sua atuação aparece bem mais restrita e limita-se ao registro do mais calmo da turma, além de risonho e paciente (A.S., p. 30 e 37). Pressente-se que o seu desdobramento no romance está em Silvestre, o contador de histórias. Pouca referência recebe também o major Martim Urbietta, comandante das forças paraguaias estacionadas ao norte do país. Sua posição de oponente na trama torna-se menos vincada que aquela articulada internamente pelo tenente Juvêncio.

Uma última personagem contemplada por Taunay merece destaque: o frei Mariano de Bagnaia. Diferentemente das anteriores, sua abordagem traz ao plano histórico uma problematização.

N’*A Retirada da Laguna*, sua atuação é reduzida a poucas páginas. Sobre o seu destino pouco se narra. O autor prefere evidenciar o virtuosismo do clérigo, atribuindo-lhe a construção da igreja de Miranda, na qual empregou parte dos seus honorários como cura. Neste ponto, introduz um breve relato de como o Frei, preocupado com as conseqüências da invasão paraguaia à vila em que habitava, deixa seu esconderijo às margens do Rio

³⁶⁷ Ibid., p. 190.

³⁶⁸ O episódio é rapidamente repassado no romance (A.S., p. 185-186).

³⁶⁹ Também referido através da memória de Juvêncio (A.S., p. 187).

Salobro e retorna ao lugarejo. Diante da destruição quase total dos prédios, inclusive da sua igreja, lança corajosamente uma imprecisão contra os inimigos, lá instalados. Conclui narrando que ele, só depois de uma minuciosa inspeção aos objetos sacros, “se resignou finalmente a celebrar o santo sacrifício da missa.”³⁷⁰

Menos cautelosas que o relato de Taunay são as outras narrativas que circularam a respeito do frei. *Avante, soldados...* rentabiliza este potencial dramático que pinta o sacerdote, conforme a versão, como mártir ou como traidor. No romance, o viés oral já se destaca desde a introdução da personagem. Quem se pronuncia sobre frei Mariano é a índígena, por quem o francês se apaixonou, originária da Vila de Miranda. Lindinalva, seu nome, só sabe repetir essa história que é também a sua. Em poucas linhas, o leitor toma conhecimento de que ela trabalhava para o frei, exercendo outras tarefas além das estritamente domésticas. À invasão do lugarejo pelo exército paraguaio, seguiu-se, de acordo com Lindinalva, o rapto do padre para extrair-lhe informações.

Pedaços de outras narrativas, costuradas pelos soldados, dão conta do martírio do sacerdote, colocado numa cova cheia de serpentes ou deixado ao relento ou ainda mergulhado numa fossa comum, como práticas de tortura. A tudo isto teria sucedido o seu assassinato. A versão, contudo, é desmentida pelo narrador: “Posteriormente viemos a saber que os paraguaios simularam diversas fugas de frei Mariano e o tiveram como informante durante muito tempo, pois ele, apesar dos vários padecimentos, ficou vulnerável às pregações paraguaias e mudou de lado. Passou a ajudar espontaneamente os Exércitos de López.” (A.S., p. 55). O episódio da traição nunca é confirmado pelo comandante Camisão, que cede ao benefício da dúvida.

O que se torna evidente é que o plano histórico aqui desenvolvido com base no relato historiográfico do visconde de Taunay não está de forma nenhuma isento às investidas lendárias. Neste caso, pela construção ficcional, o fato histórico não consegue se distinguir da camada mítica que aderiu à matéria com o passar do tempo.³⁷¹

Outro personagem com referente histórico que comparece no romance é o Padre Landell de Moura. A diferença é que este não foi consagrado pelas páginas de Taunay e, segundo sua biografia, não há qualquer menção de haver participado da guerra do Paraguai ou sequer de ter freqüentado o cenário bélico, contrariamente ao que é encenado no texto de Deonísio da Silva.³⁷² Estudioso da física e da eletricidade, o padre gaúcho ganhou notoriedade sobretudo pela invenção do telefone sem fio, além de outros aparelhos para

³⁷⁰ TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle. *A retirada da Laguna*: episódio da guerra do Paraguai. Trad. e org. Sergio Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 45.

³⁷¹ Referimo-nos aqui à composição ficcional da personagem a partir da narrativa oitocentista. Para informações mais detalhadas sobre o sacerdote, verificar: SGANZERLA, Alfredo. *A história do Frei Mariano de Bagnaia*: missionário do pantanal. Campo Grande: FUCMT, 1992.

³⁷² De acordo com a ficha biográfica do Padre Landell, seu nascimento ocorreu apenas em 1861, ou seja, na data da retirada, ele teria apenas seis anos. Consultado no site: http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Landell_de_Moura, em 23/02/2006.

propagação do som.

No romance, ele aparece no acampamento militar, em meio à guerra, e é recebido pelos soldados como alguém privado do juízo,³⁷³ haja vista não só a situação em que se dá o encontro como também pelos estranhos objetos apresentados pelo padre. Aos poucos, depois de alguns mal-entendidos e com a ajuda de um recorte de jornal recuperado pelo cabo Argemiro, o Padre vai convencendo os soldados acerca da sua história até ser interrompido por uma refrega.

A inclusão do padre no enredo colabora na recuperação de outro personagem migrante referenciado no romance, só que desta vez com uma relação documental com a guerra do Paraguai, o padre Alexandre de Gusmão, inventor do balão dirigível utilizado numa fase posterior do conflito, sob o comando do general Caxias. Assim, está dado o mote para a inclusão de outro padre inventor, como Francisco João de Macedo, criador da máquina de escrever (A.S., p. 107). São, ao que parece, os padres inventores do século dezenove que, através de suas pesquisas, colocam em discussão o árduo embate entre ciência e religião, ou entre o mundo sensível e o extrasensorial, disputa testemunhada por Landell:

Quero mostrar ao mundo - dizia-me - que a igreja católica não é inimiga da ciência e do progresso humano. Indivíduos na Igreja podem neste ou naquele caso estar opostos à luz, porém eles cegam a verdade católica. Eu mesmo tenho-me encontrado em oposição com os meus queridos crentes. No Brasil, uma multidão supersticiosa acusava-me participante com o diabo, interromperam meus estudos e quebraram meus aparelhos. Todos os meus amigos de educação e inteligência, dentro ou fora das ordens santas, olhavam as minhas teorias como contrárias à ciência. Conheci o que é sentir como Galileu para gritar: "Eppur si muove". Quando todos eram contra mim, simplesmente pus-me de pé sobre o solo e disse: " Isto é assim, isto não pode ser de outro modo."³⁷⁴

Mas, do mesmo modo repentino que chega ao acampamento, ele desaparece, sendo a veracidade de sua visita até mesmo questionada pelo narrador: "Foi a última vez que o vimos. Como as febres tinham atacado também a mim, o encarregado dos relatos, com o passar do tempo não soube mais lembrar direito. Padre Landell esteve mesmo na coluna? Minha mão direita não sabe o que pensa o lado esquerdo da minha cabeça. Não sei mais dizer se foi sonho, realidade ou pesadelo. Eram muitos os que morriam, outros tantos os que desapareciam, sem contar os desertores." (A.S., p. 114).

³⁷³ Esta insinuação, além da reação popular, também se deve à reclamação de seus pesquisadores sobre o quase nulo reconhecimento do trabalho do cientista. Seus biógrafos inclusive aludem à experiência de Landell como anterior em um ou dois anos a de Guglielmo Marconi que, oficialmente, revolucionou as telecomunicações com a invenção do rádio.

³⁷⁴ Trecho retirado do artigo de Luiz Netto, intitulado Roberto Landell de Moura. Consultado no site http://www.aminharadio.com/biografia_landell.html, em 23/02/2006.

No geral, a presença destas personagens migrantes contribui na composição do cenário da guerra e na amplificação dos problemas enfrentados na retirada, como o desconhecimento do país e do inimigo, o desnorteamento dos comandantes, os combates que tinham como maior objetivo o gado e não o inimigo, a ação nefasta dos mascates que acompanhavam a tropa, a mutilação dos soldados, as intrigas e as doenças. Nota-se, no entanto, que em variadas passagens o *pathos* que toma conta das páginas do texto de Taunay se transforma no romance em patético, segunda a acepção mais corrente com conotação ridicularizante:

Ordenei uma retirada estratégica, por isso nos postamos ao sul da cidade, aguardando o inimigo, que veio do oeste. Éramos mil homens. Eles eram 384. Cheguei a essa cifra contando todos os pés que pisavam os galhos perto de onde nos arrastávamos, dividindo depois por dois, posto que todo soldado é bípede. Chegamos a um número ímpar. Mandeï recontar. O soldado-contabilista insistiu em que a contagem estava correta. Um cabo me disse que um dos soldados estava sem uma perna, de outros o contador contou também as muletas – nem para fazer conta meus soldados prestam.” (A.S. p. 119).

Mas, o que principalmente se evidencia com o apelo de *A Retirada da Laguna* nas páginas do romance é a sobreposição de duas tendências inconciliáveis num mesmo texto. Como já assinalado por Flávio Loureiro Chaves,³⁷⁵ o episódio da retirada da Laguna coloca em evidência o caráter opositivo entre uma derrota histórica e a sua lembrança como triunfo bélico por parte de brasileiros.

O título do romance já aponta para a contradição. *Avante, soldados: para trás* dá conta do movimento vacilante. À ordem de avançar segue-se imediatamente a de recuo. Este tema que questiona o lugar dos heroísmos e o da sua contraface vai encontrar na história do comandante abandonado por seus soldados o exemplo paradigmático.

Introduzido no capítulo oitavo por um informe ouvido pelo tenente Juvêncio, a narrativa é atribuída a princípio aos paraguaios. Somente no capítulo seguinte, quando o episódio é retomado, o narrador esclarece quanto a sua relatividade:

Contaram que foi com o Exército aliado que aconteceu o que se vai narrar. Dizem, porém, que foi com o inimigo. Talvez tenha acontecido a mesma coisa a outros Exércitos. Deserção, traição, frouxidão, covardia e outras pragas grassam de parte a parte numa guerra. Como os heroísmos.

O comandante ordenou AVANÇAR! Ninguém avançou. Todos marcharam para trás, fugindo do inimigo. O comandante resistiu só, solamente sozinho, solito, solitinho da silva. Combateu. Ou melhor, bateu pois não havia com quem fazer a parceria da briga. Brigou só. O

³⁷⁵ CHAVES, Flávio Loureiro. A narrativa histórica de Deonísio da Silva. In: SILVA, Deonísio da. *Avante, soldados: para trás*. p. I.

comandante adversário admirou muito a coragem do outro. Deu voz de prisão. Pediu que não se machucasse o homem. Assim mesmo, o danado do comandante não largou da espada. Caiu muito ferido. Uma coluna extraviada de repente começou a atirar. Os soldados se dispersaram e deram por morto o homem que lutava sozinho [...]

Foi embora a soldadesca. Pouco depois levantou-se o comandante, o mandante sem nenhuma companhia, e procurou juntar-se ao quartel-general onde se achava o comandante-supremo [...]

Quem estava lá para saber a exata verdade, a informação certinha? (A.S., p. 118).

Uma terceira versão é adicionada à trama. Desta vez, o relato é assinado pelo tenente-coronel Galvão. De acordo com as informações do texto, esta personagem deve coincidir, segundo a narrativa de Taunay e com uma posterior referência no romance, com um dos mais graduados oficiais da coluna comandada pelo Coronel Camisão.

Subvertendo o enredo d'*A Retirada da Laguna*, Enéas Galvão, e não seu oponente José Tomás Gonçalves, teria saído vencedor diante da disputa criada pelo alto comando para substituir Camisão, morto pelo cólera em meio à empresa. Assim, seguindo a lógica do efeito borboleta, no qual uma simples mudança acarreta um número impensável de conseqüências, os nomes destacados de seus comandados são outros: Calixto, preto Benedito, sargento Godoy. De acordo com este novo caminho, o texto sugere que, tendo faltado qualidades inatas ao recém-comandante, todos os seus homens o teriam abandonado, fazendo de Galvão o único remanescente da coluna de três mil homens. “Em resumo, perdemos. A coluna paraguaia avançou Brasil adentro. Passou todo o Mato Grosso; o Aquidauna deu vau e eles seguiram. Uma hora dessas estão em São Paulo, se quiseram...” (A.S., p. 121). Alerta-se deste modo para as variadas possibilidades da história que, através de pequenos detalhes, poderia determinar escritas bastante diferentes. Como oposição ao relato imaginado pelo romance, temos o saldo da retirada, pela tinta de Taunay, que se efetiva com cerca de setecentos homens.

Adentramos, por meio desta estratégia narrativa, no território do que poderia ter acontecido se uma peça no tabuleiro fosse modificada. Na saída apontada pelo romance, a retirada assumiria inevitavelmente os contornos de uma completa derrota, em lugar da ambigüidade sugerida pela narrativa do século dezanove.

3.2.2. Os intertextos do texto

Além d'*A Retirada da Laguna*, outra referência textual concorre com ênfase para a leitura do romance. Trata-se do *Romanceiro da Inconfidência*, 1953, texto poético de Cecília Meireles. Qualificada por Anazildo Vasconcelos da Silva como um exemplo de

epopéia moderna,³⁷⁶ o *Romanceiro da Inconfidência* volta-se para o episódio histórico ocorrido em Ouro Preto, então Vila Rica, em 1789, conhecido como Conjuração Mineira.

Definido tradicionalmente como “coleção de poesias ou canções populares que formam a literatura poética e nacional de um povo; cancionário”,³⁷⁷ romanceiro, neste caso, parece prender-se à idéia de um conjunto de textos sob um único assunto, sem perder de vista as relações com as matrizes popular e literária. O seu critério não é a exatidão nem a cronologia como proclama Almeida Garrett, no bojo do movimento romântico português: “Não respondo nem por sua exacta classificação, nem por uma certeza em todos eles acima dos escrúpulos austeros da crítica, e das desapiedadas negações da cronologia. Respondo pelo espírito, pela tendência, pela verdade moral do trabalho.”³⁷⁸

Conquanto o objetivo de Garrett se voltasse para a divulgação da obra pátria popular, o romanceiro de Cecília ocupa-se sobretudo da expressão poética de um drama com muitas ramificações e perspectivas. É patente o desconcerto, a indignação e a incerteza do sujeito poético. Ainda assim, a autora não deixa de registrar o acordo com uma verdade histórica: “O “Romanceiro” teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda.”³⁷⁹

Cecília Meireles nos conta ainda que a idéia do livro surgiu a partir de um viagem a Ouro Preto, a fim de fazer uma cobertura jornalística das comemorações da Semana Santa. Descreve poeticamente como aquelas figuras e cenas do passado invadiram-na e não mais a abandonaram. “Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas”.³⁸⁰ A aderência não ocorre apenas do lado dos mortos. O eu poético insiste em escutar as verdades, as falas que se escondem atrás das paredes e folhas: “Não posso mover meus passos / por esse atroz labirinto / de esquecimento e cegueira / em que amores e ódios vão: / - pois sinto bater os sinos, / percebo o roçar das rezas, / vejo o arrepio da morte, / à voz da condenação...”³⁸¹

E é neste apelo que compõe as dezenas de “romances” que narram sem linearidade absoluta a história de Vila Rica desde a descoberta do ouro com as suas figuras humanas, nos aspectos históricos e lendários, como Xica da Silva, a articulação do movimento, seu desenlace e o destino das personagens envolvidas, além dos participantes da conjuração, outras, como a de Marília, Bárbara Eliodora ou a rainha D. Maria.

³⁷⁶ SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

³⁷⁷ Novo dicionário da Língua Portuguesa. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Ed. Nova Fronteira.

³⁷⁸ GARRETT, Almeida. *O Romanceiro*. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d. p. 14.

³⁷⁹ MEIRELES, Cecília. Como escrevi o “Romanceiro da Inconfidência”. In: _____. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 22.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

³⁸¹ *Idem*. *Romanceiro da Inconfidência...*, p. 35.

A escolha deste episódio como ponto de diálogo também nos parece significativa. Sua farta evocação na contemporaneidade, seja no âmbito dos estudos históricos ou como matéria ficcional,³⁸² denuncia um caráter emblemático que não se esgota na questão da mitificação erigida com a instauração da República no Brasil.³⁸³ É, talvez, a própria Cecília quem melhor explica uma de suas facetas:

A dois séculos de distância, o espetáculo ainda é tão assombroso que o artista se sente inibido para qualquer julgamento. Que de tão longe uma Rainha bondosa tenha causado tanto mal; que essa Rainha enlouqueça e venha a morrer no cenário final do drama; que os condenados sigam para lugares severos, e cada um tenha um fim diverso; que os fatos e pessoas deixados para trás se combinem, também, de modo tão estranho; que os perversos sejam cobertos de efêmeras recompensas; que nos esqueçam, que outros chorem; que os sonhos dos Inconfidentes se cumpram, depois de tantas sentenças; e o Brasil se torne independente dali a 31 anos, e a República seja proclamada exatamente ao cumprir-se um século sobre aquelas prisões – tudo parece impregnado de um mistério claro, desejoso de revelar-se e de se fazer compreender.³⁸⁴

A presença do *Romanceiro* nas páginas de *Avante, soldados...* surte um efeito bastante diverso daquele suscitado pela narrativa de Taunay. Ainda que ambos participem do plano histórico, no sentido que o texto de Cecília Meireles integra uma espécie de historiografia, a literária, os caminhos que cada um traça diferem já pela perspectiva que tomam de saída: o primeiro, a histórica; o segundo, a literária. Muito mais que o espírito de denúncia obtido pela tomada do texto de Taunay, a visitação ao *Romanceiro...* evidencia o anseio quase inútil pelas vozes do passado, “O passado não abre a sua porta / e não pode entender a nossa pena”.³⁸⁵ O *Romanceiro* é utilizado como epígrafe em todos os capítulos. Ora, normalmente, a epígrafe funciona como um pretexto de inspiração para o autor e não podemos esquecer que ele também ilumina os caminhos do texto para o leitor. Ou seja, a epígrafe sinaliza a(s) diretriz(es) do texto.

Contudo, sua inserção no romance não deixa de questionar os registros da história. Seja ao inquirir sobre a vinculação ideológica do movimento (“Que bandeira se desdobra? / Com que figura ou legenda? / Coisas da Maçonaria, / do Paganismo ou da Igreja? / A

³⁸² Veja-se a sua inclusão no romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago, funcionando também como contraponto de outro episódio controverso da história nacional. Ambos retomam os passos e o misterioso fim da personagem Cláudio Manuel da Costa: “-Dizem que não foi atilho / nem punhal atravessado, / mas veneno que lhe deram, / na comida misturado”. *Romanceiro...*, p. 173.

³⁸³ SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³⁸⁴ A isto acrescentamos outro fato a que a poetisa não pôde assistir, como a consagração de Tancredo Neves pelo Congresso e pelo povo e sua inesperada morte, coincidindo com a data consagrada ao também “mártir” mineiro.

³⁸⁵ MEIRELES, Op.cit., p. 42.

Santíssima Trindade? / Um gênio a quebrar algemas?”³⁸⁶ ou a aludir para as diversas perspectivas da leitura do fato histórico, quando a passagem de Tiradentes suscita várias falas, como a das velhas piedosas, a dos tropeiros que o julgam um louco, a predição do cigano, sem esquecer da exortação da voz lírica que, na fala aos pusilâmes, retoma o caráter utópico da empresa:

Se vós não fôsseis os pusilâmes,
 recordaríeis os grandes sonhos
 que fizestes por esses campos,
 longos e claros como reinos;
 contaríeis vossas conversas
 nos lentos caminhos floreados,
 por onde os cavalos, felizes
 com o ar límpido e a lúcida água,
 sacudiam as crinas livres
 e dilatavam a narina,
 sorvendo a úmida madrugada!³⁸⁷

Por vezes, o cotejamento entre os dois textos, o *Romanceiro da Inconfidência e Avante, soldados...*, deriva numa clara ironia, como no sexto capítulo, em que o bucolismo suscitado pela epígrafe “Passei por essas plácidas colinas / e vi das nuvens, silencioso, o gado / pascer nas solidões esmeraldinas” (A.S., p. 59) é desconcertado por outra visão do gado, mais concreta, que contempla a escassez de víveres no acampamento e que gera uma disputa tenaz entre soldados de ambos os lados.

Mas o que se mantém entre os textos é o mesmo apelo, o de juntar os traços do passado e dar-lhe uma voz: “Parada noite, / suspensa em bruma: / não, não se avistam / os fundos leitos... / Mas, no horizonte / do que é memória / da eternidade, / referve o embate / de antigas horas, / de antigos fatos, / de homens antigos”.³⁸⁸ O local e a data indicados ao final do relato incluído no romance (Aquidauana, Mato Grosso do Sul, começos de 1987) sugerem uma viagem do autor pelos cenários da guerra na tentativa de resgatar o passado. É a voz do personagem que responde à impossível empresa totalizadora: “Transcrevo o que colhi de ouvido e sentimento. Eu estava lá, mas os acontecimentos se espalhavam por muitos lugares. Nem tudo eu via. Nem tudo eu ouvia. São muitas as limitações de quem escreve. Maiores do que aquelas de quem lê.” (A.S., p. 118).

³⁸⁶ Ibid., p. 107.

³⁸⁷ Ibid., p. 167.

³⁸⁸ Ibid., p. 279.

3.2.3. Caminhos cruzados

Anazildo Vasconcelos da Silva defende que a epopéia moderna difere do modelo clássico por estabelecer como seu ponto de partida a matéria mítica como forma de resgatar o sentido histórico, enquanto que a clássica estabelece um caminho inverso, partindo da história, assiste à adesão de uma camada mítica.³⁸⁹

Apesar de algumas discordâncias com a tese estabelecida, somos obrigados a admitir que o modelo consegue explicar os caminhos cruzados pelos dois intertextos. *A Retirada da Laguna* obedeceria assim ao modelo clássico, ao partir de uma dimensão real a que se adicionou uma dimensão mítica. Já o *Romanceiro da Inconfidência* seleciona um episódio de intensa força mítica aspirando atingir a dimensão histórica.

A separação entre os dois níveis não é tão simples como pode parecer à primeira vista. Flávio Loureiro Chaves salienta que a escolha do assunto da retirada da Laguna como matéria ficcional de Deonísio da Silva já indicia o amalgamento entre as forças da memória historiográfica, da memória literária e da memória coletiva, a partir do fato histórico: “Estamos, portanto, diante de um desses momentos em que a História ingressa com facilidade no território da imaginação e, por sua vez, o imaginário coletivo disfarça e reveste a veracidade histórica, fazendo passar a moeda falsa que recebemos de mão aberta”.³⁹⁰ O crítico alude sobretudo aos textos do visconde de Taunay e de outros românticos que transformaram um fracasso bélico em ato épico.

Já, da nossa perspectiva, a questão ganha uma certa complexidade. Nem *A Retirada da Laguna* configura-se inteiramente épica (é, talvez, o acento trágico que realce o seu sabor), nem a tarefa de separar as camadas histórica e lendária se faz tão simples. O que teria sido, como quer Loureiro Chaves, a verdade histórica, se muito pouco além do texto de Taunay pode ser acrescentado? Estamos sim na presença de um texto que, dada sua hegemonia sobre o acontecimento histórico, o cria ao mesmo tempo que pretende representá-lo.

Quanto ao primeiro aspecto, esta perspectiva parece servir também ao *Avante, soldados...* A ambigüidade despontada no texto de Taunay encontra eco no juízo do Coronel Camisão do romance: “Esse gringo não toma partido nessa guerra. Afinal, de que lado ele está, para ficar debochando assim de nosso país?” (A.S., p. 17). A própria caracterização do francês revela suas sutilezas. Ao lado do espírito prático e do caráter circunspecto, ganha vida a faceta de quem fala através de metáforas para atingir reflexões mais profundas (A.S., p. 56). Ainda que o espírito poético, no seu estereótipo mais raso, pareça exilado do cenário bélico, como nas palavras do Coronel Camisão: “Você já viu

³⁸⁹ SILVA, op. cit.

³⁹⁰ CHAVES, op. cit., p. I-II.

soldado poeta, francês? Pois no Brasil tem. Meus homens vivem falando de pés de cedro que deixaram nas chácaras onde viviam, de plantinhas que regavam...” (A.S., p. 30), o narrador de *Avante, soldados...* valoriza a perenidade da narrativa de Taunay: “De sua cabeça elas [as dúvidas] migravam para suas mãos-galiléias, que as remeteriam ao papel, que viajaria além de todo mar, para longe, mortas não ficando, ao contrário, vivendo para sempre. Por isso, escrevia todo santo dia.” (A.S., p. 157).

Em relação aos meandros do histórico e do mítico, é Mircea Eliade quem adianta que a memória coletiva não privilegia um acontecimento histórico pelo seu caráter irreversível ou único, mas justamente porque ele preenche algum arquétipo,³⁹¹ o que também é respondido pelo próprio romance quando, pela fala de Jacó, traça-se uma analogia entre o evento da retirada e a travessia do deserto pelo povo de Moisés (A.S., p. 149 e 185).

Já o *Romanceiro da Inconfidência*, ainda que aspire recuperar algum sentido por meio da restauração histórica, evidencia a consciência desta impossibilidade. Seguindo o mesmo encaminhamento oferecido por Mircea Eliade, de que o acontecimento histórico só permanece na memória coletiva através de sua associação a algum arquétipo, estamos novamente diante, em relação ao *Romanceiro...*, das formas do mito do Salvador. Um mito que, na historiografia brasileira, foi sendo respaldado através da substituição da imagem de D. Pedro I, como herói da independência, por aquela dos personagens da Conjuração Mineira, como obra do movimento republicano. Este mito sofreu uma revitalização em outros momentos do século vinte, como no Estado Novo e também no episódio protagonizado por Tancredo Neves, já por nós referido anteriormente em nota.

Contudo, o que o romance atesta mais fortemente é a relevância de ambas as dimensões como formas de sentido enquanto aponta para a traiçoeira tentativa em querer vê-las distintas, uma da outra. As bordas do plano histórico já tocam no plano mítico.

3.2.4. O plano mítico e o reino do era uma vez...

O plano mítico é aparentemente instaurado pela perspectiva de baixo, como no exemplo: “Nossos soldados são cheios de superstições e lêem a natureza ao modo deles. Qualquer sutil variação na cor do crepúsculo é motivo de desconfiança. Acreditam em mula-sem-cabeça, em boitatá, em lobisomem, em assombração de toda espécie. Não enfrentam um inimigo humano, visível, palpável, um exército de carne e osso. Enfrentam contingentes de sombras.” (A.S., p. 19).

O espaço do mítico não conta a princípio nem com a adesão do narrador nem com o

³⁹¹ “Seja qual for a sua importância, o acontecimento histórico em si só perdura na memória popular e a sua recordação só inspira a imaginação poética na medida em que esse acontecimento histórico se aproxima de um modelo mítico.” ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1978. p. 57.

perfil dos personagens que compõem a oficialidade. Se o plano histórico encontra sua projeção no dublê de narrador representado por Taunay, redator da historiografia, este outro apresenta em Silvestre sua melhor expressão: "... Silvestre, um contador de histórias muito divertidas, que desde o primeiro momento tem servido para animar os soldados com as mais destrambelhadas narrativas, que afastam as lembranças das desgraças da guerra, levando a imaginação dos soldados para bem longe dessas regiões..." (A.S., p. 41).

Silvestre, "...um homem de seus 60 anos, alto, careca, calças a meia canela, pés descalços, camisa aberta ao peito, pele clara... uma ponta de riso maroto no rosto." (A.S., p. 39), foi encontrado pela tropa a caminho do Rio Apa, habitando um rancho distante de outras construções na companhia de seis jovens mulheres. O espaço já é marcado por sua singularidade: um "rancho esquisito, coberto de tabuinhas, tipo de construção rara por aquelas bandas..." (A.S., p. 37).

Silvestre configura-se a uma Xerazade³⁹² em versão masculina, mas que compartilha com ela a arte de seduzir pela palavra. Também como o modelo, ele é capaz de inventar tantas histórias alheias que acaba por inventar a sua própria história.³⁹³

Xerazade participa do universo mítico não só pela inclusão de seres sobrenaturais em suas histórias, mas pelo seu modo de composição. A coletânea de histórias não se explica apenas como um artifício narrativo, à semelhança do *Decamerão*, de Boccacio. O material que o compõe aponta para o heterogêneo, plural e variável. Como dissertam Lúcia Helena e Ângela Dias, trata-se de uma via diversa daquela em que vai desembocar o romance.³⁹⁴ É a via da narrativa que retoma o coletivo, em lugar do indivíduo que está na base do romance: "O mito, enquanto narrativa imemorial de práticas e valores comunitários, constitui o padrão da dinâmica simbólica, o horizonte amplo de um imaginário público, sem meandros particularistas, mas inter-subjetivamente tecido."³⁹⁵

Esta mobilidade partilhada não diz respeito apenas à procedência das histórias mas está expressa também na tarefa de sua difusão, como nos dá conta a abordagem de Jorge Luis Borges sobre as várias traduções do volume. As traduções analisadas pelo crítico do árabe para o inglês, francês e alemão, rivalizam-se não só por prerrogativas estilísticas, lingüísticas ou morais, mas põem em causa até mesmo diferentes *corpus* textuais.³⁹⁶

Silvestre, numa representação simbólica, vai investir de valor o mundo das superstições, segundo a concepção do narrador. A evocação aos sapos (A.S., p. 25) e à coruja (A.S., p. 26 e 30), animais relacionados a práticas de sortilégios, além de agourentos,

³⁹² O autor do romance opta por esta grafia.

³⁹³ Lembre-se que a história de Xerazade é narrada a partir de um desdobramento de uma das histórias contadas por ela ao sultão.

³⁹⁴ Lúcia Helena considera Sherazade na tradição da musa épica, em oposição à tradição romanesca, enquanto Ângela Dias distingue o paradigma do mito, em que participa a narrativa, em contraste com o paradigma da ficção, que tem como emblema o romance. *Tempo Brasileiro*, n. 95, out.-dez., 1988.

³⁹⁵ DIAS, Ângela Maria. Memória e ficção. Op. cit., p. 93.

³⁹⁶ BORGES, Jorge Luis. Os tradutores das Mil e Uma Noites. *Obras Completas*. v.1. São Paulo: Globo, 1999.

preparam o cenário para o espetáculo noturno das galopeiras paraguaias:

Ao longe, as paraguaias seguiam a galope, sacudindo seios, mostrando coxas bem-torneadas, com lanças em posição acertada para a cavalaria. Como que faceiros de levar quem levavam ao lombo, os cavalos deslizavam leves como plumas e mal tocavam o chão com as patas, todos eles pégasos. As paraguaias e os cavalos formavam centauros cheias de graça, harmoniosas, velozes, unindo força e beleza, duo raro numa guerra. Traziam nos cabelos ramos de flores essas misteriosas mitacunhãs. (A.S., p. 31).

A sexualidade, totalmente reprimida n' *A Retirada da Laguna*, ganha atenção em *Avante, soldados...*, sobretudo pela sugestão destas amazonas. A sua concretização dá-se através do idílio amoroso vivido pelo coronel Camisão, comandante das tropas brasileiras, e Mercedes, integrante do regimento das galopeiras paraguaias. Neste sentido, a narrativa de contornos míticos permite superar um dos traços recalcados no relato histórico. Mas a relação entre estas mulheres e o mito das amazonas reveste-se de outros sentidos.

Embora a existência de regimentos femininos no exército paraguaio nunca tenha sido confirmada, a frequência com que aparecem, associados ou não à imagem de Madame Lynch,³⁹⁷ demonstra o potencial desta representação. Uma das possíveis associações ao mito pode ser a presença de comunidades formadas por mulheres independentes no país, como as pentes de ouro. Outra sugestão é lembrada por Alai Diniz que se refere ao matriarcado que imperou no país após a guerra, determinado pela baixa massiva da população masculina em idade ativa.³⁹⁸ O estudioso Meletínski atenta que as formas totêmica e milagrosa da mulher relacionam-se historicamente à tradição dos casamentos exogâmicos,³⁹⁹ de que a relação entre Camisão e Mercedes no romance se torna exemplar.

Diante destas abordagens, não se torna estranha a projeção simbólica atribuída à mulher paraguaia conotada com os atributos de força e liderança, características compartilhadas com as legendárias amazonas. Mas a questão parece ganhar um significado mais denso dentro de um quadro que contempla as representações seculares da América e dos povos americanos enquanto articulações da alteridade.

Como salienta Miguel Rojas Mix, as figuras do imaginário proporcionadas pela era dos descobrimentos convoca um repertório bastante extenso: "...se produce un enorme desplazamiento geográfico del fantástico medieval, un resurgimiento del fantástico clásico e incluso un fantástico originario, que a veces parece anunciar el fantástico de la ciencia-

³⁹⁷ Richard Burton, em seu relato, refere-se a comentários sobre um exército de mulheres paraguaias formado pelas ordens de Madame Lynch. BURTON, Richard Francis. *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Trad. José Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed., 1997. p. 23.

³⁹⁸ DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: imaginários da guerra do Paraguai*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1997. p. 260-261.

³⁹⁹ MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. p.141.

ficción, que surgirá a fines del siglo XIX.⁴⁰⁰

No caso das amazonas, a origem encontra-se na Antigüidade clássica. Sua transposição para o território americano, sobretudo para o norte do continente sul-americano, servindo inclusive como nomeação para uma região brasileira, deve-se aos cronistas e viajantes: “Para tão assombrosos mistérios, aquelas terras dilatadíssimas, de clima tórrido e selvas opulentas, enredadas em mil correntes de água, *furos*, igarapés, várzeas alagadiças, infestadas de uma fauna hostil e de índios bravios, haviam de fornecer agasalho ideal e quase inexpugnável.”⁴⁰¹

O mito das Amazonas também não se mostra dissociado do mito do Eldorado, como esclarece Johnni Langer, com vistas ao relato de Gaspar de Carvajal: “Membro da expedição que buscava o País da Canela, Cardaval descreveu um estado dominado por guerreiras que controlavam diversas aldeias vizinhas. Ao final do séc. XVI, essa relação foi invertida, o país das Amazonas torna-se protetorado do império do Eldorado.”⁴⁰²

Ainda que majoritariamente referidos naquela região norte, os relatos sobre as amazonas disseminaram-se para outras paragens, inclusive para o território ocupado hoje pelo Paraguai, conforme os textos de Hernando de Ribera e Ulrico Schmidel, em 1544.⁴⁰³ Os relatos conservam, no entanto, o modelo clássico composto por uma tribo de mulheres guerreiras, que recebem os homens apenas em certas épocas ao ano e que conservam consigo apenas as filhas nascidas daquelas uniões.⁴⁰⁴ Tamanha foi sua implantação em solo americano que a lenda geográfica passou, segundo Rojas Mix, à alegoria de todo o continente.⁴⁰⁵ Contudo, a alegoria, de caráter efêmero, durou apenas o século dos descobrimentos. Sua sobrevida, novamente como símbolo, vai encontrar em terras paraguaias condições de permanência, como expresso na ficção de Augusto Roa Bastos:

Las mujeres desnudas y espectrales vagaban por el monte masticando raíces y gordos gusanos silvestres, bebían en los arroyos... cargaban las cajas de proyectiles y formaron un batallón que fue creciendo hasta formar un ejército redivivo de mujeres hirsutas, hambrientas y feroces, a las que estaba reservada una nueva guerra más despiadada aún que la anterior, Esas fueron las últimas y terribles amazonas del Paraguay.⁴⁰⁶

Ainda que a figura das amazonas acuse, em sua origem, uma problematização do

⁴⁰⁰ MIX, Miguel Rojas. Los monstruos: mitos de legitimación de la conquista? In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. p. 125.

⁴⁰¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 4.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. (Brasiliana, v. 333). p. 26.

⁴⁰² LANGER, Johnni. *As cidades imaginárias do Brasil*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: The Document Company – Xerox do Brasil, 1997. p. 28-29. Ver também HOLANDA, op. cit., p. 26, 28 e 32.

⁴⁰³ MIX, Op. cit., p. 136.

⁴⁰⁴ Id.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 137.

⁴⁰⁶ ROA BASTOS, Augusto. *El fiscal*. Apud. DINIZ, Op. cit., p. 260.

modelo social,⁴⁰⁷ não se pode negar que uma das formas do seu aproveitamento simbólico como também literário ocorre pela via do erotismo.⁴⁰⁸ Este não parece ser ainda o caso de outras relações presentes no romance e que transgridem certos contratos sociais, como o amor “bruxuleante” entre a índia Lindinalva e frei Mariano (A.S., p. 50), remetendo sub-linearmente para a lenda da mula sem cabeça. Este enfoque vai ainda mais longe quando contempla a sexualidade anômala, bestializada, em várias passagens: “Ai de nós se as mulheres não tivessem todos esses furinhos.” “Pra mim, basta um”, disse na maior baixaria um soldado. “Pra você, basta um só mesmo”, disse Silva, “pensa que eu não sei?” “E nem precisa ser de mulher. Outro dia eu te vi agarrado numa leitoa”, disse Juvêncio. “Leitoa? Eu? O senhor viu mal. Era uma cavalinha!” (A.S., p. 134).

Aqui começa a ocorrer a metamorfose que distingue o mundo maravilhoso como sinônimo de encantamento para dirigir-se a outro, também supra-real, mas que ganha a conotação de pesadelo, de alucinação. Através de imagens ou de ações, o homem toma uma configuração animalesca. De acordo com Miguel Rojas Mix: “Es difícil distinguir entre monstruo y hombre salvaje. Ambos poseen todos los defectos que execra la sociedad civilizada, ambos representan la natureza frente a la cultura. La monstruosidad no existe más que con relación a un orden establecido, por referencia a una cultura, a una ipsidad. Es la identidad del outro.”⁴⁰⁹

Sobretudo se o outro ocupa o lugar de inimigo de guerra. Assim, os paraguaios em seus cavalos são descritos como “centauros de sabre e cutelo” (A.S., p. 61) ou à semelhança de monstros: “‘...Temo que entre nossos inimigos haja vários monstros, criados no Paraguai, porque nunca vi esses bichos disformes no Brasil.’ ‘Deve ser alguma cruzada feita nas missões pelos padres jesuítas. Cruzaram guaicurus e guaranis com cavalos e mulas...’” (A.S., p. 120). Vale lembrar que o arremedo de Frankenstein trabalha igualmente com a questão da alteridade: “...vai da identificação até a alienação total do mesmo com o outro, o qual deve ser destruído (no caso da criatura de Victor Frankenstein) ou comido (no caso do antropófago).⁴¹⁰

Atributo do outro anteriormente, neste caso o indígena, o ritual sádico é também incorporado pelo lado oposto da trincheira. A patologia da mutilação contamina os soldados de Camisão a que se segue as cenas dos despojos: “Além das mutilações de cadáveres e cavalos, assistíamos agora aos inevitáveis despojos. São mulheres que – viúvas de repente - passam a exigir os pertences dos maridos. São irmãos que gritam que tal ou qual coisa é do irmão que morreu. São parentes, são colegas, são amigos. E o gênero humano nessas

⁴⁰⁷ MIX, Op. cit., p. 132.

⁴⁰⁸ Além das descrições dos encontros entre o Comandante Camisão e Mercedes, vale considerar a exploração erotizada deste mote no romance *Amazona*, de Sérgio Sant’Anna.

⁴⁰⁹ MIX, op. cit., p. 127.

⁴¹⁰ MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 32.

horas revela sua outra, talvez mais verdadeira, face. Todos querem tudo.” (A.S., p. 66).

O animal embrenha-se no que antes aparentava ser humano. Abandona-se o doente para tomar sua esposa (A.S., p. 44) ou sacrifica-se o companheiro com um tiro para que ele não seja vítima dos sofrimentos finais pelo cólera (A.S., p. 183). O narrador conclui: “Nem o inferno se pode comparar ao Pantanal que nos foi dado percorrer.” (A.S., p. 194). Estágio próximo ao final do mundo, *finis mundi*, morada também dos seres sobrenaturais descritos pelos viajantes, que se concretiza, além do espaço, no tempo: “O Apocalipse está aqui. Anjos sinistros desceram e semearam o ódio sobre essas terras. O calor se encarrega de espalhar o mau cheiro, tempero essencial às batalhas da América do Sul. Como se comportariam os generais europeus se lutassem aqui? Escreveriam do mesmo modo? Estilizariam a guerra?” (A.S., p. 67).

Imagem associada à besta nas representações do caos:⁴¹¹ “Alguns inimigos têm quatro pés à semelhança dos muares; e mais dois muito parecidos com pés de seres humanos, situados logo abaixo da barriga, dependurados num osso magro, à semelhança de uma perna humana.”(A.S., p. 120), cujas deformidades assemelham-se às das criaturas descritas pelos antigos viajantes: “...homens... com os pés apontando para trás e oito dedos em cada pé; outros sem a cerviz, mas de olhos nos ombros; alguns de um olho só, bem ao meio da testa, à maneira dos ciclopes, ou então de uma só perna...”⁴¹²

Assim, *Avante, soldados...* vem recriar, de alguma maneira, as impressões dos primeiros viajantes ao continente americano, cingidas entre as imagens de deslumbramento deleitoso e aquelas de profundo pavor. “El paraíso era también tierra de monstruos.”⁴¹³

Neste cenário, uma possível hipótese faz-se válida. O Paraguai retoma aqui o lugar da antiga América diante do olhar brasileiro/eurocêntrico. Impera também aqui o desconhecimento; do território, do povo. Sua realidade lhe é de tal forma estranha a ponto de ser preenchida por mitos e lendas. Estes mitos e lendas, por sua vez, ao representar o monstruoso, o disforme acabam por funcionar como forma de legitimar a invasão/conquista: “La alegoría presenta en primer lugar los símbolos del pecado y la barbarie que habitan este mundo nuevo; y luego legitima su acción y los derechos del descubridor y del conquistador a través de la idea salvacionista religiosa o a través de esa imagem de Apolo radiante, que les asigna una misión civilizadora.”⁴¹⁴

Por sorte, o romance não se circunscreve a apenas esta idéia, formando uma teia mais complexa de relações entre os discursos da história, do mito e da literatura. A presença do lendário e do disforme aqui assinala muito mais uma inquietação, nos termos de Zilá Bernd:

⁴¹¹ “Nas construções arquetípicas o caos está extremamente próximo à morte, às forças ctônicas”. MELETÍNSKI, op. cit., p. 176.

⁴¹² Apud. HOLANDA, op. cit., p. 19.

⁴¹³ MIX, op. cit., p. 125.

⁴¹⁴ Ibid., p. 148.

[...] a frequência com que os autores das três Américas recorrem à utilização de figuras híbridas, através de personagens que se transformam (bruxas, lobisomens, camaleões, zumbis, centauros, seres bicéfalos, etc.), poderia ser atribuída, em primeiro lugar, a uma salutar inquietação no sentido da definição identitária, metaforizada pelas constantes metamorfoses dos personagens criados, e, em segundo lugar, à força que essa escritura adquire ao apropriar-se de materiais oriundos de múltiplos imaginários.⁴¹⁵

3.2.5. Os outros esquecidos

Além das presenças enumeradas no romance, comparecem outras que não se identificam nem com o plano histórico nem com o mítico, mas nem por isso são menos ou mais verossímeis. É o caso de Mercedes, que marcará a perspectiva feminina da tentativa de relato. Conotada a princípio com as amazonas, na forma de galopeira, Mercedes merece destaque quando estende-se no enredo em uma fase posterior à guerra. Já em Assunção, ela reencontra um antigo amante, o soldado-narrador. Com ele decide viver no Brasil, numa propriedade próxima a São Carlos, união que se prolonga até o final de sua vida:

Mercedes foi mulher exuberante e bela. Demorei a conseguir o seu amor, mas foi ela a melhor companhia que tive em toda a vida. Poderia exagerar e dizer que ainda tenho meus encantos, que não me faltam modos de sedução, pecando contra a modéstia. Não sei se estaria mentindo muito. Mas hoje vivo de outros amores. Abraço as filhas que Mercedes me deu, os netos, os genros. Afago com carinhos mais refinados as netas porque a mulher é a melhor parte da natureza humana, mas ninguém haverá de perceber tantas miudezas num abraço de avô. (A.S., p. 218).

Além de Mercedes, alguns outros soldados, geralmente de baixas patentes, ajudam a compor o cenário ficcional, como o sargento Silva e o cabo Argemiro. Do pouco que se entrevê do primeiro, pensamos tratar-se de homem tosco e impaciente (A.S., p. 15 e 68). Quanto ao outro, seu perfil é melhor delineado: “mulato sagaz, ladino, que desconfia de qualquer informe” (A.S., p. 16), recebe um tanto ironicamente a caracterização de filósofo (A.S., p. 63), sobressaindo-lhe a humanização e sensibilidade no trato com os demais (A.S., p. 32). De toda a forma, o cabo Argemiro, na posição de confidente do Coronel Camisão, preenche uma lacuna de *A Retirada da Laguna*, ao sugerir um artifício narrativo para a expressão dos pensamentos do comandante, enquadrados por um narrador não onisciente.

A visão de baixo é ainda composta por alguns personagens em *flashes*, como Osvaldo, um crioulo franzina (A.S., p. 29), que servia como sentinela e foi morto no seu posto,

⁴¹⁵ BERND, Zilá. Em busca do terceiro espaço. In: _____. *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. Univers. UFRGS, 1998. p. 261.

ganhando o apelido de Osvaldo Sonhador pelo descuido que lhe custou a vida (A.S., p. 31). Jacó, o cozinheiro judeu, como Mercedes, é agraciado com o título de um subcapítulo. Além de contribuir para a composição de um cenário multi-racial, heterogêneo, compete a Jacó tecer a leitura em que os limites entre o relato histórico e bíblico se confundem. A preta Ana é passageiramente resgatada d'A *Retirada da Laguna*, numa afirmação duplamente subjugada pelo outro relato, como mulher e como negra:

Ana rasga as próprias roupas para fazer curativos nos feridos. É uma preta bonita, mulher do soldado Jeremias. Jeremias geme sobre Ana todas as noites, entre um combate e outro. Sabemos, porém, que não é só ele que deita sobre essa mulher. Ana sempre geme, às vezes até gane, sob outros corpos, fazendo o amor errado, errando na coluna já de si tão errante, amassando soldados no meio da macega. (A.S., p. 68).

Outra personagem sem filiação histórica ou mítica é Lili. Antiga noiva do coronel Camisão, um pouco à semelhança do Padre Landell, se esforça para esboçar o painel de uma época. De origem germânica, Lili é contratada por um barão do café como preceptora de seus filhos. É através do seu olhar que se dá a denúncia das contradições de uma sociedade autoritária e escravagista. Justificada pelas lembranças do comandante, esta passagem não deixa de evidenciar um deslocamento ficcional mal solucionado.

Por fim, consideramos o soldado-narrador. Nunca identificado, sua caracterização de início se mostra uma incógnita porque reúne algumas qualidades de narrador onisciente e outras tantas de um narrador com onisciência seletiva. Revela onisciência quando contempla as ações do inimigo, como em: "O major Urbietta fez outra opção, explicando aos subordinados as razões de evitar tal massacre: 'O Supremo orientou-nos no sentido de poupar da morte os civis.'" (A.S., p. 51). Por outra, sua visão parece se limitar ao do *front* brasileiro: "Digo ao visconde que um exército só de nobres não é má idéia." (A.S. p. 18). Juntando pequenos fragmentos, podemos constituir que ele também faz parte do exército, "passei em revista a tropa" (A.S., p. 119), brasileiro (A.S., p. 212). Vez por outra, fala um pouco de si: o pai (A.S., p. 67), a longínqua ascendência judaica nas ilhas dos Açores, antes de a família estabelecer-se no Rio Grande do Sul e Santa Catarina (A.S., p. 150-151),⁴¹⁶ o antigo professor, um padre jesuíta (A.S., p. 189). Como Taunay, ele também escreve (A.S., p. 179), embora não se saiba ainda o quê. Afinal, vai desvendando as relações que o prendem aos outros personagens:

Mercedes. Bonita. Moça. Novinha. Cabelos escuros. Olhos amendoados. Lindo caminhar. Eu sabia que Camisão a namorava. Mas ele não sabia do triângulo. Talvez o francês soubesse.

⁴¹⁶ Vale notar que a ficção de Deonísio da Silva compraz-se, em alguns romances, num jogo de informações que por vezes visa a indistinguir as instâncias do protagonista, do narrador e do autor, como já evidenciado em *Cidade dos padres* (1986).

Ele era engenheiro e conhecia muitas figuras geométricas. Se sabia, não escreveu. Ia ver sua bugrinha, por quem se apaixonou, e me flagrou com Mercedes. Fez que não nos viu. Amávamos nossas inimigas. (A.S., p. 190).

Procuramos inutilmente adequar este narrador a alguns papéis, mas ele parece afinal se diluir nos vários personagens do romance. Só ao final alcançamos a chave para o desconcerto e entendemos o sentido de: "...eu seguia pelas ruas de Assunção ouvindo e vendo o queria escrever, como fizera durante a campanha de Mato Grosso." (A.S., p. 209). Afinal, depreendemos que são duas as perspectivas porque são dois momentos diversos. O primeiro, enquanto soldado da coluna, confere apenas a onisciência seletiva, enquanto que a segunda, após a morte de Mercedes, em que o ex-soldado tenta recuperar as várias camadas do passado, possibilita-lhe uma tomada mais abrangente, munida pelos documentos da história e povoada pelos ecos das lendas e dos mitos.

Assim como o eu poético do *Romanceiro da Inconfidência*, este narrador anseia pela voz do passado e, no seu esforço, procura incorporar os vários narradores do romance: o francês, autor de uma narrativa sobre a retirada e secretário militar (A.S., p. 45), o Coronel Camisão, narrador do *post-scriptum* ao relatório (A.S., p. 45), Lili, Silvestre, o tenente Galvão (A.S., p. 118-121), o narrador do recorte (A.S., p. 118) e os vários narradores sobre a história do frei Mariano. Como no *Romanceiro...*, temos uma entidade que passeia entre as ruínas do cenário: "Encontro um grupo de cabos conversando. Queixam-se de que não sabem o tamanho do país que lhes deram para invadir." (A.S., p. 16). Embora deseje a integridade do passado, ele também conhece os riscos das totalidades: "Na verdade, só contei pequenos trechos de algumas delas [guerras, retiradas], na ânsia de também apreender a síntese que todos procuram, pois a memória precisa reduzir para guardar, do contrário o caos, sendo múltiplo e vago, impede a lembrança." (A.S., p. 214).

3.2.6. A intersecção dos planos narrativos

Já vimos como são introduzidas as personagens e situações tanto as do plano histórico, como as do mítico, somadas ainda àquelas independentes de ambos, mas que cimentam esta relação no plano ficcional. Deste modo, pretendemos pensar mais detidamente nas funções assumidas pela intersecção destes planos e, em particular, nas funções assumidas pelo universo mítico.

Colocando de lado a pretensão mais evidente que é a de provocar o questionamento "onde se encontra a verdade?", pensamos também ser revelador o fato de que a construção mítica torna-se sintoma da impossibilidade de se resgatar o passado. O tempo histórico instituiu essa incomunicabilidade. Do passado, só nos foram consignados os seus vestígios.

Tudo não passará de um jogo de interpretações, de juntar peças sem a esperança de se alcançar a verdade, de reviver o fato. Já o tempo mítico coloca-se fora do fluir histórico porque o passado torna-se um eterno presente, através do rito:

[...] o homem arcaico encontra a possibilidade de transcender definitivamente o tempo e de viver na eternidade. E, porque ele falha, porque ‘peca’, isto é, porque cai na existência ‘histórica’, no tempo, perde todos os anos essa possibilidade. Mas pelo menos tem a *liberdade* de anular essas faltas, de apagar a recordação da sua ‘queda na história’ e de tentar novamente uma saída definitiva do tempo.⁴¹⁷

Por outro lado, o mito responde também ao conhecimento: “O mito é o conhecimento na sua origem [...] Só permanece vivo na medida em que conserva aberto à irrupção do desejo de conhecer.”⁴¹⁸ Modelar deste anseio angustiado pela voz do passado é a utilização do *Romanceiro da Inconfidência*. Se ele sinaliza para o conhecimento, também podemos depreender que ele preenche as lacunas do que não é passível de entendimento. Neste sentido, ele possibilita expressar o absurdo e o caótico da guerra, tal como na visão pessimista de Bernard This que resume: “pois os mitos são outras tantas projeções no exterior de tudo aquilo que o homem não quer ou não pode reconhecer no interior.”⁴¹⁹ Somente no território em que o maravilhoso participa, ganham existência as visões macabras da guerra, como as sádicas mutilações.

Um soldado abre o saco de estopa e à vista de todos despeja seu conteúdo. São diversas cabeças cortadas. [...] Está falando ainda quando o soldado que chegou com o balaio emborca-o ao lado das cabeças. São diversos pênis e testículos. Enquanto isso, dois caboclos chegam com uma rede muito suja de sangue. Parece pesada, pois os dois respiram com dificuldade, suam e gemem mais do que os outros. [...] Na rede estão os braços e pernas em pedaços. (A.S., p. 24)

Um extrato de Walter Benjamin expressa bem essa relação entre a barbárie e a incomunicabilidade da experiência:

Uma coisa está clara: a cotação da experiência baixou, e precisamente numa geração que de 1914 a 1918 viveu uma das experiências mais monstruosas da História Universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Já não se podia constatar, naquela época, que as pessoas voltavam mudas do campo de batalha? Não voltavam enriquecidas, senão mais pobres em experiência comunicável. Os livros sobre a guerra que proliferavam nos dez anos

⁴¹⁷ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1978. p. 170.

⁴¹⁸ LUCCIONI, Gennie. Introdução. In: ____ et al. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 7.

⁴¹⁹ THIS, Bernard. Incesto, adultério, escrita. In: LUCCIONI, Gennie et al. *Op. cit.* p. 174.

seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, isto não era estranho. Pois jamais houve experiências mais desmoralizadoras como as estratégias pela guerra de trincheiras, as economias pela inflação, as físicas pelas [sic] fome, as morais pelos donos do poder.⁴²⁰

Ou seja, o fato histórico é de tal modo insuportável que só se torna possível digeri-lo no âmbito do maravilhoso. Além disso, a recorrência ao universo simbólico também pode servir de expressão ao desconhecimento que vigorava acerca do palco da guerra e de suas condições como também de uma questão sempre controversa, o numérico do exército inimigo. Nesse terreno, a paródia cede vez à sátira macabra, como no exemplo:

Éramos mil homens. Eles eram 384. Cheguei a essa cifra contando todos os pés que pisavam os galhos perto de onde nos arrastávamos, dividindo depois por dois, posto que todo soldado é bípede. Chegamos a um número ímpar. Mandei recontar. O soldado-contabilista insistiu em que a contagem estava correta. Um cabo me disse que um dos soldados estava sem uma perna, de outros o contador contou também as muletas – nem para fazer conta meus soldados prestam. (A.S. p. 119).

Outra é ainda a eficiência do mito. Através da sua utilização, ora irônica, ora cética, ora satírica, é através da sua inclusão que se pretende questionar a presença ideológica nos episódios lidos pela história. Se o tempo mítico pode representar, a princípio, a saída do tempo histórico, também ele possui uma função regularizadora: “Uma categoria particular de mitos ressurgem em cada virada perigosa da história. Sua função externa pretende assegurar contra ventos e marés a manutenção de um certo tipo de sociedade e impedir o grupo social dominante de perder a fé em suas instituições.”⁴²¹ Tomando aqui como paralelo o *Romanceiro da Inconfidência*, temos como objeto de questionamento o mito do salvador. No caso da Conjuração Mineira, a mitificação de Tiradentes serviu aos interesses da República de maneira semelhante àquela que o mito de Solano López serviu à ditadura de Strossner, no Paraguai.

Lembre-se ainda que o ato bélico está associado aos rituais de instauração do tempo mítico nas sociedades primitivas, como nos esclarece Mircea Eliade: “A abolição do tempo profano e a projecção do homem no tempo mítico só se produzem em intervalos essenciais, ou seja, naqueles em que o homem é *verdadeiramente ele próprio*: no momento dos rituais ou dos actos importantes (alimentação, geração, cerimónias, caça, pesca,

⁴²⁰ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Org. Willi Bolle. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa et.al. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1986. p.195. Vale lembrar também como os contos de fadas estão recheados de situações de uma violência absurda, como a da madrasta que manda matar a enteada, a dos pais que abandonam os filhos na floresta etc.

⁴²¹ ROLLIN, Jean-François. Civilização medusa. In: LUCCIONI, Gennie et al. *Atualidade do mito*. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 143.

guerra, trabalho, etc.). O resto da sua vida passa-se no tempo profano e desprovido de significado: no 'devenir'.⁴²²

Dissipando a seriedade com que vimos tratando da questão do mito, incluímos a fala do narrador que pretende habilitar o lugar do imaginário como o mais capaz de traduzir o real: “De todo jeito, acho, de minha parte, que são sempre as línguas venenosas as que melhor descrevem o mundo, ainda mais quando se ocupam em narrar as astúcias dos homens e suas insólitas maneiras de viver.” (A.S. p. 49).

Apesar de incorporarem matérias semelhantes, é certo que o tratamento do elemento insólito no romance distancia-se dos procedimentos comumente usados pelo real maravilhoso. Aqui raramente tem lugar o encantamento e muito menos uma adesão do texto à matéria narrada. Às situações duvidosas seguem normalmente justificativas plausíveis, ou então elas são interrompidas brutalmente, como no sonho do sentinela Osvaldo. O harém de Silvestre é na verdade composto por prostitutas que, com a invasão paraguaia à vila de Miranda, debandam do bordel em que trabalhavam. Ou então do bando de Amazonas que posteriormente se transformam em mulheres de carne e de osso: “Mocinha ainda, foi recrutada para o primeiro batalhão feminino que Solano López mandara organizar” (A. S., p. 201). Ou os exércitos inimigos compostos por monstros de seis patas que nada mais são que cavalos montados (A.S., p. 120). Contudo, as situações do insólito não são desfeitas simplesmente por delegarem menos crédito que as realistas, mas porque tentam expressar o mundo misturado.

3.2.7. O mundo misturado

O mundo misturado,⁴²³ idéia tomada de empréstimo ao relato de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, traduz as representações metamorfoseadas no romance quanto ao trânsito da história para o mito e vice-versa, formas que, diluídas, acabam nos escapando.

O mesmo sentido que repudia sistematizações categóricas entre o real e o insólito já encontramos nas formas dos bestiários, que conjugam indistintamente animais existentes com outros imaginários – planos que se cruzam e se misturam. Indistintos são também os sonhos e medos dos homens que compõem os exércitos antagônicos: “Mas aqui o Brasil é Paraguai, o Paraguai é Brasil, tudo está misturado, quem não vê? Na estatura, na cor da pele, no tom amolecido da voz, todos se parecem.” (A.S., p. 19). Ou ainda: “Amigos e inimigos lutavam misturados. Quem atirasse num paraguaio poderia acertar um brasileiro.” (A.S., p. 61).

Do mesmo modo, episódios se repetem, modificando apenas a autoria. Uma versão

⁴²² ELIADE, Mircea. *Op. cit.* p. 50.

⁴²³ ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Op. cit. vol.3. p. 448-477.

segue a outra, ora protagonizada por brasileiros, ora por paraguaios, como no comando da evasão de uma cidade na região de conflito que determinava que os habitantes fugissem, deixando portas e janelas abertas. Teria sido Solano López, em relação a Corumbá (A.S., p. 110), ou o tenente Galvão, na retirada do norte paraguaio (A.S., p. 119)? Assim também alguns relatos reduplicam a imagem de outros, como o gesto insano do fuzilamento de um décimo das forças que desertaram ao tenente Galvão como forma de castigo à tropa de mil homens que ritualiza o massacre de paraguaios por ordem do ditador.

A aparição e o sumiço do Padre Landell, assim como os objetos que ele portava, nos termos como está construído no romance não soa menos estranha do que a presença de seres imaginários. Aliás, a discussão proporcionada por este personagem não se mostra menos relevante. O texto ficcional enfoca o demonismo sugerido à população de Campinas pelos inventos do padre: “Acharam que era coisa do diabo” (A.S., p. 101), fato que teria provocado sua saída daquela cidade. Ou seja, neste caso a provocação consiste em que o objeto científico se transforme em símbolo satânico, em lugar de outras práticas da ordem simbólica. Ainda que atente para a concepção popular, a passagem desestabiliza uma relação unívoca entre associações esperadas. Acreditamos que a inclusão deste personagem num enredo voltado para a Guerra do Paraguai se explique sobretudo por este questionamento.⁴²⁴

O equívoco identifica-se também no plano discursivo, como no caso do relatório militar que se propõe a narrar anedotas pouco edificantes (A.S., p. 41-42). Outro sintoma, mencionado anteriormente, é o sugerido pelas representações do plano mítico que mescla situações de livre encantamento com outras em que o insólito assume impressão de pesadelo, com cenários apocalípticos.

Até mesmo personagens incorporadas por um dos planos transitam facilmente para um outro sentido. As idealizadas amazonas transformam-se em mulheres colhidas pela guerra a quem não foi dado a escolher outro caminho (A.S., p. 201). A história de Frei Mariano, assim como a narrativa de Taunay, que não se deslinda do plano lendário. O *Romanceiro da Inconfidência* que, para abordar o histórico, não passa incólume pelas neblinas do imaginário. O contador de história, nos termos da tradição, representado por Silvestre, profissionaliza-se com a venda de histórias (A.S., p. 213). E ainda este mesmo narrador, que, através do resgate a que se propõe, funde diversas perspectivas.

⁴²⁴ É curioso notar que o discurso do Padre Landell suscitou reações deste tipo não apenas nas classes populares, mas também em altas esferas do governo. Deu-se o caso que o cientista requisitou dois navios ao governo de Rodrigues Alves para realizar uma experiência de transmissão sonora entre eles. Interpelado sobre a distância de que deveriam distar os dois barcos, respondeu: “As que quiserem ou puderem (...) Os meus aparelhos podem estabelecer comunicação com quaisquer pontos da terra, por mais afastados que estejam uns dos outros. Isto, presentemente, por que futuramente, servirão até mesmo para comunicações interplanetárias.” Ao ouvir sobre a possibilidade de viagens a outros planetas, o oficial encarregado deu o parecer contrário ao pedido, alegando insanidade mental do padre. Consultado em http://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Landell_de_Moura, 23/02/2006. Ataca-se assim, por meio da abordagem das representações do imaginário, a temática da utopia.

Estamos diante do domínio em que a história se dilui no mito e em que o mito tenta esboçar a história. A comparação habitual d' *A Retirada da Laguna* com o texto clássico de Xenofonte, *Retirada dos dez mil*, é preterida no romance, de acordo com a ótica de Jacó, o cozinheiro judeu, para dar lugar à travessia de Moisés com seu povo pelo deserto (A.S., p. 149 e 185). Ou seja, a minuciosidade patente na epopéia clássica é secundarizada, na epopéia religiosa, por um texto que pouco esclarece, mas que muito sugere. Ocorre aqui um fenômeno semelhante àquele lido por Auerbach no primeiro capítulo de *Mimesis*, sobre o qual já nos debruçamos na introdução. O sentido histórico se dá não pela clareza de suas explicações mas pela força da sua impressão, correndo o risco inclusive de decompor o real.

Deste ângulo, poderíamos rever, no romance, o intertexto de Taunay e também as palavras de Camisão antes da sua morte, quanto a uma escrita supostamente visceral: “Escreva como eu dito, assim nesse estilo bíblico, que é o que me sai das entranhas, como ocorreu com os profetas do Antigo Testamento, que não escreviam, vomitavam e às vezes urinavam e excrementavam palavras” (A.S., p. 178). A partir deste prisma, o histórico abandona sua condição de documental para abarcar também a sugestão da força do imaginário. Força esta que revela a presença do mítico, pois como alude Auerbach: “Escrever história é tão difícil, que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário”,⁴²⁵ referindo-se assim à quantidade infundável de contradições, ambigüidades e camadas interpostas aos objetos históricos. O romance parece repensar esta questão: “A guerra grassava de forma esquisita por aquelas bandas. Somente nos relatos oficiais, as coisas ganhavam alguma coerência. Ali, nos calores do Pantanal, as verdades eram outras, as fronteiras – móveis.” (A.S., p. 206).

É curioso também pensar que o texto bíblico abre aos leitores esta dupla perspectiva, a variação se dá segundo o modo de leitura. Para os céticos, trata-se de uma matéria mítica, que inclui o mais potente dos mitos, o mito da criação. Para os crentes, trata-se efetivamente de história, como nos faz compreender a análise empreendida por Auerbach. Temos então que a evocação do episódio bíblico no romance levanta esta espinhosa questão. De que não há propriamente matérias míticas ou históricas. Tudo passa a depender da elaboração e do modo como lemos: “No princípio era o verbo, como disse João. No meio e no fim, também.” (A.S., p. 188).

⁴²⁵ AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Suzi F. Sperber. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.16.

3.3. *XADREZ, TRUCO E OUTRAS GUERRAS*: UMA FÁBULA

Antes da abordagem de *Xadrez, truco e outras guerras*⁴²⁶ (1998) cabe questionar a pertinência da sua inclusão no âmbito da ficção histórica. Como já visto anteriormente, a ficção histórica desfruta de uma relação ambígua, no entanto, privilegiada em função do seu referencial. Aspecto que nos leva a considerar neste tipo de obra ficcional a importância da localização temporal e espacial do enredo. Ainda quando o efeito almejado é o de criar no leitor apenas a impressão do exótico, a ficção histórica se define por esta dupla jogada entre a elaboração ficcional e a contaminação pelo real. Isto evidentemente em termos restritos, visto que no sentido amplo qualquer romance pode merecer a qualificação de histórico.

O romance de José Roberto Torero nada menciona claramente quanto à época ou quanto ao espaço da ação, salvo nas linhas dedicadas ao prefácio. Aí também vigora a impressão do tipo de texto descrito acima, qualificado como “obra impura”. O autor⁴²⁷ caracteriza o livro como de difícil aceitação pelo público leitor: “Os que amam a ficção acharão esta obra impura, pois há muitos capítulos claramente inspirados na Guerra do Paraguai; já os que gostam de história odiarão este livro pela excessiva liberdade com que recriou tão nobre capítulo da vida pátria”. Evidencia-se assim a inserção da Guerra do Paraguai no texto, ou seja, como uma inspiração.

Além da declaração contida no prefácio, outro fator extratextual marcou a relação do livro com o episódio bélico. Quero me referir às resenhas jornalísticas publicadas quando do lançamento do romance, que acabaram funcionando como um reforço à idéia de ficção histórica.

Outra questão a se ter em conta é o percurso do escritor. Os dois romances anteriores, *O Chalaça* e *Terra Papagalli*, que projetaram o nome do autor no panorama nacional, podem tranqüilamente acatar a denominação de históricos. O primeiro tem por base as memórias do conselheiro de D. Pedro I, Francisco Gomes da Silva, e o outro volta-se para os primeiros tempos da colonização brasileira, utilizando-se amplamente de documentos da época. Com toda a certeza, esta estréia no romance imprimiu fortes marcas na escrita de José Torero, encaminhando também sua recepção.

De toda a forma, o que fica mais patente nesta relação com a Guerra do Paraguai é a preponderância da leitura revisionista. Poderíamos até mesmo concluir que este é quase exclusivamente o liame que o romance estabelece enquanto ficção histórica com o referencial externo.

⁴²⁶ TORERO, José Roberto. *Xadrez, truco e outras guerras*. São Paulo: Objetiva, 1998. As demais referências pertencem a esta edição e serão indicadas no texto pelas iniciais.

⁴²⁷ Quanto a esta afirmação, somos obrigados a considerar que o prefácio não está assinado, o que dá lugar à dúvida: trata-se de paratexto ou do próprio texto?

Logo nas primeiras páginas, destaca-se a motivação que origina a guerra. A cena é composta por dois personagens, instalados numa sala, que decidem que partida jogarão: xadrez ou truco. O rei, uma eminência birrenta e egocêntrica, enceta conversação com o representante diplomático, “originário de um país cinzento” (X.T.E.O.G, p. 10), “bom homem do Norte” que “jamais perdia a compostura” (X.T.E.O.G., p. 10-11). O Rei decide pela guerra para atender a interesses da política interna: “Se resolvo tudo com papéis, os deputados de oposição vão dizer que fui covarde e podem ganhar a Câmara Baixa.” (X.T.E.O.G, p. 12). Ainda assim, a guerra beneficia duplamente o país do Norte, através de empréstimos concedidos a altos juros e pela venda de armas. A nação do rei irá combater um “país pequeno”, dez vezes menor e vinte vezes menos poderoso (X.T.E.O.G., p. 15). O romance não deixa também de se referir às indústrias beneficiárias da guerra, como a de propriedade do Conde que comercializa papel (X.T.E.O.G., p. 24-25). Também o retrato do Ditador, filtrado pela ironia do texto, corresponde à idéia da pequena nação, mas auto-suficiente, cujo líder é aclamado pelo povo na sua missão:

O Ditador é vaidoso. Acha-se belo, corajoso e predestinado às grandes vitórias. Ama sua terra quase tanto quanto a si mesmo, o que não é pouco, e seu povo o adora como a um deus. Prova disso é que seis mil atenderam ao seu chamado para a última batalha, que será travada não nas ruas da capital, como ainda pensam seus inimigos, mas algumas léguas antes, onde há dois pequenos montes com platôs vastos e desmatados. (X.T.E.O.G., p. 123).

Além das imagens enformadas pela leitura revisionista somam-se outras mais genéricas que aludem à particularidade daquela guerra, como as famosas suíças do Ditador (X.T.E.O.G., p. 37) ou a caracterização do General, “invencível”, “indestrutível”, “imbatível” (X.T.E.O.G., p. 16), tornado duque ao final da guerra (X.T.E.O.G., p. 179), ou ainda o trocadilho com o possível responsável pela morte de Solano López, o cabo Chico Diabo: “...meu último desejo é que aquele escuro ali dê cabo da minha vida...” (X.T.E.O.G., p. 37). Os planos iniciais da guerra também sofrem modificação, como depõe a carta do Rei para o General: “O país está contente, mas ainda não contentado. Após longa reunião com o Conselho de Guerra, concluí que nossa missão não é apenas recuperar as terras, mas também o orgulho pátrio. Ordeno, pois, que essa expedição se encerre somente quando entrares na capital desse país e puseres o pescoço do Ditador numa forca.” (X.T.E.O.G., p. 83).

Constrói-se desse modo um enredo que, por vezes, toma alguns dados factuais ou que recorre a certas peculiaridades da Guerra do Paraguai mas que nunca se afirma no sentido de uma vinculação inequívoca, o que dificulta a sua inscrição no filão histórico da prosa ficcional. E para isso concorre não somente este descompromisso com o factual mas um outro aspecto imbricado ao primeiro. À medida que se despe da referencialidade direta,

o texto vai alcançando uma representação que mais se aproxima às formas simples⁴²⁸ e mais se distancia do paradigma romanesco propriamente dito. A impressão que prevalece é a da fábula.

Diferindo-se contudo da generalidade das fábulas, não encontraremos no romance animais-personagens, embora não estejamos tão longe desta acepção. Apesar da distinção, tanto o modelo da fábula como os personagens de *Xadrez, truco...* se aproximam através do caráter alegórico.⁴²⁹ Longe da singularidade, o Rei, o General, o Coronel, o Capitão, o Tenente, o Sargento, o Soldado, a Mulher, o Marido, os Homens ou o Ditador funcionam como representações arquetípicas. O General, por exemplo, pode repercutir tanto o duque de Caxias como, em menor escala, o Conde d'Eu, através de algumas marcas. Até mesmo esta proposital composição mista contribui para o efeito de alheamento.

Também o aspecto temporal sofre de um total anacronismo em relação à cronologia bélica. Toda a campanha, que durou cinco anos e se dividiu em várias frentes com uma geografia bastante diversa, é resolvida no romance em uma única etapa. Justificando responder à invasão de uma cidade brasileira, o exército real refaz um percurso semelhante àquele descrito por Taunay e que ficou conhecido como a retirada da Laguna. Da tentativa de defesa, a estratégia muda para a invasão paraguaia. Neste ponto, somos obrigados a tecer a relação com a frente originária do sul do país, que segue com dificuldade e ao longo de anos até alcançar Assunção em fevereiro de 1868. No romance, a chegada à capital marca o fim da guerra, diferentemente do registro histórico, que a arrasta por mais dois anos na captura de seu líder.

Ou seja, reduz-se a complexidade dos registros históricos, tanto no tempo como no espaço, para produzir um efeito próximo à estrutura que estiliza, a da fábula. Assim também o enredo busca uma simplicidade para tornar mais direta a moral pretendida por aquela formação discursiva. O texto dá voz ao desejo mais íntimo de cada personagem. Distanciando-se da ira⁴³⁰ que, segundo o narrador, marcaria o sentimento mais apropriado à guerra, o Rei vai à guerra por amor ao poder, enquanto o General é mobilizado pelo renome, o Coronel, pela cobiça de títulos e o Capitão, pela vaidade. Abaixo desta patente o que sobressai mesmo é a imposição, como dá a entender a embaraçosa situação do pacífico Tenente. Ao soldado então, não lhe cabe nem ao menos o desejo.

O palco da guerra vai coordenar então estas buscas pessoais com sucesso para quase todos. O Rei alcança força política e já decide o destino da próxima investida militar.

⁴²⁸ JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

⁴²⁹ Fazendo uso de uma terminologia mais restrita, Lúcia Pimentel Goes adverte para a diferenciação entre fábula, em que só animais intervêm, parábola, protagonizada apenas por homens, e apólogo, fábula mista em que se alternam homens, animais e seres inanimados. Em qualquer dos casos, a narrativa visa à instrução numa forma sintética. GOES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984. p. 144.

⁴³⁰ *Xadrez, truco...* insere-se na Coleção Plenos Pecados, da Editora Objetiva, que contempla cada um dos sete pecados capitais. O mote que cabe ao autor aqui analisado é a ira.

O general atinge o título de duque e constrói sua imortalidade. O coronel torna-se Ministro da Guerra, é agraciado com o título de barão e encomenda sua biografia. O capitão aumenta seu prestígio junto ao público feminino com uma cicatriz no rosto resultante da guerra e, através de um livro laudatório sobre os episódios vividos, recebe a patente de coronel. O Tenente, mais modesto e apesar de um olho a menos, retorna feliz à família. Já o sádico sargento termina descrente da guerra e perde a promoção para um afilhado do Coronel. O maior prejudicado, contudo, é o soldado. Depois de se recuperar quase milagrosamente de dois ataques inimigos e tendo encontrado o amor de sua vida, morre em virtude de uma bala perdida durante a cerimônia de comemoração ao fim da guerra. Por meio da finalização irônica, tece-se a moral da história baseada na idéia de que a falta de sorte não é aleatória, mas que ela atinge sobretudo os mais desvalidos socialmente. O que não deixa de constituir uma inversão ao tipo de moral prescrito pelas fábulas em geral, voltadas normalmente para o incentivo das virtudes humanas.

Tanto a caracterização dos personagens, como a seleção do enredo e as categorias de tempo e espaço, todos estes elementos marcados pela concisão e aliados ainda à presença de um narrador heterodiegético, frisando seu distanciamento, conspiram para a emergência do tom da fábula.

Também a estrutura circular dos capítulos rompe com a perspectiva linear, evocando uma temporalidade diversa daquela analisada na primeira parte, cuja dominância pertence ao tempo histórico. Marta Barbosa Castro, por exemplo, analisa o lugar de origem da fábula na sociedade pré-socrática, numa época de extrema relevância porque marca a passagem no pensamento grego do *mythos* para o *logos*. Até então, imperava a indistinção entre os dois conceitos.⁴³¹

3.3.1. Alegoria x ficção histórica

Tais fatores conjugados problematizam a inserção de *Xadrez, truco...* como uma ficção histórica. Logicamente que a ausência de referenciais históricos colabora neste sentido, mas o que nos parece mais significativo é a predisposição do livro a uma forma literária que anseia justamente pelo desvanecimento destas marcas referenciais.

Para Todorov, “a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura”,⁴³² enquanto que, para Flávio Kothe, ela é uma alegoria desenvolvida: “A alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada, enquanto a fábula é uma alegoria em forma de história curta e com uma conclusão moral (que pretende ser definitiva). Essa última pertence a um gênero que se supõe hoje inexistente: o didático”.⁴³³ A

⁴³¹ CASTRO, Marta Barbosa. *A fábula: tradição e mudança*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2004.

⁴³² TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71.

⁴³³ KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p. 13.

alegoria caracteriza-se pelos elementos concretos de que faz uso para atingir a um significado abstrato. Sua jogada em relação ao elemento concreto é, no entanto, dupla:

A alegoria oscila entre dois pontos: apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado ou mostrar-se mais obscura, fechada, hermética, dificultando o acesso ao seu nível mais substancial. Esses pontos são as pontas de um mesmo arco – e só se consegue elaborar e entender alegorias quando se esticam ao mesmo tempo essas duas pontas. O que aí parece claro e evidente não é tão claro nem tão evidente; e aquilo que parece um tanto hermético teve a necessidade de configurar-se assim, numa forma que explicita de modo adequado o seu conteúdo.⁴³⁴

É precisamente por esta qualidade de escamoteamento do real que se torna complexo o cotejamento desta ficção com o rótulo histórico. Talvez sirva como matéria de reflexão a remissão para outros produtos ficcionais. Pensamos especificamente em duas obras de Érico Veríssimo. *O Tempo e o vento*, pelo menos o primeiro volume, *O Continente*, ao que nos consta, parece nunca ter sido objeto de desconfiança por parte dos que pensaram a ficção histórica.⁴³⁵ O mesmo já não ocorre com *Incidente em Antares*. Ambas as cidades, Santa Fé e Antares, revelam-se imaginárias, contudo o procedimento ficcional insinua-se diverso em cada um dos romances. Enquanto Santa Fé ocupa uma região bem definida no espaço rio-grandense e o romance consegue exprimir por meio da fatura estética esta peculiaridade, Antares funciona como metáfora de uma realidade que não só toca àquele estado, mas também ao país, ao continente sul-americano e, num sentido mais vasto, à questão terceiro mundista. Já as obras entendidas como ficção histórica parecem salvaguardar uma relação de intimidade com um período/espaço determinado que, de acordo com nossa visão, inclusive ultrapassa os limites do próprio texto.

Do mesmo modo, poderíamos eleger outro escritor cujo percurso atravessa os dois pontos do arco entre o referencial e o alegórico. José Saramago, abandonando uma prosa com fortes influências do neo-realismo português, como é o caso de *Levantado do chão*, torna-se mundialmente conhecido não só através de seu estilo ímpar mas sobretudo com seus romances históricos, como *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Memorial do convento*. Não nos parece exagero afirmar que *Jangada de Pedra* vai marcar uma abertura no tipo de historicidade trabalhada pelo autor. O romance de 1986 não esconde aquela tomada

⁴³⁴ Idem, p. 19. Vale ainda considerar que João Adolfo Hansen alude às várias formas de alegoria: a transparente, a imperfeita, o enigma e a incoerência, dentro de um universo mais amplo em que difere a alegoria dos poetas daquela dos padres. Ainda assim, considera a alegoria imperfeita, “aquela a meio caminho entre a autonomia do procedimento (*incoerência*) e o fechamento total da significação (*enigma*)”, como a mais bem realizada. HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. p. 31.

⁴³⁵ Veja-se como exemplo deste procedimento a listagem de Seymour Menton que considera como romance histórico apenas *O Continente. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 15.

alegórica de um pedaço de terra (ibérico?) que vaga indeciso em meio ao oceano, para ancorar-se, talvez, numa espécie de Hemisfério Sul. A partir daí, o Nobel da Literatura parece optar cada vez mais por esta forma mais velada de questionar o mundo e os seus valores, através sobretudo das alegorias ou das parábolas contidas em *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna*, *O homem duplicado*, *Ensaio sobre a lucidez* e *Intermitências da morte*.⁴³⁶ Nos últimos romances, ao que é dado perceber, pouco se mantém daqueles elementos denominados por Flávio Kothe como os do concreto.

Também uma visada pela própria produção de Torero nos permite uma conclusão semelhante. Após *O Chalaça* e *Terra papagalli*, acentuadamente históricos pelas relações referenciais, *Xadrez, truco...* coloca-se numa zona de indefinição a que se segue *Os vermes*, nitidamente marcado pelo elemento alegórico.

O que nos confirma o traçado alegórico, do particular para o universal, do próximo para o distante, que se opõe, segundo a leitura benjaminiana de Kothe, ao caráter aurático, que, por sua vez, nos aproxima do que está distante. A função aurática poderia ser desempenhada pelos dois tipos-ideais de narrador descritos por Benjamin. O marujo “torna próximo o que está distante no espaço”, enquanto o velho camponês, “o que está distante no tempo”.⁴³⁷ Ainda como lembra Kothe, trata-se de uma unidade dialética entre a alegoria e a aura.

Sem pretender traçar apressadas e falsas analogias, pensamos que a ficção histórica proporciona muitas vezes ao leitor esta impressão de aproximação, através da capacidade singularizante do romance, àquilo que é dado como distante cronologicamente. “A aura insiste em seu caráter único, privilegiado, e é, portanto, centrípeta; a alegoria desconstrói a sua aparência de unidade e diferenciação, sendo, assim, centrífuga”.⁴³⁸ Recorrendo-nos mais uma vez a Umberto Eco, lembramos que aquilo que caracteriza o romance histórico não é a simples inclusão de personagens migrantes, mas a evidência de que a ação narrada só se faça possível naquele tempo e naquele espaço:

Pensemos em *Os noivos*: o personagem mais conhecido é o cardeal Federigo, que antes de Manzoni era pouco conhecido (bem mais conhecido era o outro Borromeo, San Carlo). Mas tudo aquilo que Renzo, Lucia ou Fra Cristoforo fazem só podia ser feito na Lombardia do século XVII. O que os personagens fazem serve para fazer compreender melhor a história, aquilo que aconteceu. Acontecimentos e personagens são inventados, entretanto dizem sobre a Itália da época coisas que os livros de história nunca disseram com tanta clareza.⁴³⁹

⁴³⁶ Deve-se lembrar que o percurso não é marcado completamente pela linearidade. Ainda depois de publicar *Jangada de pedra*, Saramago volta com dois romances que se adequam facilmente à ficção histórica, como *História do cerco de Lisboa* (1989) e *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

⁴³⁷ KOTHE, op. cit., p. 50.

⁴³⁸ Ibid, p. 67.

⁴³⁹ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Leticia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 63-64.

De fato, a discussão envolvendo a alegoria aponta para um pouco mais longe, numa disputa entre formas de expressão, cujo efeito reverbera até mesmo no desenvolvimento do presente trabalho. A querela símbolo x alegoria, retomada no século passado através do protagonismo entre Lukács e Benjamin, encontra-se na base da reflexão sobre a arte moderna, como lembra Davi Arrigucci.⁴⁴⁰ A valorização do símbolo pela crítica romântica se dá como forma de privilegiar o *orgânico* e o *imediat* em detrimento da alegoria, *mecânica* e *mediata*. Estas formas também se distinguem no modo de operação. Enquanto a alegoria caminha, como já se disse, do particular para o geral, o símbolo expressa o universal ou geral no particular, como no clássico exemplo da cruz para o Cristianismo.⁴⁴¹

Para concluir esta questão, importa considerar dois aspectos. O primeiro é o de esclarecer que não se cogita aqui uma oposição entre a alegoria e a historicidade, como é de nosso intuito demonstrar ao longo do estudo. Aliás, parece ter sido contra tal oposição que Benjamin testemunhou, defendendo a funcionalidade da alegoria tanto barroca como aquela presente em Baudelaire. É a este sentido histórico que Willi Bole dá voz:

Ao estudo da alegoria subjaz um “interesse” de Benjamin de desvendar sua própria época. Seu tratado é concebido como uma crítica das tendências restaurativas ligadas à reutilização do classicismo alemão sob o nome emblemático de “República de Weimar”. Na vida pública, e especialmente na esfera acadêmica, ele observou uma “destruição do *éthos* histórico”, ligado a uma postura historicista de estudar o passado através de um “esquecimento do presente”.⁴⁴²

Portanto, quando tratamos da quase incompatibilidade entre a ficção histórica e a utilização alegórica, não pretendemos nos referir a este sentido amplo de histórico, visto que, sob este ponto de vista, todo e qualquer romance mereceria a rubrica.

Em segundo lugar, como adverte Adolfo Hansen, devemos considerar que a consignação do significado alegórico é posicional, ou seja, determinado pela prática. Um sentido literal para uma época ou para uma determinada comunidade pode perder a transparência e se tornar hermético num outro tempo.⁴⁴³ O que quer dizer que as possibilidades de transição devem ser resguardadas.

⁴⁴⁰ ARRIGUCCI JR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 19.

⁴⁴¹ HANSEN, op. cit., p. 112.

⁴⁴² BOLLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 427.

⁴⁴³ HANSEN, op. cit., p. 26.

3.3.2. Xadrez x truco

A tomada alegórica do texto num sentido geral, dissociando-se da caracterização de uma guerra específica, ou seja, a do Paraguai, visa a alargar uma reflexão sobre o ato bélico. Neste caso, o destaque caminha para os vãos motivos da guerra, como as ambições pessoais, em geral, políticas ou econômicas, em detrimento de uma autêntica demanda.

Esta vertente reforça-se com outro empreendimento alegórico do texto, desta vez voltado para a oposição entre as formas lúdicas do xadrez e do truco. O cerebrino xadrez, objeto de defesa do diplomata do Norte, opõe-se claramente ao barbarismo do truco, objeto de deleite do rei de um país do Sul. Outras associações também se insinuam no texto. Enquanto o xadrez aguça o raciocínio, o truco é o jogo da esperteza, da dissimulação e da sorte, fundado no blefe (X.T.E.O.G., p. 9). O último é, também segundo o rei, mais divertido, diferentemente do aborrecido xadrez (X.T.E.O.G., p. 181). Mas, aos olhos do cavaleiro do Norte, o truco não disfarça o caráter animalesco, como sugere a condenação dos gritos necessários à sua prática (X.T.E.O.G., p. 10). Esta notação pejorativa do truco parece estar registrada já em Lima Barreto quando se refere ironicamente à faceta pública e a outra privada do candidato à presidência.⁴⁴⁴

A dicotomia criada em torno do espírito lógico *versus* o caráter improvisado e inflamado não esconde, contudo, uma farpa suspeita sob a capa civilizatória. Não se deve esquecer que o xadrez é sobretudo um jogo cruel por incentivar o sacrifício de todo um exército em favor de um outro bem. Esta faceta encontra sua representação ficcional nas peças de jogo esculpidas pelo sádico Coronel em ossos humanos, mais precisamente, os dos inimigos:

la-se simplesmente atear fogo aos seus corpos antes que começassem a se decompor e a lançar miasmas no ar e nas águas. Lá o Soldado apresentou-se ao Coronel, que estava ocupado em arrancar o osso do antebraço descarnado de um contrário. Ajude-me aqui, ordenou. O Soldado apoiou-se no cadáver com o pé e, com um puxão, conseguiu arrancá-lo do conjunto. O Coronel tomou nas mãos aquele osso e olhou-o como se fosse uma jóia. (X.T.E.O.G., p. 120).

Em resumo, a alegoria opera em função dos estereótipos nacionais: o xadrez para o Norte, o truco para o Sul.⁴⁴⁵ Conforma-se, assim, uma leitura muito próxima àquela matizada pela Teoria da Dependência, determinante para o revisionismo histórico da Guerra do

⁴⁴⁴ “Quem o visse contar certas anedotas sobre padres, jogando o “truque”, nos fundos da botica de sua terra!... História antiga! O homem, hoje, é sinceramente católico, e tanto assim que acompanha procissões de opa ou balandrau.” BARRETO, Lima. Um mandachuva. *A nova Califórnia e outros contos*. Sel. e apres. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Revan, 1993. p.162-167.

⁴⁴⁵ Ainda que a história do truco registre sua origem ironicamente na Inglaterra do século XVII, ele parece ter-se aclimatado melhor nos países sul-americanos.

Paraguai. Uma nação monárquica, leia-se do terceiro-mundo, aliada aos interesses comerciais de um país do Norte, leia-se europeu e, mais especificamente, inglês, e insuflada por ele, arrasa um país bem menor e menos potente, o Paraguai.

3.3.3. A guerra carnavalizada

Se a idéia de fábula aplicada ao romance proporciona um distanciamento do evento *per se* para se pensar o caráter universal do gesto bélico, duas outras aproximações se mostram possíveis, só que agora trabalhando com uma forma de humor, ausente no tom moralizante da fábula.

Mikhail Bakhtin analisa o carnaval como um período em que se instaura uma duplicidade na vida, de efeito positivo. Passagem em que se torna permitida a inversão das formas da ordem, portanto espaço da transgressão. Carnavalização será o termo escolhido pelo teórico para nomear este estado na literatura. Mas, como adverte:

Para entender corretamente o problema da carnavalização, deve-se deixar de lado a interpretação simplista do carnaval segundo o espírito da *mascarada* dos tempos modernos e ainda mais a concepção boêmia banal do fenômeno. O carnaval é uma grandiosa cosmovisão *universalmente popular* dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento das mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. Era precisamente dessa seriedade que a cosmovisão carnavalesca libertava. Mas nela não há qualquer vestígio de niilismo, não há, evidentemente, nem sombra da leviandade vazia nem do banal individualismo boêmio.⁴⁴⁶

O efeito paródico, ambíguo é ainda observado pela leitura que Edward Lopes oferece do teórico: “Ela [literatura] pode, então, voltar-se para si mesma e, desdobrada numa clave séria e numa contraclave cômica, construir-se feito um diálogo entre os dois textos do mesmo discurso que, por causa disso, deixa de servir inocentemente para expressar a ideologia manipulatória, da representação do lado (pretensamente) sério da vida.”⁴⁴⁷

Para Bakhtin, a carnavalização é secundada pelo estudo do diálogo socrático e da sátira menipéia como formas privilegiadas deste recurso. Aqui vai nos interessar em

⁴⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981. p. 138.

⁴⁴⁷ LOPES, Edward. Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2003. p. 77.

especial a aproximação do romance de José Roberto Torero à literatura picaresca⁴⁴⁸ e à sátira menipéia.

3.3.3.1. O herói picaresco

É no retrato do protagonista que a relação do romance com a picaresca se torna mais patente.⁴⁴⁹ Ainda que o texto não se refira à origem familiar vergonhosa do herói como nos modelos clássicos do pícaro, decerto que a situação humilde e de analfabetismo de seus pais não passa incólume (X.T.E.O.G., p. 35). Pode-se mesmo dizer que ela não é apenas citada mas encenada. Antes que o nosso soldado venha à luz, assistimos ao desfile de toda a hierarquia militar, sem excluir daí o ato inaugural com a Majestade Real, reforçando a idéia da inferioridade do herói. O narrador comenta o episódio e desculpa-se pela demora:

E enfim, leitor, apenas neste sétimo capítulo, depois de umas tantas páginas e de tantos personagens apresentados, conheceremos nosso protagonista. A guerra já foi declarada, por ela já se fizeram jogos, empréstimos, convocações, bailes, despedidas, discursos e marchas, e só agora, com indesculpável atraso, é que aparece o Soldado.

Sem dúvida essa demora é um grande erro, pois qualquer um gostaria de saber logo na primeira página do que trata a história, conhecer o personagem principal, ser apresentado à amada por quem ele lutará e ao inimigo que terá que vencer.

O consolo é que, neste caso, perde-se pouco, pois o Soldado é um homem comum, nascido de pais analfabetos, pobre, sem nada que o distinga, seja tique, mania, trejeito, cicatriz, tatuagem, ou mesmo uma simples verruga. Como se vê, personagem em nada especial, ainda mais que vamos conhecê-lo numa situação prosaica, que é a de tirar remelas dos olhos e acordar assustado depois de ouvir um desafinado toque do clarim. (X.T.E.O.G., p. 35).

A nota grotesca do nascimento parece ter sido substituída pela situação pouco lisonjeira em que o soldado nos é apresentado. É característica do pícaro esta condição de marginalização na qual impera a luta pela sobrevivência. Assenta-se deste modo a saga do anti-herói: “O que temos não é pois a história de um herói – personagem cujas ações se desenvolvem no sentido do bem comum – mas da sua antítese que protagoniza uma série

⁴⁴⁸ Embora não analisado mais extensamente, o romance picaresco participa, segundo Bakhtin, da literatura carnavalesca: “O romance picaresco retratava a vida desviada do seu curso comum e, por assim dizer, legitimado, destronava as pessoas de todas as suas posições hierárquicas, jogava com essas posições, era impregnado de bruscas mudanças, transformações e mistificações, interpretava todo o mundo representável no campo do contato familiar”. BAKHTIN, op. cit., p. 137.

⁴⁴⁹ Adotamos aqui a sugestão de Mario González de neopicaresca para o conjunto de romances modernos e contemporâneos que se utilizam dos elementos do gênero clássico de pícaro, evidenciando uma equivalência dos contextos históricos em questão. GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 15, 16 e 287.

de aventuras em que aprende a procurar, antes de mais nada, seu próprio proveito e apenas isso.”⁴⁵⁰

Como identifica ainda o estudioso, o percurso do herói picaresco vai desde a sua vitimização social, passando pela integração e termina com a delinquência irrecuperável.⁴⁵¹ Embora tudo aponte para esta repetição, o final não chega a se efetivar pela morte do soldado em circunstâncias inesperadas, que funciona em termos de ruptura com o próprio modelo parodiado.

Baseando-nos nas características elegidas por González para caracterizar o romance picaresco,⁴⁵² podemos concluir que, em linhas gerais, *Xadrez, truco...* vale-se dos recursos proporcionados pelo subgênero como forma expressiva. A primeira, a marcar os demais, é esta tipologia específica do anti-herói. Se os primeiros romances pícaros difundiram-se pelo discurso autobiográfico, ainda na fase da picaresca espanhola as opções quanto ao narrador se tornam mais variadas.⁴⁵³ Em *Xadrez, truco...* temos o narrador de terceira pessoa mas com privilégio no ponto de vista do pícaro.⁴⁵⁴

O pesquisador alude ainda à função básica do pícaro, servindo sobretudo como criado ao longo do seu percurso de ascensão. Para González isto não só marca a condição de inferioridade social, mas salienta um motivo tradicional da picaresca: a fome. Embora a fome conste como capítulo obrigatório nas crônicas bélicas, sua lembrança aparece no romance através de uma imagem opositiva, a do grande banquete (X.T.E.O.G., p. 41-42), uma perspectiva a partir da visão das moscas, se a palavra lhes fosse dada.

Ainda quanto à função exercida pelo herói picaresco, vale lembrar seu descompromisso com uma tarefa rotineira como o trabalho. Retomando o contexto da picaresca: “Não trabalhar é imposição legal para atingir o almejado *status* nobre que isenta do pagamento de impostos. O modelo social é o da conquista, e não o da especulação e do trabalho, que começavam a estruturar o nascente capitalismo no restante da Europa.”⁴⁵⁵ Lembramos que, ainda que o Soldado se mostre engajado numa atividade servil, esta atividade também se marca de forma opositiva porque resgata a sorte de clientela normalmente recrutada como voluntária, como inúmeros desempregados e desocupados. Como acrescenta González: “No máximo, algum tipo de subemprego é aceito como meio de

⁴⁵⁰ Idem. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988. p. 12.

⁴⁵¹ Ibid., p. 6.

⁴⁵² Idem. *A saga do anti-herói...*, p. 18. Vale ainda a definição, dada no mesmo volume: “a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista”. p. 263.

⁴⁵³ Ibid., p. 265. Podemos acrescentar que nos dois romances anteriores do autor, *O Chalaça e Terra Papagalli*, a marca do herói picaresco é bastante acentuada.

⁴⁵⁴ Como alega Mario González, na trilha de Antonio Candido, em relação ao narrador de *Memórias de um Sargento de Milícias*, a terceira pessoa define melhor a inconsistência dos projetos ou a ausência deles no personagem. Ibid., p. 292-293.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 345.

sobrevivência, mas em nenhum caso o trabalho é valorizado como recurso válido para se atingirem degraus sócio-econômicos mais elevados”.⁴⁵⁶

Uma última anotação quanto ao herói pícaro. Um de seus traços inequívocos é a astúcia, marcada sobretudo pelo recurso trapaceiro. De fato, este traço não desponta no texto. Ao contrário, O Soldado aproxima-se muito mais da apatia, da inércia, apenas registrando o que lhe vem pela frente. Mas é justamente aí que se levanta um efeito inesperado. Se a inércia e a falta de sorte, representadas pela infelicidade tanto no nascimento como na morte, funcionam como marcas desse personagem, não deixa de surpreender o tremendo sucesso em outras situações, como ser salvo da morte iminente duas vezes e a conquista da mulher que lhe parecia inacessível. Seria a providencial morte do Marido apenas um resultado da paciência do Soldado, como insinua o narrador?⁴⁵⁷

Esta situação nos coloca em contato com o segundo quesito elencado por González, “o aventureiro projeto de ascensão social pela trapaça”. Já se frisou o quanto pode ser equívoca a ingenuidade do nosso herói, mas outro aspecto deve ser ainda relevado. A ascensão social do modelo clássico da picaresca é relegada no romance em nome de outro valor que anda de mãos dadas com aquele, a notabilidade.

A primeira cena protagonizada pelo soldado o coloca em diálogo com um colega, o Preto. No despretençioso diálogo, é estabelecida a aposta que impulsionará os dois no curso da guerra: ser responsável pelo tiro que liquidará o Ditador. O gesto, que poderia a princípio ser interpretado a partir do código folhetinesco como função primordial do herói (destruir o antagonista), revela-se de fato como a única maneira dentro do quadro social que vive para sair do plano do anonimato e lançar seu nome na História. Ironicamente, esta chance escapa por sua própria opção. Estando ambos, o Soldado e o Preto, na guarda do prisioneiro, imediatamente reconhecido como o Ditador, falta a eles a coragem para puxar o gatilho. O gesto é concluído pelo próprio Ditador que implora aos dois uma morte honrosa, resultando a aposta sem um único vencedor. Daí o lamento:

[...] arrependido o [sono] do Soldado, que não se conforma por ter desperdiçado a oportunidade de ser um herói, de ser o valente que matou o Ditador, de ter seu nome escrito em placas de rua. Lamentava ter perdido a chance de, quando se fizesse um romance sobre aquela guerra, ser ele o personagem principal da história, coisa que ao menos aconteceu, mas que não lhe serve de consolo, pois nem o nome lhe foi citado, descuido indesculpável que comprova definitivamente a inutilidade desta obra. (X.T.E.O.G., p. 153-154).

A última premissa evocada por González como garantia do romance picaresco, a sátira social, sobeja no romance. E ainda poderíamos, como exemplificado em relação ao

⁴⁵⁶ Ibid., p. 346.

⁴⁵⁷ “Era um homem contente com seu destino e dotado de tão grande paciência que alguns a chamariam de estupidéz. Talvez fosse um perfeito soldado.” (X.T.E.O.G., p. 36).

paradigmático *Lazarillo de Tormes*, organizá-la entre as “três categorias sociais movidas pelo impulso de serem honradas: o soldado, o clérigo e o senhor”.⁴⁵⁸

A honra aqui encontra sua representação pelo sentimento da ira. É a ira que deve motivar, de acordo com o código cavalheiresco do romance e justificando o mote da coleção, a ação bélica. No entanto, a ira sucede a outras razões menos nobres: “Uma guerra se faz por cobiça, por inveja, por preguiça e até por luxúria, como a de Tróia, mas nunca por ira. A ira é coisa para soldados, não para comandantes.” (X.T.E.O.G., p. 151).

A sátira apresenta-se tanto no senhor da nação, o rei, voluntarioso, frívolo e déspota; quanto no soldado, por meio das patentes mais elevadas (general, coronel, capitão), aplacando nas mais baixas (tenente e sargento); e vinca-se em relação ao discurso religioso:

Quando, enfim, os mortos ou quase terminaram de ser enterrados em grandes valas comuns, o Capelão rezou pelos cadáveres. Como eram muitos, não pôde dizer seus nomes, então falou apenas Valorosos soldados, vós ireis agora lutar nas hostes de Nosso Senhor, exército celestial movido pela ira divina, em nome do qual matareis demônios, trucidareis o Diabo e esquartejareis o Mal. Vão em paz, filhos de Deus! Vão em paz e matai, trucidai e esquartejai para que o amor reine no mundo, amém. (X.T.E.O.G., p. 119).

A ação militar é ainda ridicularizada na tomada do forte ou na “gloriosa tomada de uma inexpugnável fortaleza”: “A vitória, porém, veio com uma ponta de amargura, que nenhum inimigo foi morto. O forte, na verdade, havia sido abandonado. As dezenas de baionetas erguidas eram apenas armas enferrujadas presas aos muros, sem ninguém para segurá-las. O artifício serviu para que os últimos contrários deixassem a cidade sem o incômodo de uma perseguição.” (X.T.E.O.G., p. 72).

Outro dado que merece atenção no romance é a presença explícita do destinatário, como no modelo clássico. O narrador dirige-se diversas vezes ao “leitor”, estabelecendo um imaginário diálogo.

Por fim, cumpre assinalar a importância do caráter itinerante na picaresca.⁴⁵⁹ É na estrada que o conhecimento do herói sobre o mundo em que vive vai sendo formado, formando-o. A opção do enredo pela resposta à invasão do país vizinho e o contra-ataque em território inimigo vai proporcionar ao Soldado a construção desta análise, indicada pelo narrador: “Como nas marchas só se usam os pés, o resto do corpo fica livre para fazer o que bem entende, tanto que, mesmo em passo acelerado, os olhos olham, o nariz cheira, os ouvidos escutam e a boca fala...” (X.T.E.O.G., p. 36).

⁴⁵⁸ Idem. *O romance picaresco...*, p. 12.

⁴⁵⁹ Idem. *A saga...*, p. 344.

3.3.3.2. A menipéia machadiana

Outra aproximação evocada pelo romance é a que o relaciona à sátira menipéia. Mas, aqui, talvez a exemplo do que também ocorre quanto ao romance picaresco, não se trata necessariamente de uma motivação a partir das fontes primárias. O texto acena para camadas intermediárias de influência. Neste caso específico, a mediação da obra de Machado de Assis parece bastante clara.⁴⁶⁰

Diferentemente da variante romana, a sátira menipéia não pretende incorrer na vertente moralizante. Bakhtin empresta ao gênero uma acentuada importância pela sua participação na linhagem “dialógica de evolução da prosa literária”.⁴⁶¹ Para ele, a sátira menipéia assinala uma época de “destruição da totalidade épica e trágica do homem e do seu destino.”⁴⁶² Esta ruptura pode ser notada em várias características do gênero listadas pelo teórico.

Algumas destas características coincidem com o romance de Torero,⁴⁶³ tais como: a utilização do cômico; a discussão das “últimas questões”, tópico que parece contagiar grande parte da produção contemporânea, graças sobretudo à intensidade do caráter auto-reflexivo; a representação do Inferno, sem que para isso o romance tenha que separar os planos narrativos; os contrastes agudos, como o oxímoro registrado quanto ao Soldado, entre o azar e a fortuna, e a fixação no jogo das hierarquias sociais; a publicística atualizada, construção devida em grande parte ao processo alegórico que traça com a ação narrada o sentido de atualidade; e ainda a presença de gêneros intercalados, que, a exemplo de Merquior,⁴⁶⁴ podemos aparentar com a inclusão de historietas, como as do general, do coronel etc.

Outras características, no entanto, merecem maior atenção. Todas ou quase todas dizem respeito ao mesmo tema, daí que as tomemos a partir de uma única abordagem. Dois fatores chamam a atenção em *Xadrez, truço...* O primeiro refere-se à titulação dos capítulos. Uma rápida tomada pela maioria dos títulos sugere, curiosamente, a sua pouco provável relação com o enredo bélico, como “as vizinhas”, “o banquete”, “a mulher”, “as

⁴⁶⁰ Inúmeros estudos atestam a relação da produção machadiana à menipéia. Restringimo-nos a referir aqui apenas dois deles. O de José Guilherme Merquior: Gênero e estilo das “Memórias póstumas de Brás Cubas”. Colóquio/Letras, n. 8, Lisboa, jul. 1972. E o de Enylton de Sá Rego: *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciniânica. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989. Ainda Mário Chamie, curiosamente, ao estudar esta perspectiva sobre a lírica machadiana, refere-se às influências intertextuais menipeias presentes no escritor brasileiro. “A poesia de Machado de Assis”. Disponível no site "www.academia.org.br/2000/pales16.ht", consultado em 22/11/2005.

⁴⁶¹ BAKHTIN, op. cit., p. 102.

⁴⁶² Ibid. p. 103.

⁴⁶³ Obedeceremos a uma certa brevidade na análise visto que algumas características já foram apresentadas a propósito do romance picaresco e também porque, de acordo com o esquema de Bakhtin, algumas constituem quase uma paráfrase de outras.

⁴⁶⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 167.

cores”, “o humor”, “os santos”, “a visão”, “o lápis”, “o encantador”, “as orquídeas”, “a moeda”, “o silêncio”, “as diversões”, “o piano”, “o espelho”, “a visita”.

Tal descompasso parece premeditado, como sugere o capítulo “O circo”, que retrata sim um circo, só que, inversamente à expectativa acenada, um circo de horrores. O episódio tem lugar na enfermaria do hospital de campanha, “se assim se pode chamar um conjunto de três tendas cheias de homens com os mais variados ferimentos, uns sem um braço, outros sem os dois, uns com apenas um buraco no nariz, outros com três, uns sem dentes, outros com duas bocas, uns sem orelhas, outros sem dedos.” (X.T.E.O.G., p. 136). Ou seja, as imagens brutais da guerra são tecidas, de forma opositiva, pelo manto da amenidade registrado nos títulos.

Este contraste acaba criando a impressão de um caráter digressivo no romance. Para isto contribui ainda outro efeito, o de uma certa desvinculação que vai sendo construída em relação ao enredo principal. Capítulos como “as vizinhas”, em que se dá a explicar como as vizinhas de uma certa viúva de um soldado que lutava na guerra receberam a notícia da morte do homem, afogado ao atravessar o rio com o peso da munição, ou ainda, “o banquete” que desloca a perspectiva para as moscas que aterrorizavam os soldados. O tom proporcionado por estes capítulos e aquele que domina em muitas outras passagens assemelha-se à “excepcional liberdade de invenção temática e filosófica”⁴⁶⁵ da menipéia, uma deambulação que propicia a reflexão filosófica.

Relacionado também a esta finalidade filosófica da menipéia parece se impor a sugestão do elemento fantástico no romance. Não há propriamente situações fantásticas ou maravilhosas. Elas são apenas invocadas por referências, como no capítulo intitulado “o dragão”, onde ocorre uma contaminação do fantástico. O Soldado, atingido por insônia devido a uma forte dor de cabeça, dedica-se a juntar os ossos dos habitantes de uma cidade assassinados pelos paraguaios. Na “inocente diversão”, como designa o narrador, ele constrói figuras monstruosas, como homens com três braços, cinco pernas e duas cabeças. Em meio ao entretenimento, ele dá-se conta de um incêndio que coloca em risco todo o acampamento militar. Na transposição de universos, assemelhando-se a uma situação delirante, o incêndio é então associado a um dragão.⁴⁶⁶ Entretanto, imediatamente após a instauração do clima irreal, o narrador adverte que o tempo dos milagres é findo: “E que ninguém, apesar da muita e sincera devoção, esperasse ter o mesmo destino dos amigos de Daniel, que passearam com o anjo do Senhor em meio às chamas de uma fornalha, que isto foi no tempo dos milagres, quando Deus ainda era jovem e gostava de fazer seus truques e exibir suas mágicas.” (X.T.E.O.G., p. 87).

⁴⁶⁵ BAKHTIN, op. cit., p. 98.

⁴⁶⁶ Vale lembrar que, como sugere N. Frye, “a forma básica da estória romanesca de procura é o tema da morte do dragão, exemplificado pelas estórias de São Jorge e de Perseu...”. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 178.

Seguramente, esta insinuação fantástica no enredo obedece primeiro à finalidade de traduzir o estado de exceção que é a guerra, utilizando-se de imagens que representam a perda do discernimento entre o bem e o mal, entre a humanidade e o absurdo. Mas tal inserção também coincide com o seu aparecimento na menipéia, verificando-se até mesmo o propósito último de proporcionar uma reflexão filosófica.

Este jogo entre a insinuação do fantástico e a sua contestação pelo próprio texto já se desenha desde a primeira página do romance na qual se optou pela apresentação de letras garrafais, como talvez a anunciar, de forma provocativa, o tipo da matéria narrada, uma historieta infantil. Em outro capítulo é o maravilhoso⁴⁶⁷ que toma a forma do fantástico:

Poucas coisas poderiam evitar a derrota do exército invasor e o massacre daqueles homens, mas, então, um pequeno milagre aconteceu. O céu, que estava cinzento, enegreceu por completo e a grande tempestade que vinha se anunciando por fim desabou sobre o campo de batalha. Era mais do que o General sonharia pedir a Deus, pois a grossa parede de água impedia os atiradores inimigos de verem seus alvos na corrida e ainda permitia o avanço lento, mas seguro, de mais destacamentos e canhões. Vendo o aguaceiro cair e ajudar o exército, o Capelão não se conteve e, abrindo os braços, disse à Mulher das Cartas:

- Esta chuva é uma prova de que Deus está do nosso lado.

A refutação vem a seguir pela boca da Mulher:

- Se assim é, por que ele não manda uma chuva de fogo para queimar os inimigos, ou então os transforma em estátuas de sal [...] Por que faz um milagre tão suave como este, de cair uma chuva, coisa que, dia sim, dia não, acontece? (X.T.E.O.G., p. 131)

Contudo, a sugestão da sátira menipéia é fortalecida sobretudo pela associação às imagens, pelo estilo e por procedimentos tipicamente machadianos, como a estruturação do livro em capítulos breves, as digressões do narrador, a reiterada remissão ao “leitor”, além de situações consagradas, como a da moeda ao almocreve (X.T.E.O.G., p. 98), o General sádico (X.T.E.O.G., p. 112-113), o Soldado responsável por carregar a padiola que mobilizava o Marido de sua amada (X.T.E.O.G., p. 108).

Outra característica ainda presente que, não sendo restrita a Machado de Assis, enfeitou a ficção contemporânea é o desnudamento ficcional. Ele aparece geralmente com o espírito trocista do narrador, como no caso: “Depois que o exército partiu dali, a marcha fez-se muito rapidamente, de modo que teremos que pular todas as descrições dos riachos, cachoeiras, lugarejos, serras e caminhos pelos quais passaram, a fim de não nos

⁴⁶⁷ Utilizamo-nos do conceito de maravilhoso cristão, ou *miraculosus*, uma das formas do maravilhoso, conforme LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 22.

atrasarmos e chegarmos juntos com eles ao pé de um morro em forma de chapéu, próximo da cidade invadida pelo Ditador.” (X.T.E.O.G., p. 51).

Em outra passagem, em que o narrador garante a verossimilhança é garantida pelo corte irônico:

No capítulo anterior o Capitão apareceu subitamente com uma encomenda, aparição que permitiu ao Soldado ditar sua carta não ao Marido, mas sim à Mulher. Para que o leitor não ache, ou tenha certeza de que este livro está mal escrito, aviso que a tal encomenda não era uma invenção usada para deixar os protagonistas a sós. Ela realmente existia e era uma lasciva carta para a Condessa, transmutada em dona Eusébia. Essa dona Eusébia, por sua vez, também era real [...]. (X.T.E.O.G., p. 77).

3.3.4. A estória romanesca

A fim de explicar a existência de modelos tão diversos de prosa, Northrop Frye lança mão de uma classificação que distingue o romance da estória romanesca. Ainda que não concordemos com o critério valorativo do teórico, oposto a Bakhtin no que se refere ao entusiasmo acerca do romance, sua perspectiva mostra-se válida para ilustrar o princípio da composição presente em *Xadrez, truço...*

Segundo Frye: “A diferença essencial entre romance e estória romanesca está no conceito da caracterização. O autor romanesco não tenta criar 'gente real', tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos”.⁴⁶⁸ A tentativa de diferenciação advém, para Frye, na recepção crítica que considera escritores como “Defoe, Fielding, Austen e James centrais em sua tradição, e Borrow, Peacock, Melville e Emily Bronte periféricos, de certo modo⁴⁶⁹. Ele justifica que não se trata de uma avaliação do mérito, mas de uma diferença baseada nas convenções do gênero. Os últimos, em suas diversas opções, ligam-se mais às tradições do conto, da balada, ou aceitam mais facilmente o elemento sobrenatural, ou ainda apelam mais para a figura do narrador. De caráter mais arcaico que o romance, o teórico suspeita que a forma romanesca tenha sido desprestigiada pela sua aparente primaridade e pela falta de acabamento.⁴⁷⁰

Daí também a sugestão alegórica que, de acordo com Frye, se encontra presente na estória romanesca e ausente na outra forma.⁴⁷¹ De qualquer maneira, a referência à alegoria nos leva de volta ao nosso ponto de partida. Tanto a fábula, como o romance

⁴⁶⁸ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 299.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.298.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 300. A análise histórica destas duas modalidades encontra-se desenvolvida por Paul Zumthor, em, por exemplo, *A letra e a voz*.

⁴⁷¹ Talvez aqui valha a pena lembrar o trabalho de Vladimir Propp que descobre a eficiência do seu modelo para fontes do conto folclórico. Eficiência que se desvanece completamente na aplicação de outras séries literárias. PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

picaresco e a sátira menipéia parecem compartilhar uma mesma característica, a preferência por personagens mais arquetípicos que individuais, o que lhes confere esta sugestão alegórica.⁴⁷²

Lembremos que, segundo Bakhtin, a sátira menipéia e a picaresca participam, através da configuração carnalizada, da proto-história do romance. Elas têm portanto um pé além, no romance, e outro aquém, na estória romanesca. Este ponto aquém divide juntamente com a fábula o espaço das formas simples,⁴⁷³ ou seja, de uma estrutura que se quer anterior ao romance.

Por isso *Xadrez, truco...*, ao valer-se da invocação destas estruturas ancestrais ao romance, pretende sobretudo desestabilizar a base histórica que se acoplou à hegemônica forma de prosa ficcional. Utilizando-se do elemento alegórico, esta prosa tenta se desfazer das amarras historiográficas e dos equívocos levados a cabo pelo sentido histórico de progresso, associação presente ainda na conclusão de Northrop Frye: “A estória romanesca, que trata de heróis, é intermediária entre o romance, que trata de homens, e o mito, que trata de deuses. A estória romanesca em prosa surge primeiro como um desdobramento recente da mitologia clássica, e as Sagas em prosa da Islândia seguem de perto as Eddas míticas. O romance tende antes a expandir-se numa abordagem ficcional da história.”⁴⁷⁴

3.4. O LIVRO DA GUERRA GRANDE E O MUNDO MARAVILHOSO DE SIR RICHARD BURTON

O que esta reunião de textos parece evidenciar como sua maior contribuição à categoria do insólito é o aporte de um personagem como Richard Francis Burton. As listagens quase sempre mostram-se insatisfatórias diante da profusão de qualidades e proezas do cavalheiro britânico:

Ele explorou as nascentes do Nilo; foi um dos primeiros ocidentais a penetrar na proibida Meca; passou por faquir na Índia; foi expulso de Oxford por se envolver em duelos; era fluente em 29 línguas e dialetos, traduziu *As mil e uma noites* do árabe, o *Kama Sutra* do sânscrito, *Os Lusíadas* de Camões; estudou esoterismo, cabala, alquimia, teosofia, espiritualismo, catolicismo, islamismo; criou a expressão “percepção extra-sensorial”; como agente secreto disfarçado de diplomata foi peça importante na disputa entre o Reino Unido e a Rússia pela Ásia, no século XIX. Esses foram apenas alguns dos feitos de *sir* Richard Francis Burton, que

⁴⁷² A diferença para Frye é que enquanto a estória romanesca se ocupa das façanhas do herói, a forma picaresca privilegia a estrutura social e, por fim, a sátira menipéia prioriza a configuração intelectual. FRYE, op. cit., p. 304.

⁴⁷³ JOLLES, op. cit.

⁴⁷⁴ FRYE, op. cit., p. 301.

serviu no Brasil de 1865 a 1868. Cônsul britânico em Santos, morou em São Paulo, visitou o Rio de Janeiro, viajou pelas províncias de Minas Gerais em busca de ouro e diamantes, desceu o rio São Francisco até a cachoeira de Paulo Afonso e percorreu o teatro de operações da Guerra do Paraguai, enviando informes de primeira mão à Inglaterra.⁴⁷⁵

Sua personalidade é tão rica que faz temer ao ficcionista tomá-lo como personagem. Corre-se demasiado o risco de os dados factuais sobrepujarem a construção ficcional. Felizmente, desta armadilha escapou Rodrigo Schwarz que recentemente lançou *A ilha dos cães*,⁴⁷⁶ protagonizado pelo aventureiro inglês. No romance, em razão de um naufrágio no Oceano Atlântico, Burton não desembarca no Brasil para desempenhar a missão de cônsul para a qual havia sido designado. Em vez disso, escapa por pouco da morte ao encontrar uma ilha deserta, onde vive por longos meses na companhia de outro colega de infortúnio. Através deste argumento, o enredo avança uma outra possibilidade para a história da América.

Deixando de lado as tantas façanhas de Richard Burton, é como o autor das *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*⁴⁷⁷ que seu nome vem à tona a propósito d’*O livro da Guerra Grande* e, por extensão, da Guerra do Paraguai. Assemelhando-se a um diário de viagem,⁴⁷⁸ as cartas de Burton são dirigidas a um misterioso “caro Z...”, interpretado corriqueiramente pela crítica como a rainha da Inglaterra. Dentre as inúmeras descrições da viagem que empreendeu entre o Rio de Janeiro e Assunção, oferecendo um relato minucioso do trajeto, como Montevideú, Buenos Aires, Paissandu, Rosário, Corrientes e Humaitá, Burton faz uma pequena referência a um possível quilombo: “...diz-se até que existe no Gran Chaco um enorme quilombo, ou colônia de desajustados, onde brasileiros, argentinos, uruguaios e fugitivos paraguaios convivem em amizade mútua e em inimizade com o restante do mundo.”⁴⁷⁹

Está dado, segundo o prefaciador de *O livro da grande guerra*, o argumento para que quatro escritores contemporâneos, cada um representando um país envolvido na Guerra do Paraguai, componham a coletânea. Augusto Roa Bastos, pelo Paraguai, assina duas narrativas bem diferentes entre si, “Em frente à frente argentina” e “Em frente à frente paraguaia”. Alejandro Maciel, argentino, é o autor de “Fundação, apogeu e ocaso do Quilombo do Gran Chaco”, enquanto Omar Prego Gadea, do Uruguai, escreveu “Os papéis do general Rocha Dellpiane”. Por último, o brasileiro Eric Nepomuceno é o autor de “Um barão não mente, envelhece”.

⁴⁷⁵ MUGGIATI, Roberto. Um agente inglês na corte de Pedro II. *Nossa História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n. 24, out. 2005. p. 76-79.

⁴⁷⁶ SCHWARZ, Rodrigo. *A ilha dos cães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

⁴⁷⁷ BURTON, Richard F. *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed., 1997. (Col. General Benício, v.321).

⁴⁷⁸ A primeira edição ocorre em 1870, em Londres.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 365.

Enquanto o título original em espanhol, *Los conjurados del Quilombo do Gran Chaco*, privilegia o argumento definido como central pelos seus integrantes, a tradução brasileira opta pelo destaque da guerra em si, fixando a forma denominativa que induz a uma perspectiva de leitura sobre o evento. Vale lembrar que a leitura revisionista procurou ressaltar a denominação de “Grande Guerra”, em lugar de Guerra do Paraguai ou Guerra da Tríplice Aliança, como forma de reivindicar a perspectiva guarani. Outro dado não menos importante talvez explique a tradução. A palavra “quilombo” em espanhol comporta outras conotações mais próximas, como “desordem”, “escândalo”, “prostíbulo”, lembrando ainda que o Dicionário de Lunfardo registra que “tener quilombo” significa “experiência”.

3.4.1. Em frente à frente paraguaia

Invertendo a ordem original do livro, ao iniciarmos pelo segundo texto, pretendemos atentar para um outro possível ponto de partida para o volume. O texto intitulado “Em frente à frente paraguaia” compõe um romance do autor falecido recentemente. Trata-se de *El fiscal*, de 1993. Como o texto mais antigo do conjunto não nos parece improvável que ele tenha motivado a composição dos demais. Vislumbramos, quem sabe, nesta atitude também uma homenagem de seus pares ao veterano escritor.

Estabelecemos este ponto de partida também devido à impressão de pouca familiaridade do texto com os moldes ficcionais. A feição mais próxima a ele é a do ensaio. De fato, uma nota de pé de página esclarece o leitor sobre a sua construção a partir de fragmentos retirados do romance de 1993.⁴⁸⁰ O seu ritmo, às vezes, parece obedecer apenas à associação livre de imagens. Pode-se até mesmo concluir que, muito mais do que na diegese, o acento recai quase exclusivamente na impressão causada neste suspeito narrador pelas estranhas personagens desta guerra e as fortes imagens relacionadas a ela: Burton, Lynch, Solano López, o balão observador, Cândido López e o Padre Fidel Maíz. Do mesmo modo que a patética cena da condecoração promovida por López aos cerca de trinta oficiais praticamente no leito de morte de Cerro-Corá o perturba: “Algum cronista esquecido menciona este fato mínimo, incrível, verdadeiramente fantástico, das condecorações aos trinta fantasmas em meio ao terrível fragor da hecatombe. Todo ato extremo está feito de símbolos. O homem busca o absoluto na cúspide da glória ou no monturo da miséria mais extrema.” (L.G.G., p. 95).

É também esta a peça do “romance a oito mãos” (L.G.G., p. 10) que mais se detém no autor das *Cartas dos campos...* Roa Bastos não se mostra indiferente aos dotes literários de Richard Burton nem a sua aura romântica. No entanto, constrói um texto que a princípio

⁴⁸⁰ ROA BASTOS, Augusto... [et. al.]. *O livro da Guerra Grande*. Trad. Josely Vianna Baptista... [et al.]. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 55. As demais citações constarão no corpo do trabalho, acompanhadas das iniciais e do número da página.

os coloca à parte. Evoca, assim, a singular neutralidade do observador e a sua imparcialidade na análise da disputa na Região do Prata: “...*Cartas dos campos de batalha do Paraguai*, muito inferior aos outros [livros do autor] em qualidade literária e magia criativa, mas superior a todos eles como crônica do holocausto de um povo.” (L.G.G., p. 56). Ressalta, diferentemente do que se previa, a sobriedade e a diplomacia de Burton. Na ficção de Roa Bastos, Burton servia como intermediário de D. Pedro II para acordar a paz com Solano López, tarefa em que não logrou êxito. Transcreve numerosos trechos das *Cartas...* de Burton, denunciando, principalmente, o trágico fardo imposto à pequena nação paraguaia. Solano López impressiona a este Burton não só pelos seus excessos mas também por sua honradez (L.G.G., p. 62).

Este discurso que se vai desenhando, por onde se evidencia a acusação eminente proporcionada pela leitura revisionista, cumpre sua função ao convencer o leitor sobre sua certeza. Certeza que vai sendo minada pela confissão do narrador. Já logo de início, ele levanta a dúvida sobre o testemunho de Burton:⁴⁸¹

Em alguns momentos não se sabe se *sir* Richard está relatando o que realmente viu ou se está traduzindo em palavras, necessariamente mais pobres que as imagens, e como que ligeiramente deformadas, as visões delirantes de Cândido López, o pintor da tragédia. Burton viu e admirou esses quadros que iam saindo “do natural”, mas também de uma visão de além-túmulo; chegou a ver Cândido López ser pintado, sentado entre os mortos, no final de uma batalha. “Parecia um surdo-mudo ou um sonâmbulo completamente fora do mundo real”, escreve em uma de suas cartas (a décima terceira), totalmente dedicada ao pintor. (L.G.G., p. 58).

E é no capítulo das transcrições que se iniciam as agruras do leitor. As transcrições e citações às cartas de Burton normalmente remetem, como no exemplo acima, à sua numeração no volume original. Contudo, tal indicação não confere com os capítulos da edição de *Cartas...* A princípio, o leitor dirige sua dúvida para as diferentes edições ou, quem sabe, problemas na tradução. Até concluir que se trata de fato de dois livros distintos. Onde andar o outro?

É com o desdobrar dos acontecimentos que nos damos conta que a estratégia participa de um plano maior, o de tentar adentrar no universo traduzido por Burton, o das *Mil e uma noites*. Lembremo-nos que o “livro das Arábias” também enfrenta uma disparidade de versões, sendo algumas de suas mais famosas noites produto de intercalações ao longo do tempo. O dado biográfico de Burton e o texto ficcional de Roa Bastos, aparentemente ensaístico, ou vice-versa, passam a se confundir.

⁴⁸¹ Como assinala L.P. Macedo Carvalho, no prefácio, Burton não presenciou nenhum combate da Guerra do Paraguai, “mas percorreu os campos de batalha do teatro de operações, entrevistou generais e conversou com soldados aliados.” BURTON, op. cit., p. 8.

O desenvolvimento volta-se para o arremedo de uma Xerazade às avessas, diante de um leitor ainda crédulo do discurso perpetrado pelo narrador. Desviando o trajeto de sua viagem daquele descrito na nossa versão, Burton dirige-se ao acampamento paraguaio, estabelece contato com o casal López, desfruta da sua hospitalidade e torna-se amigo e admirador de Mme. Lynch, episódio que talvez venha a preencher uma lacuna na vida do aventureiro inglês.⁴⁸² Como se tratasse de matéria onírica, o fantasma de Burton se interpõe entre Solano López e a esposa. Assim, a imagem de Lynch vai encantando também o leitor:

Burton dedica um longo parágrafo ao toucado, às jóias, às maneiras refinadas de anfitriã de Madame Lynch nas tertúlias do acampamento, que faziam esquecer a guerra e transportavam na imaginação a cena, que se passava na selva selvagem, ao ambiente cortesão de Paris. Destaca ironicamente o contraste entre a grande dama da corte durante a noite e sua postura de amazona durante o dia, suas ordens na veludosa voz de contralto, idêntica à maravilha de seu corpo, seus briosos galopes na faxina bélica, envolta em seu uniforme da marechala, cor de folha seca, chapéu bicorne de cetim preto, altas botas envernizadas de granadeiro e sua sombrinha com cabo de ouro, engastado de fina pedraria, que empunhava ao sol e à sombra. Cavalgando, levava-a pendurada em seu cinturão como um espadim de ouro embainhado em alvo cetim. (L.G.G., p. 66).

A imagem rascunhada de Solano já é bem menos generosa. Atacado por terríveis dores no dente, ele aparece enfaixado por um lenço vermelho a prender-lhe a mandíbula, “do qual flui um fio de baba manchado de tabaco” (L.G.G., p. 67). Prevendo já os recursos narrativos lançados, o narrador ironicamente ajuiza: “A prosa de Richard Francis Burton esquecia, às vezes, o tom descritivo e jovial dos viajantes ingleses e se inflamava de um arrebatamento trágico de segunda mão.” (L.G.G., p. 63).

Tendo sido acusado como um perverso pelas traduções do *Kama Sutra*, *Ananga Rana*, *O jardim perfumado*, além das *Mil e uma noites*, em plena época vitoriana, a narrativa aproveita-se do fato para aguçar-lhe o caráter femeeiro⁴⁸³ e até construir-lhe um ambiente passional: “...autor de quase uma centena de livros, a metade dos quais sua mulher, *lady Isabel*, destruiu e queimou com sanha implacável.” (L.G.G., p. 56).⁴⁸⁴

Ao final de um exuberante jantar, “a noite das noites” (L.G.G., p. 70), La Lynch pede que Burton conte algumas histórias das *Mil e uma noites*, enquanto o marido, “vencido pelo

⁴⁸² Segundo algumas fontes, no intervalo entre a viagem aos campos de batalha do Paraguai e a sua convocação para o consulado em Damasco, Burton desaparece durante seis meses, “um período misterioso em sua vida, sem nenhum tipo de documentação ou registro.” MUGGIATI, op. cit., p. 79.

⁴⁸³ Ao referir-se a Elisa Lynch, o narrador anuncia: “*Sir Richard* ficava fascinado com o corpo de *Ela*; sabia que sua alma tinha dono, e esta lhe interessava muito menos.” (L.G.G., p. 69).

⁴⁸⁴ Este cenário da carbonização dos escritos de Burton pela mão de sua esposa foi rentabilizado por diversas biografias do autor. Ver a este respeito: RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton: o agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe As mil e uma noites para o Ocidente*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 488-492.

sono, começou a roncar, sacudido de tanto em tanto por tremores palúdicos” (L.G.G., p. 70). A narrativa esbanja sensualidade:

Inventei outros relatos mais intencionados e picantes em uma delicada gradação. Sentia que ia penetrando em terreno minado, mas não podia nem queria voltar atrás. Não podia esquecer aquela manhã em que, passeando pelo acampamento, surpreendi Madame Elisa saindo nua do banho, assistida por suas criadas, na improvisada tenda de asseio levantada entre copudas árvores. Eu estava vivendo interiormente a aventura de outra história que não pertencia ao Livro das Noites; uma aventura na qual o risco da sedução era seu maior incentivo. (L.G.G., p. 71).

Ciente de que toda tradução constitui também uma versão, o narrador delega a Burton a responsabilidade autoral, “o autor das Noites” (L.G.G., p. 68). A história contada embriaga até mesmo ao seu narrador-autor: “Parei um instante, embargado pela originalidade do imprevisto achado narrativo (a narradora [Xerazade] transformada em personagem de um conto desconhecido para ela, de uma história que não está no Livro).” (L.G.G., p. 72). Em vez do rigor e da neutralidade do observador europeu, apregoadas no início, o narrador admite: “Burton era um hábil manipulador do subterfúgio narrativo. Tinha a arte da insinuação capciosa na maneira de dizer que diz pela maneira. Seria razoável, entretanto, não se fiar excessivamente das parolagens do cônsul.” (L.G.G., p. 73).

Diante da possibilidade de passar de um fantasma entre Solano e Elisa para algo mais, modificando assim os rumos da História, o Burton de Roa Bastos não logra seus intentos com a primeira dama, diferentemente da espectral Xerazade. No entanto, a investida deixa seus frutos. Enquanto Burton narrava as histórias, os serviçais de Lynch também usufruíam da audição. O narrador questiona sobre ter sido este o principal feito de Burton em relação ao Paraguai: “servir de ponte pela qual as histórias das Noites do Oriente passaram para o imaginário coletivo paraguaio, por meio das criadas da marechala.” (L.G.G., p. 74). Histórias que sofrem modificações nas futuras narrações. Nada mais natural para Burton, que acredita num “único mito de origem que se bifurca e que atravessa, em constante mutação e proliferação de narrativas, as culturas de todos os povos e de todos os tempos.” (L.G.G., p. 74).

Do fascínio de Burton por Lynch, a narrativa desloca-se para a imagem do balão dirigível brasileiro e de sua captura pelas forças paraguaias. Descreve-a como uma das últimas conquistas paraguaias. A ela associa-se Cândido López, que pintou uma tela sobre o tema. O pintor argentino torna-se, ao lado de Burton, sua testemunha histórica: “Há um testemunho irrefutável desta façanha, que não é uma invenção do obnubilado *sir* Francis.” (L.G.G., p. 77). O epílogo trágico da guerra para a nação paraguaia, marcada pela captura do balão, condiz, no plano narrativo, com a degeneração sofrida pelo pintor. Além da perda

do braço direito, retratado por sua biografia, Cândido torna-se a imagem do sacrifício humano no texto ficcional. Perde também o braço esquerdo, “que já começava a ser destro” (L.G.G., p. 79), por um estilhaço de obus. Depois é a vez das pernas. Nem assim, desiste do pincel: “Aprende a pintar com o pincel preso entre os dentes.” (L.G.G., p. 79). O seu drama é identificado ao povo paraguaio. “Cândido López pintou em quadros memoráveis a tragédia da guerra, mas seu próprio corpo era o comentário mais terrível dela.” (L.G.G., p. 78).

A agonia paraguaia faz-se pretexto para o enfoque dos últimos dias do império de Solano López. O clima é fantasmagórico. López condecora com insígnias de latão seus últimos oficiais; o Padre Fidel Maíz sugere ao presidente, a exemplo de Júlio César, a inclusão de mais um dia no calendário de fevereiro; o conde pianista que insiste, a mando de López, nas suas mazurcas e polonesas, como meio de incentivar o fiapo da tropa paraguaia. Prepara-se o confronto sob as cores de um exótico misticismo: “No acampamento brasileiro ferve ruidosa a macumba invocando Exu. Oficia de sacerdote o cabo, jogador de capoeira e cavaleiro de circo, o mulato *Chico Diabo*, a quem o Grande Xangô, Exu e outras divindades afro-brasileiras untam com os óleos selvagens do Grande Poder.” (L.G.G., p. 86).

As representações finais da guerra, apesar de não destoarem do consagrado pela historiografia, são captadas por um filtro que distorce a imagem, a exemplo do onírico, na forma de um pesadelo. As sugestões ficcionais são atribuídas mais uma vez a Burton: “É preciso voltar ao livro do tradutor das *Mil e uma noites* para conhecer um pouco mais alguns dos estranhos personagens da Guerra Grande.” (L.G.G., p. 88). Um deles é a polêmica figura do Padre Fidel Maíz, que conclamou a Prostituição Patriótica durante a guerra. “Em sua degradação, em seus crimes, em seu pecados, é o anti-herói mais puro e virtuoso do Paraguai.” (L.G.G., p. 92).

Novamente Cândido López torna-se objeto das reflexões do narrador. Mediante as diferenças que marcam a sua pintura em duas fases distintas, o narrador aventura a hipótese do duplo: “Toda realidade simbólica pode desdobrar-se em múltiplas e diferentes configurações. Algumas delas são as lendas que são capazes de gerar. A propósito de Cândido López, pintor e guerreiro da Tríplice Aliança da Argentina, Brasil e Uruguai, existe em meu país uma versão legendária de outro pintor chamado também Cândido López.” (L.G.G., p. 94-95).

Havia, assim, um pintor argentino dedicado a representar a guerra do Paraguai e outro cuja vocação era testemunhar a destruição do país vencido. O tema do duplo em López ilumina a estranheza causada pelos livros diferentes de Burton. Um marcado pelas qualidades da crônica histórica. O outro, “pela delirante fantasia criativa, muito superior à simples tradução do Livros das Noites.” (L.G.G., p. 88).

Curiosamente, Roa Bastos oferece um texto que evidencia claramente várias estratégias ficcionais utilizadas em larga escala por Jorge Luis Borges, comentador de Burton e admirador do trabalho de Cándido López. O tom ensaístico na ficção, o tema do duplo e do livro único,⁴⁸⁵ a indefinição e amálgama entre as matérias históricas e as apócrifas, o maravilhoso muitas vezes associado ao longínquo, como o Oriente. Além disso, vigora continuamente aquele jogo entre o fictício e o factual. A princípio, constrói-se uma idéia de verossimilhança que é ironicamente rompida. Mas, para desespero do leitor, o que aparenta ser mais fictício é o que pode ser comprovado, como a caracterização de Burton e a carbonização de seus escritos pela esposa. Daí o teatro de sombras montado por Roa Bastos, em que estranhas personagens resolvem-se entre a lenda e a história, pouco importando se elas são apenas objeto de representação ou uma instância autoral, como no caso de Burton e Cándido López, responsáveis também por outras representações. Percebe-se, deste modo, como o Livro Único evocado pelo narrador reúne escritores tão díspares como Plínio, Joyce e Borges, todos marcados pela irremediável incorporação do biográfico como impressão ficcional.

3.4.2. Em frente à frente argentina

Enquanto a outra parte privilegiava o poder de sedução advindo de antigas representações, sobretudo aquele experimentado por Xerazade por meio da narrativa, o texto inicial do volume volta-se com mais atenção para o estatuto da representação através de um único diálogo entre Bartolomeu Mitre, então presidente da Argentina e primeiro comandante dos países aliados contra o Paraguai, e o seu ajudante, o oficial e pintor Cándido López. A escolha de Mitre como personagem não incide apenas pela sua atuação política, mas também como criador de representações. Neste caso, privilegia-se o seu trabalho de tradução da *Divina Comédia*, em meio à guerra.⁴⁸⁶ Cándido López conclui: “Nós dois misturamos tinta, trememos um pouco e depois recriamos o mundo do nosso jeito e segundo nossos reais caprichos.” (L.G.G., p.17).

Obcecados com a fidelidade ao modelo,⁴⁸⁷ Mitre e López no texto de Roa Bastos dividem-se entre dois pontos de vista distintos sobre a representação artística. Enquanto Cándido crê numa arte sujeita à verossimilhança externa, Mitre mostra-se mais cético:

⁴⁸⁵ “São partes do Livro Único que continua sendo escrito ao longo das eras pelo mesmo autor com diferentes nomes. Um escreve para que outros leiam.” (L.G.G., p. 56).

⁴⁸⁶ A sugestão da dupla de personagens pode ter sido dada pelo prefácio de Bartolomeu Mitre à edição argentina de *A Divina Comédia*, em que o tradutor se utiliza da metáfora do pintor para o seu ofício. FERREIRA, Eduardo. Bartolomé Mitre: poeta, tradutor e presidente. *Rascunho*. Curitiba, abril 2006. Consultado no site: <http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=2&lista=1&subsecao=5&ordem=0>, em 02/05/2006.

⁴⁸⁷ Ver FERREIRA, op. cit. DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: imaginários da Guerra do Paraguai*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1997. p. 21.

“Você por acaso pensa que essas imagens são fiéis à matança? A memória do momento é a mais enganosa. Nunca estamos no tempo presente, salvo na memória que se torna copiosa...” (L.G.G., p. 23). É Mitre quem dedica ao outro os atributos de neo-realista ou pré-rafaelita (L.G.G., p. 18). Vale-se ainda do reforço de seu nome, “candoroso Cândido” (L.G.G., p. 18), para ironizar aquela postura.

Já Mitre revela a consciência de que a arte pode ser usada pelo poder: “A arte é a arma para corrigir a realidade.” (L.G.G., p. 16). Sua perspectiva coaduna melhor com a de uma leitura ufanista da guerra, que se propõe a convencer o leitor/espectador sobre as suas razões: “É preciso inventar a glória, mestre. Se nossas tropas recuaram, faça com que avancem em sua pintura.” (L.G.G., p. 16). É contra esta utilização que se insurge Cândido, que a considera espúria: “Você pintou o fuzilamento do *brigadier* Aranda? Não, dom Mitre. Como quer que eu retrate essa farsa? O pelotão fuzilou um boneco de estopa. Imagine, não seria decente reproduzir uma reprodução sem origem, uma pantomima bastarda, dom. Note que essa comédia de justificação transforma a justiça em um truque.” (L.G.G., p. 18).

Constrói-se deste modo uma oposição entre representações artísticas que também rivaliza sobre os modos de ler a Guerra do Paraguai. Mitre está mais para a leitura oficial, enquanto Cândido, para a revisionista.⁴⁸⁸ A fala do pintor expressa a denúncia de uma guerra que massacra um povo enquanto uns poucos dela se beneficiam. Atribui insistentemente a Mitre, como comandante das forças aliadas, a autoria daqueles crimes, apelando ao juízo final: “Não esqueça que firmou o Tratado e que a tinta da morte não se apaga como os fogos de minhas telas” (L.G.G., p. 49). Entretanto, a esperança figurada por *Em frente à frente paraguaia*,⁴⁸⁹ já não tem lugar aqui: “Para que viver se não podemos retificar nenhum retalho de justiça em um mundo manifestamente iníquo e arbitrário?” (L.G.G., p. 49).

A posição de Mitre mostra-se um pouco mais complexa. Utiliza como argumento para a guerra a tese expansionista de Solano López: “O marechal estava se aliando com os uruguaios por um lado e com Urquiza por outro, mestre. Queria usar uma pinça para me asfixiar.” (L.G.G., p. 52). Por outro lado, pressente que os dividendos da guerra não lhe serão favoráveis: “Esta guerra me queima os calcanhares, mas não posso recuar.” (L.G.G., p. 27). Divide-se entre o político e o intelectual: “Já pensei muitas vezes na culpa dos inocentes.” (L.G.G., p. 27). Os boletins oficiais constituem sua dor de cabeça: “A História se faz com datas... Mas faltam dados para o boletim, esta parte será um parto. Quando escrevo sobre o passado, existem apenas as palavras rabiscadas do escrito, que vão ficando sobre o papel como o suor de minha alma.” (L.G.G., p. 29). É ainda Mitre quem

⁴⁸⁸ Entre outros exemplos: “Se fosse por sua mão, estaríamos escrevendo a história da dependência em vez da independência da história, insigne mestre.” (L.G.G., p. 22).

⁴⁸⁹ “A história não tem final. Desde o início dos tempos sempre houve fogueiras de violência destrutiva. E também sempre houve o fogo do espírito para purificar o dano, conjurando-o por meio da arte, que é mais forte que a morte” (L.G.G., p. 98).

desmascara o pretensão realismo de Cândido:

Formigas indo e vindo pela areia da praia. É assim que se imprime uma guerra? Seria melhor ter usado o daguerreótipo, que não suaviza nenhuma sevícia. Não, meu lugar-tenente. Ficando em seu lugar você está fora, longe, retratando as nugas de uma crueldade que ainda não entendeu inteiramente. Se fosse fiel, sua infidelidade estaria à frente, fazendo-o fantasiar cores e formas que nem você nem eu nunca vimos. Ou você pensa que a guerra é essa fileira de soldados uniformizados como brinquedos mirando o céu azul? (L.G.G., p. 24).

Insinua-se ao longo da narrativa uma outra metáfora. A que delega o espaço celeste a Cândido, ao passo que o Inferno torna-se objeto de Mitre. Neste ponto, a intertextualidade acentua a idéia discutida acerca da representação. A geografia pantanosa e de grandes rios vai marcando o espaço que liga a Guerra do Paraguai ao *Inferno*, de Dante: “Quem pode se salvar no inferno do Gran Chaco?” (L.G.G., p. 19). Mitre reclama novamente do realismo de Cândido, recuperando agora o cenário para as cores sombrias do Hades e relativizando o conceito de representação: “Estou documentando a verdade! Por que você não pintou aquelas brenhas espinhentas que quase me esfolaram vivo? Já se esqueceu de todo o restolhal que atravessou nosso caminho? Este rio cheio de bocas não poderia vomitar mais aguadas e aguaçais, nessa imundície de cólera e varíola, febre e diarreia.” (L.G.G., p. 30).

Como Dante e Virgílio, Cândido e Mitre refazem o caminho dos círculos do Inferno. Enquanto isso, as Fúrias do texto clássico dialogam com as amazonas do espaço americano (L.G.G., p. 43-44). Mas, desta vez, é Cândido quem denuncia a máscara que a dramatização esconde: “Não sei pintar a dor, desenho apenas o que vejo em seu rosto e nunca vi dor alguma, nem nos piores momentos, general.” (L.G.G., p. 30).

Se o universo literário recebe o reforço da *Divina Comédia*, para o espaço de pintura é convocado a figura de Diego Velázquez, referência quando se trata de pensar os universos envolvidos nas representações. Mas Mitre alerta seu ajudante sobre os perigos da autofagia: “Cuidado para não acabar engolindo sua manufatura.” (L.G.G., p. 29).

O que Roa Bastos coloca mais uma vez em jogo é a velha discussão sobre a teoria nominalista: “Dante fundou o Inferno, mestre. Só a poesia podia edificar do nada...” (L.G.G., p. 25). Teoria tão antiga, mas ainda pouco resolvida, como nos lembra Gustavo Bernardo:

A situação atual da nossa civilização, conseqüentemente de boa parte de nosso pensamento, é a de niilismo incipiente, fruto da combinação paradoxal de uma valorização desmedida do intelecto com o desespero em relação à capacidade do mesmo intelecto: podemos ou não podemos mais ter contato com a realidade? A realidade é acessível, é nossa morada e referência, ou tornou-se inacessível, como dizem, ou pregam, Lacan, Baudrillard e tantos outros? É como se, quanto mais pensássemos, não mais víssemos o quanto ainda tínhamos

de pensar, como queria Sócrates, mas sim para quão pouco serve tanto pensamento, tanto blá-blá-blá, enfim.⁴⁹⁰

3.4.3. Fundação, apogeu e ocaso do Quilombo do Gran Chaco

Justificando a idéia de um “romance a oito mãos”, alguns personagens de Roa Bastos migram para o texto de Alejandro Maciel. É o caso de Cándido López e seu duplo. Outros, que apareciam como coadjuvantes, vêem seu papel ampliado, como o brigadeiro Aranda, ou retificado, como o comandante argentino Fredo Marín e o capitão paraguaio Alonso Benítez. Os trechos que apareciam nebulosos no conto anterior, agora merecem esclarecimento.

A acusação que pesa sobre todos estes personagens é a de participarem da conspiração e fundação do Quilombo do Gran Chaco, uma comunidade pacifista estabelecida em meio à guerra, no chaco paraguaio, que congregava “Índios mal adaptados à civilização, pessoas a quem a guerra havia espantado das cidades, libertos que cruzaram a fronteira fugindo de seus donos, pardos desertores dos quatro exércitos, mestiços de todo o tipo, soldados prófugos e mulheres vindas ou trazidas de todos os lugares...” (L.G.G., p. 123).

O brigadeiro Marcos Aranda, acusado de deserção e condenado ao fuzilamento (L.G.G., p. 18), é o responsável por envolver o narrador deste texto, o capitão Francisco Paunero, na trama secreta do Quilombo, quando, diante da morte iminente, faz do capitão seu substituto no Conselho Administrativo da dita comunidade. Já Fredo Marín e Alonso Benítez haviam protagonizado uma cena excêntrica quando seus exércitos oponentes se encontram para a batalha e os dois comandantes desistem da luta e abraçam-se (L.G.G., p. 46-47). No texto de Maciel, ainda que envolvidos no plano, eles não conseguem alcançar o Quilombo. São presos e fuzilados após julgamento sumário (L.G.G., p. 145). Cándido López também compõe a população da aldeia. Neste caso, não se pode falar em evolução. Cada vez mais desfigurado (lembremos que no conto anterior ele já não possuía os dois braços e as pernas), agora é também vítima da lepra. Habita uma choça em ruínas e persiste com suas telas. Pode-se daí concluir que o pintor, tal qual um boneco martirizado, se transforma na pintura de suas próprias criaturas.

Outros personagens, mesmo que não mantenham seu nome de batismo, coincidem com seus arquétipos, como o Padre Fidel Maíz metamorfoseado no cura Gesio, reabilitando a mesma face da violência por trás da investidura religiosa: “Um subtenente assegurava

⁴⁹⁰ BERNARDO, Gustavo. O nominalismo medieval na base da fenomenologia moderna: de Guilherme de Occam a Vilém Flusser. In: MALEVAL, Maria do Amparo. *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000. Consultado em versão eletrônica, no site: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/flusser37.htm>, em 03/05/2006.

que nas proximidades de La Villeta o cura Gesio instigou um mulato brasileiro a sodomizar uma mulher indígena que tinha sido apanhada quando tentava roubar farinha de um costal do acampamento para alimentar seus filhos.” (L.G.G., p. 133).

A narração sobre a misteriosa sociedade vem sob a forma já clássica da naturalização que fala sobre um manuscrito secreto, cuja pista mais remota vai dar no diário do capitão Paunero, passado por várias gerações até chegar aos autores, por meio de uma “viagem acidentada” (L.G.G., p. 101). Contrário ao efeito produzido, o de verossimilhança, a alusão ao interlocutor do segredo como sendo um psiquiatra põe em causa a veracidade do relato. De certa forma, a ficção mantém-se fiel à incerteza sobre a existência do aldeamento. Este tratamento reforça a faceta insólita do tema, iniciada com o autor das *Cartas dos campos...*, que agrupa os vários textos do volume.⁴⁹¹

O insólito neste caso parece se colocar muito mais na forma de estruturação que propriamente no assunto. É curioso, por exemplo, que também o visconde de Taunay, em meio à Guerra do Paraguai, narre um episódio bastante semelhante. Convocado, como engenheiro militar, juntamente com uns poucos companheiros a fazer o reconhecimento de um caminho para que a tropa brasileira alcançasse o sul do Mato Grosso, Taunay acaba deparando-se com uma comunidade atípica, na Serra de Maracaju, que ele denominou de *Os Morros*.⁴⁹² A população era composta sobretudo por pessoas foragidas da cidade de Miranda, invadida por tropas paraguaias, militares deserdados e diversos aldeamentos indígenas. Lá permaneceu durante alguns meses, desfrutando da paz de espírito e do amor da índia Antônia:

Nos *Morros* a boa paz presidiu as relações de todos e, em honra ao espírito de cordura daquela população, pode-se afirmar que nenhuma cena violenta ou até desagradável, durante todo o período de exílio, fez suspeitar que totalmente haviam desaparecido o império da lei e a proteção da autoridade. Todos se conformavam com a dura sorte e tratavam de se ajudar reciprocamente, tornando-se mais úteis uns aos outros.⁴⁹³

Outro episódio, mais divulgado que aquele, é o que se reporta ao motim no Bounty em 1789, liderada pelo imediato Fletcher Christian contra os desmandos do Capitão Bligh. Temendo as represálias do governo britânico, o imediato e parte dos amotinados decidem

⁴⁹¹ Não certificado por Richard Burton, há, entretanto, indicações de maiores informações sobre a comunidade na obra de um ex-cônsul britânico em Rosário, Argentina, à época. Trata-se de Thomas J. Hutchinson, em *The Parana; with Incidents of the Paraguayan War, and South American Recollections, from 1861-1868*. Londres: Edward Stanford, 1868.

⁴⁹² Vale notar ainda que a composição conhecida como quilombo vigorou amplamente naquela região de Mato Grosso em razão da exploração mineira que utilizava escravos. Ver SIQUEIRA, Elizabeth Madureira e outros. *O processo histórico de Mato Grosso*. Cuiabá: Guaicurus, 1991. *Revivendo Mato Grosso*. Cuiabá: SEDUSC, 1997.

⁴⁹³ TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Companhia Editorial, s/d. p. 192.

se estabelecer numa daquelas ilhas orientais. Ocupando um bote com provisões apenas para poucos dias, eles vagam durante cerca de quarenta dias até atingir Timor. Neste *locus*, a maioria dos homens decide ficar, constituindo família e uma larga descendência, optando pelo mito ao logos, segundo interpretação de Per Johns.⁴⁹⁴

Ironicamente, até a sociedade paraguaia serviu aos termos desta descrição que, como lembra Taunay, remete à tese de Jean Jacques Rousseau.⁴⁹⁵ O drama paraguaio celebrizado por Julio Jose Chiavenatto insiste bastante nestes limites, reforçando para o efeito a insularidade não só política do país mas também o isolamento de sua população. Marilene Weinhardt registra ainda que o romance *As brumas dançam sobre o espelho do rio* (1982), de Urda Krueger, tematiza um episódio ocorrido a colonos alemães que, para fugir da convocação à Guerra do Paraguai, instalam-se “além da Colônia Blumenau, num remanso às margens do Rio Morto. Superando as dificuldades iniciais, a aldeia chega a oferecer uma vida de fartura e bem-estar social, com líderes naturais mas sem chefe...”⁴⁹⁶

Ainda que documentais, as experiências mencionadas não deixam de apontar para sua forma arquetípica de um *topoi*, disseminado no pensamento humano e na literatura ao longo dos séculos. Aliás, este é o tema do estudo de Johnni Langer:

Locais imaginários sempre foram constantes na civilização ocidental, tanto na literatura quanto no relato histórico. As descrições de reinos, continentes e países misteriosos com suas fantásticas cidades foram procurados inutilmente por diversos aventureiros durante muito tempo. Locais onde a imaginação podia libertar o homem, pelo menos durante um curto tempo, da realidade limitadora e tirânica do cotidiano, e que também forneceram condições para o indivíduo superar-se.⁴⁹⁷

Como não recordar a partir daí a passagem, tanto a homérica como a camoniana, em que nobres guerreiros e viajantes são premiados pelos deuses na abordagem de uma ilha perdida, onde desfrutam do alimento físico e do espiritual?⁴⁹⁸

Tais representações desfrutam das características de *Axis Mundi* e, paralelamente à descrição paradisíaca, elas assinalam outras conjugações, como salienta Mircea Eliade: “O inferno, o centro da terra e a ‘porta’ do céu encontram-se portanto no mesmo eixo, e é esse

⁴⁹⁴ JOHNS, Per. Viagem à volta de si mesma. In: __. *Dioniso crucificado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. O episódio foi revivido ficcionalmente por Julio Verne, no conto “O motim do Bounty”. Outra aproximação ao *topoi* é dada pelo capítulo bíblico da Arca de Noé.

⁴⁹⁵ TAUNAY, op. cit., p. 186.

⁴⁹⁶ WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e regionalismo*: (estudo sobre romances do Sul). Curitiba: Editora da UFPR, 2004. p. 76.

⁴⁹⁷ LANGER, Johnni. *As cidades imaginárias do Brasil*: ensaio. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: The Document Company – Xerox do Brasil, 1997.

⁴⁹⁸ No caso de Vasco da Gama, a deusa Tétis chega a apresentar para o comandante a máquina do Mundo. CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Canto X. Lisboa: Instituto Português do Livro e da Leitura, s/d. p. 391-412.

eixo que serve de passagem de uma região cósmica para outra”.⁴⁹⁹

Também o capitão Richard Burton esteve envolvido na representação das cidades imaginárias. Relata Johnni Langer que o ex-cônsul inglês foi o primeiro tradutor para o inglês do “famoso manuscrito n.512, sobre a cidade perdida da Bahia (...), originando, assim, as buscas de vários outros exploradores a esta imaginária localidade do sertão nordestino”.⁵⁰⁰

De inspiração universal, a projeção ganha um novo alento com a descoberta da América. É o que nos garante o estudo de Sérgio Buarque de Holanda. Esta figuração das cidades imaginárias não deve ser, portanto, considerada alheia à visão do paraíso:

Nem por isso é menos exato dizer que a convenção literária dos motivos edênicos, onde a narrativa bíblica se deixara contaminar de reminiscências clássicas (mito da Idade de Ouro, do Jardim das Hespérides...) e também da geografia fantástica de todas as épocas, veio a afetar decisivamente aquelas descrições. Da selva tropical apresentada por Cristóvão Colombo não parece demasiado pretender, com efeito, que é uma espécie de réplica da “divina foresta spessa e viva”, que o poeta, “prendendo la campagna; lento lento” vai penetrar para atingir o paraíso terrestre.⁵⁰¹

É neste contexto que avulta o sentido da aplicação desta imagem ao Paraguai por Chiavennato, como um espaço preservado da ambição humana que acabou por corromper o continente americano. O Paraguai de Chiavenatto seguia sendo aquele cadinho de paraíso, fundado no modelo de base socialista. Neste caso, torna-se fundamental atrelar esta realidade à experiência das Missões, outro exemplo, por excelência, utópico.⁵⁰²

Vera Follain segue esta pista para ler uma parcela da ficção latino-americana contemporânea, desvendando nessa produção uma filiação ao modelo narrativo inaugurado pelo livro de Thomas More, *A Utopia*. Prevalece a descrição de um “lugar ideal, isolado do mundo exterior, com uma temporalidade própria, marcado pela insularidade característica da utopia”.⁵⁰³ Mas, vale lembrar com Irleamar Chiampi, na trilha de George Dubois, que estes tipos de idealizações apresentam diferenças entre si:

As lendas de milagres e de monstros identificam a América como um “Reino das Maravilhas”

⁴⁹⁹ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1978. p. 27.

⁵⁰⁰ LANGER, Johnni. *Nossa História*. v. 27. Seção de cartas. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, jan. 2006, p. 96.

⁵⁰¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Ed. Da USP, 1969. p. 16.

⁵⁰² CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. Forma e ideologia do Romance Hispano-Americano. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 102. Para a estudiosa, nas duas versões desta interpretação, “a América significa o universo cultural que caminha – ou pode caminhar – em rumo à *homonoia*, à era mundial de paz e fraternidade, de progresso e de justiça social.” p. 122.

⁵⁰³ FIGUEIREDO, Vera Follain. *Da profecia ao labirinto*: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago Ed: UERJ, 1994. p. 22.

(mundo ao contrário e livre das leis físicas); a concepção como paraíso terrenal, onde se pudesse colher sem labuta os frutos de uma terra em eterna primavera a identifica como uma “Quimera” (mundo de satisfação dos apetites físicos). Enquanto essas versões prevalecem na mente popular, para os intelectuais o Novo Mundo assume a conotação da “Arcádia” (lugar livre de restrições sociais, em harmonia com a vida natural e cósmica) e, certamente, a da projeção mais racionalizada que os europeus fantasiaram: a “Utopia”.⁵⁰⁴

O modelo contido no Quilombo do Gran Chaco funde as três últimas formas. Contrariando a teoria nominalista, agora a realidade é que é tão deslumbrante para que possa ser descrita pelo homem, como ocorrera aos primeiros relatos de viajantes à América,⁵⁰⁵ como nos atesta o narrador: “Quase todos conhecem meu hábito de escrever no caderno tudo aquilo que acontece. Alguns me entregam dados. Ninguém pediu para ler estes papéis, creio que os afugenta a idéia de se verem retratados com a pobreza das palavras.” (L.G.G., p. 129).

A localização do espaço ocupado pelo quilombo é, como já se previa, especial. Apesar de ocupar a geografia do chaco, o quilombo é marcado pela paisagem frondosa. Também a travessia do capitão Paunero, que empreende a busca a pedido do moribundo Brigadeiro Aranda, insiste no arquétipo das terras dos confins:⁵⁰⁶

Seguindo as indicações do plano desenhado no papel, tive que cruzar o rio, atravessar pântanos infestados de todo o tipo de animais, afundar-me em lameiros onde flutuavam bichos traiçoeiros e quase cegos, prontos para destroçar a carne que se aproximava deles. Esta manhã cheguei extenuado até um portão que interrompia uma paliçada de madeira, onde pareciam separar o todo do nada. De um lado, o seco deserto de espartos; atrás, a selva, abrindo-se com uma abundância de verdes e de águas que, ao correr, roçando pedras, cantarolavam um chamado aos que tinham sede. (L.G.G., p. 120).

Mircea Eliade justifica o difícil trajeto ao Centro porque ele simboliza a passagem entre o profano e o sagrado.⁵⁰⁷ Como no modelo utópico por excelência, a comunidade com que o estupefato capitão Paunero se depara prima pelo trabalho comunitário, em que “as pessoas estabelecem turnos para cumprir as tarefas da lavoura, do pastoreiro e do cuidado ao gado” (L.G.G., p. 124-125). Sua descrição ficcional é um misto pouco provável entre o ideal socialista e a sociedade dos primeiros cristãos, a que não são estranhos nem o estímulo à produção nem a refutação à religião. Na “homilia” do cônsul Hermosilla, membro

⁵⁰⁴ CHIAMPI, op. cit., p. 101.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 99.

⁵⁰⁶ Segundo o esquema estrutural de Vladimir Propp, “o reino a que chega o herói é separado da casa paterna por uma floresta impenetrável, um mar, um rio de fogo com uma ponte vigiada pelo dragão, ou um abismo onde o herói cai ou desce”. PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 343.

⁵⁰⁷ ELIADE, op. cit., p. 33.

do Conselho, três idéias devem ser banidas para a felicidade humana: o dinheiro, os governos e as religiões.

O capítulo das religiões é o que parece se desdobrar de forma mais irônica. Na comunidade existe um velho templo de estilo barroco indígena. Como a religião está fora dos propósitos daquela sociedade, as imagens sacras foram destituídas de seus lugares e o templo, fechado. Só os membros do Conselho dispõem da sua chave. Os antigos habitantes ainda insistiam nas práticas herdadas dos jesuítas mas, diante das dificuldades interpostas, a “fé ficou reduzida a gestos e trejeitos; e embora ninguém proibisse nenhum culto, ninguém professava publicamente qualquer deles.” (L.G.G., p. 135). Curiosamente, o cônsul Hermosilla, tão contrário aos hábitos religiosos para a sua comunidade, dirige-se para o templo quando deseja meditar sobre algum assunto relevante. Como conclui o narrador: “Os deuses, desalojados, pela porta, entravam pela janela.” (L.G.G., p. 130).

Outro par que se resolve de maneira paradoxal é o que opõe a guerra à paz. A comunidade que porta uma bandeira branca sem distintivo algum não sonha apenas com a paz. Ela visa também a acabar com a guerra, seguindo o lema “Paz na paz e guerra à guerra” (L.G.G., p. 124). Como no modelo helvético, a extinção da instituição castrense obriga a militarização de todos os habitantes: “Diariamente, especialistas treinam a comunidade inteira no uso defensivo das armas. Cada lavrador e cada jovem é um conscrito.” (L.G.G., p. 128). Assim como a congênera europeia, o Quilombo do Gran Chaco não está isento das contradições deste modelo “pacifista”.⁵⁰⁸

A reflexão sobre a dicotomia vem pelo suporte intertextual. Todas as noites, em volta da fogueira, o capitão Severo narra para os habitantes do quilombo histórias transpostas da *Ilíada* sobre a Guerra de Tróia. Como observa o narrador “Em meio à paz, a guerra continua sendo o assunto.” (L.G.G., p. 147). À feição de um diálogo socrático, as histórias são introduzidas a partir de questões colocadas pelo liberto Luvio. Contudo, a possibilidade de invasão ao quilombo, gera a indagação: “Continuaríamos mantendo a paz à custa de nossa submissão ou de nosso extermínio?” (L.G.G., p. 139).

A visita das amazonas (L.G.G., p. 140), hospedadas por uma noite no quilombo, consolida a idéia do fantástico traduzida por este *locus*. No entanto, no espaço onde as criaturas se harmonizam plenamente com a Natureza,⁵⁰⁹ já havia sido introduzido o germe do Mal, na figura do contraditório padre Gesio. Substituindo Judas entre os doze apóstolos, “os discípulos sem o Mestre” (L.G.G., p. 150), o padre denuncia a localização do quilombo às forças aliadas.

Em meio aos burburinhos de uma traição, ocorre a redenção. O duplo de Cândido

⁵⁰⁸ Considerar para o efeito as denúncias em ZIEGLER, Jean. *A Suíça lava mais branco*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

⁵⁰⁹ “Vi três mulheres índias dando de comer a uns groues e a umas garças nas margens do pântano. Tão logo me aproximei, os pássaros alçaram vôo. Parece que existe uma íntima comunicação entre as aves selvagens e essas mulheres tão primitivas que mal compreendem quando lhe falamos em espanhol.” (L.G.G., p. 123).

López, o argentino, toma como objeto de sua pintura o outro Cândido López, transformado em um coto humano. Diferentemente da tela deprimente que se aguarda, o pintor é elevado, por efeito de uma pasta mágica, à categoria angelical, ou seja, “a arte salvava aquilo que a vida tinha destruído.” (L.G.G., p. 144).

Mas o paraíso já havia sido conspurcado internamente. Anteriormente à traição do padre, a narrativa se detém na denúncia da precariedade do sistema judicial instalado no quilombo. O questionamento da justiça ganha expressão através do suspeito condenamento de um peão que agrediu sua mulher grávida. Por trás da culpa do réu, parece esconderem-se outros interesses particulares de membros do Conselho. Como lembra Vera Follain, a utopia caracteriza-se por meio da exterioridade e não internamente.⁵¹⁰

É ainda a ficção que responde à tentativa de defesa desesperada do quilombo quando a invasão dos imperiais mostra-se irrevogável. Inspirados pela narrativa homérica, os habitantes constroem um enorme cavalo de madeira. Como salienta o narrador, o cavalo não funciona mais como um artil, mas sim como um tótem (L.G.G., p. 154). Em lugar de objeto da surpresa, que reverte a liderança da guerra em favor dos gregos, os quilombolas são surpreendidos pelas chamas ateadas por soldados que carbonizam tudo, cavalo e homens. O trânsito entre as duas narrativas é garantido pela fascinação dos ouvintes (L.G.G., p. 148), acabando por selar aqueles destinos: “Todos nós sabíamos que algo de nosso destino estava sendo contado nessa história.” (L.G.G., p. 149).

Diante da morte iminente, ressurgem o sentimento religioso. O cônsul Hermosilla ordena que todos se dirijam à igreja. Lá, amontoadas na sacristia, ressurgem as imagens sacras: “...o cônsul explicou que se conseguíssemos devolver a Deus o seu lugar, as pessoas se congregariam outra vez sob sua sombra.” (L.G.G., p. 156).

O ocaso do quilombo dá-se em meio à matança. A sociedade que buscava a paz, morre num banho de sangue. E é com o próprio sangue que Paunero consegue rascunhar as últimas palavras de seu diário: “Neste lugar esteve Deus alguma vez, mas as armas foram mais fortes e o venceram.” (L.G.G., p. 160).

Nada, entretanto, desabilita a idéia de que tudo não tenha passado de um sonho ou pesadelo do capitão. Atormentado pela febre ao início (L.G.G., p. 116-117) e ao final da narração (L.G.G., p. 156), como a fechar um círculo, o capitão Paunero terminaria morto em meio à carnificina em ambas as versões. A única diferença entre elas resume-se ao estatuto do caderno de notas do capitão: testemunho na segunda hipótese ou pura ficção quando da sua morte na primeira batalha.

⁵¹⁰ FIGUEIREDO, op. cit., p. 28.

3.4.4. Os papéis do general Rocha Dellpiane

O terceiro autor, o uruguaio Omar Rego Gadea, também estabelece logo de início um clima borgeano.⁵¹¹ O narrador, influenciado pela leitura do diário do capitão Paunero, parte em busca de outras informações bibliográficas acerca daquela estranha sociedade. É o diretor do Arquivo Geral da Nação, professor Abelardo García Vieira, homem de prodigiosa memória, quem lhe abre as portas para a história do misterioso quilombo. O professor confessa-lhe que a derradeira descendente do general Rocha Dellpiane havia acabado de legar ao Arquivo um baú, ainda não recolhido e inventariado. É assim que o pesquisador estabelece contato com a Sra. Rocha Saavedra.

O retrato do General, na sala de visitas do casarão, pintado, como diz a Sra. Saavedra, por Blanes, distingue, além de indicar a preferência do pintor por retratos, a posição do retratista que fala também pela ausência.⁵¹² Segundo sua neta, a relevância política da atuação do general não estaria apenas relacionada a sua participação no quilombo, aliás um capítulo refutado por ela, mas no possível envolvimento dele no assassinato do general Flores, então presidente uruguaio, durante a Guerra do Paraguai. Nesta versão ficcional, não está fora de cogitação a relação entre os dois fatos. Ou seja, o assassinato do presidente participaria do plano de exterminar a guerra (L.G.G., p. 172).

Com a autorização da descendente, o narrador-pesquisador dispõe dos seus dias a vasculhar os papéis de Rocha Dellpiane. O seu interesse concentra-se num escrito que, conforme sua neta, assemelha-se mais a um folhetim: "Agora, do lado de cá do tempo, creio que o elemento decisivo desse fascínio tenha sido a certeza de que aquela escrita supunha a participação de uma mão bem treinada, de um 'escrevinhador' bastante competente." (L.G.G., p. 172). Ou seja, o relato se volta para a outra narrativa, cujo protagonista, como o autor, era capitão de infantaria.

No primeiro combate de que participa, este novo narrador executa um adversário muito jovem com o golpe de uma espada. Embora não se recorde do rosto daquele, a experiência leva-o a relativizar os lados da guerra. Outra narrativa desdobra-se a partir daquela do capitão. Agora é a vez das palavras do coronel Léon de Palleja, autor de um conjunto de sessenta e quatro cartas, publicadas pelo jornal vespertino *El Pueblo de Montevideú* durante os anos iniciais da guerra.⁵¹³ De acordo com Alai Diniz:

⁵¹¹ As referências ao autor e sua obra ocorrem três vezes (L.G.G., p. 172, 192 e 194).

⁵¹² André Toral estranha que Juan Manuel Blanes, o maior pintor uruguaio na época, não tenha dedicado nenhum trabalho importante à Guerra do Paraguai. Acrescenta ainda que a justificativa mais provável seria a da sua postura contra a alternativa bélica. TORAL, André. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. p. 123-125. Aqui, a ficção parece aproveitar-se da lacuna para respaldar esta idéia acerca do pintor.

⁵¹³ Para uma informação pormenorizada, ver: PALLEJA, Léon de. *Diario de la Campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social – Biblioteca Artigas, 1960.

Os dois volumes editados logo após a morte do coronel trazem o sabor “folhetinesco” pela serialização do texto e que, por não se tratar de um texto ficcional, fechado em seus fragmentos, passa a conviver periodicamente com seus “destinatários”, criando um tom de relação epistolar em que a mensagem atinge o fim pretendido, comovendo as autoridades sobre a carência material do exército oriental, ou angariando doações de remédios para os feridos da guerra.⁵¹⁴

A identificação com outro companheiro, o oficial Oribe, leva o capitão a inteirar-se de notícias sobre um acampamento de conjurados. A batalha que se aproxima proporciona a ocasião para a fuga de ambos com intenções de se reunirem aos rebeldes.

A narrativa desobriga-se assim de narrar as mesmas passagens contempladas pelo diário do capitão Paunero. Apenas acrescenta uma nova informação. Uma reunião dos conselheiros decide aprovar a proposta do oficial uruguaio Amílcar Oribe para “suprimir” os autênticos responsáveis pela guerra: Bartolomeu Mitre, Venâncio Flores, o almirante Tamandaré e Solano López. Decidido em austero sorteio, cabe ao personagem identificado com o general Dellpiane uma das execuções, a de Venâncio Flores.

Uma primeira tentativa fracassa, mas o seu nome torna-se conhecido pela facção governamental, através da delação de um companheiro. Fazendo coincidir o enredo ficcional ao registro histórico, Rocha Dellpiane toma parte no atentado que vitimou o presidente uruguaio, em fevereiro de 1868.⁵¹⁵ O narrador não disfarça a ironia: “O conjurado relata com riqueza de detalhes o que aconteceu, talvez melhorando suas próprias lembranças com crônicas da época.” (L.G.G., p. 179).

Apesar de concluir sua parte na missão, a guerra não se dá por terminada. Verifica-se também, no plano discursivo, uma pausa. A história escrita pelo general interrompe para retornar à cena, um século mais tarde, protagonizada por sua neta e pelo investigador.

Nela outra surpresa. A Sra. Saavedra confessa, diante do desalentado pesquisador, ter se sentido obrigada, após leitura minuciosa, a queimar toda a correspondência do avô, inclusive a narrativa, em defesa da reputação do antepassado. Acrescenta ter salvo do fogo apenas uma carta de amor, assinada por Teresa, que, imediatamente relacionamos à personagem do conto anterior. O episódio da queima dos papéis do falecido remete, por sua vez, para a cena vivida por Isabel Burton, esposa de Richard Burton, e reiterada diversas vezes em *O livro da Guerra Grande*. Utiliza-se até do mesmo argumento: “Sinto muito pelo senhor, mas de repente percebi que eles (e virou-se para os fantasmas), mas sobretudo *ele*, aprovam minha decisão.” (L.G.G., p. 183). Veicula-se neste ponto uma crítica

⁵¹⁴ DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas*: imaginários da Guerra do Paraguai. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1997. Mimeo. p. 33.

⁵¹⁵ Na ficção, o episódio apresenta-se cruzado a uma conspiração, encabeçada pelo oponente político de Flores, Bernardo Berro, ocorrida em janeiro de 1867.

autoral à história tradicional: “Afinal, o que é a História? Um acúmulo de misérias, de assassinatos, de matanças, de falsificações, de interpretações tendenciosas.” (L.G.G., p. 183). O liame entre as duas tramas, a de Isabel e da Sra. Saavedra, é justificado a seguir pelo Diretor do Arquivo Geral que informa ao amigo pesquisador e provavelmente também escritor sobre um lançamento que talvez tenha interesse para a sua pesquisa: *Richard Burton no Uruguai*, de Ana Inés Larre Borges.⁵¹⁶

A preocupação do narrador desloca-se então dos papéis do general para o livro de Ana Borges. Na confrontação com o tradutor das *Mil e uma noites*, o narrador se pergunta: “...em qual fronteira indecisa, realidade e ficção se entrecruzam.” (L.G.G., p. 186). Para ele, Burton assinala, sem o saber, o final de uma época na história uruguaia com suas patentes contradições:

A Banda Oriental, o Uruguai, descrita pelo viajante recorda a terra púrpura que havia sido retratada por seu compatriota, Guillermo Enrique Hudson. É uma terra do Velho Oeste, ameaçada por “*pronunciamentos*” quase esportivos, onde a justiça tirou férias e até as crianças nas ruas brincam de assassinato. Uma terra de crimes impunes e um medo que obriga os informantes a baixarem a voz, para escândalo do viajante. (L.G.G., p. 186-187).

Mas, o que de fato atrai a atenção do pesquisador no livro de Burton é a descrição do assassinato do presidente Flores, como se ali pudesse evidenciar uma comprovação de uma conspiração por parte dos rebeldes, sobretudo a do general Rocha Dellpiane. Além da versão de Burton, outra é consultada, a de Gastón Maspero, bem mais efusiva. A resposta, como já se previa, é inútil. Sua dúvida repousa nos caminhos e descaminhos da História: “Como em outras oportunidades, torno a me perguntar se os papéis queimados por ela continham revelações capazes de corrigir ou emendar a história oficial, agora coagulada para sempre, petrificada, convertida em momento.” (L.G.G., p. 193).

3.4.5. Um barão não mente, envelhece

Ao último autor sorteado resta tentar deslindar os nós anteriores ou quem sabe amarrá-los um pouco mais, tarefas que não aparentam tanta facilidade. Compôs-se até aqui uma rede de enredos cruzados de tal ordem que a adição de outras referências corre facilmente o risco de levar a narrativa ao estrangulamento.

O texto de Eric Nepomuceno investe em um personagem de quem não conhecemos o nome, apenas o título nobiliário de VII Barão de Ramalho. Nas primeiras páginas, inclusive, a narração incide sobre o longo processo movido pelo descendente do verdadeiro

⁵¹⁶ Ana Inés Larre Borges, crítica literária uruguaia, é autora do prefácio da primeira edição em castelhano do livro de Burton, *Cartas dos campos de Batalha do Paraguai*.

barão para obter o título. Através de um discurso em primeira pessoa, tomamos conhecimento de que o protagonista de meia-idade, casado, apreciador de antigüidades, tem uma vida confortável e uma namorada de 25 anos, com quem pouco consegue dialogar. Impressiona-o a falta de propósito que vigora à sua volta: “Minha casa é como o meu país, meu país é como eu. Em algum ponto da trajetória as coisas envelheceram perdendo a chance de alguma vez serem antigas, arraigadas. A história se partiu.” (L.G.G., p. 200).

Aos poucos, vamos apreendendo as relações do barão com o tema do misterioso quilombo. Personagens migrantes e contemporâneas começam a povoar um intricado jogo de relações. Um trecho da narrativa se resume a notas para uma reportagem a ser provavelmente escrita por Luís Carlos Cabral.⁵¹⁷ Outra passagem resume-se ao relato de uma carta escrita pelo acadêmico Deonísio da Silva para o historiador argentino José Carlos Chiaramento, em que o primeiro solicita informações a respeito da “frustrada criação de um Quilombo del Gran Chaco” (L.G.G., p. 209), para uma tese de doutorado a ser apresentada na USP.⁵¹⁸

Deonísio da Silva avança ter encontrado informações que apontam para uma das causas do fracasso da experiência, acusando a parte de responsabilidade que cabe no episódio a um brasileiro de nome Florêncio Silveira, meio-irmão do barão de Ramalho. O historiador indica ao pesquisador-escritor outros historiadores argentinos e paraguaios, especializados na Guerra do Paraguai. Cerca de cinco anos mais tarde, em 1992, o historiador recebe um exemplar do romance de Deonísio, *Avante, soldados: para trás*. O historiador deduz que o pesquisador decerto trocou o assunto da tese pela realização ficcional.

O que parece vigorar em todas as frentes abertas pelo texto é a superficialidade e insipidez das opções. O desânimo que move o barão na pesquisa prossegue na pista levantada por Deonísio da Silva quanto a Florêncio Silva, o meio-irmão de seu bisavô, Joaquim Gomes Ramalho, e sua participação na história do quilombo. A ausência de interesse é testemunhada pelo descarte de Deonísio da Silva que opta por escrever um romance sobre a retirada da Laguna. Também o envolvimento com a namorada, como conclui o jornalista que investigou o caso, carece de interesse (L.G.G., p. 212). Ao próprio enredo parece faltar uma direção. Até o título de baronato, que o personagem tenta instituir como uma marca da vida, passa apenas como sinal de insanidade para uns ou de inutilidade para outros, como é o caso do juiz que lhe deu ganho de causa, “posto que desde 1889 este país é uma República...” (L.G.G., p. 201). Ou seja, não há um real empenho em nada, sua vida compõe-se de interesses circunstanciais, rapidamente

⁵¹⁷ Jornalista e tradutor.

⁵¹⁸ A inclusão de personagens contemporâneos e de informações factuais transtornam, sob o ponto de vista referencial, a peça ficcional.

substituído por outros, como no capítulo das namoradas. Do mesmo modo a guerra se transforma em pura retórica quando ele remete ao assunto como isca para uma nova conquista: “Esta moça não sabe nada da Guerra do Paraguai. Nenhum brasileiro nascido em 1972 sabe coisa alguma dessa guerra, e quase nada da história deste país. Aliás, pensando bem, os nascidos em 1948, como eu, também não sabem grande coisa. Por isso mesmo, falar das fotografias foi um achado. Pude perceber isso na maneira dela me olhar.” (L.G.G., p. 216).

Narra-se o desencanto. Desencanto pela narrativa, desencanto pela história, como se o conto respondesse à impressão de Jorge Luis Borges, do *Evaristo Carriego*, que encerrava a ficção anterior sobre o tempo e o passado. Partida a história (L.G.G., p. 200), o simulacro de vida deve ser buscado vampirescamente: “...me alimentando da juventude das moças que consigo enredar em minha teia de histórias fascinantes, roubadas ou inventadas.” (L.G.G., p. 217).

As conexões intertextuais, como aquelas realizadas por meio de livros como *As mil e uma noites* e *A divina comédia*, que antes funcionavam como estímulo ao enredo e celebravam o poder narrativo, tornam-se agora pesadelo. Tudo apresenta a marca da falsidade, desde o título nobiliário até as histórias contadas por ele. Perdeu-se, de acordo com Walter Benjamin,⁵¹⁹ qualquer vínculo com a experiência do narrador. Não há ao menos nenhuma tentativa de verossimilhança, ainda que ficcional.

Uma pausa momentânea desta perspectiva é oferecida pela descoberta de um material de pesquisa desprezado pela historiadora que esteve a serviço do falso barão para comprovar-lhe o título. A construção faz prever uma reviravolta na vida do protagonista através de algum fato relacionado à Guerra do Paraguai:

Acho uma estranha coincidência: eu, que nunca pensei mais do que quatro ou cinco minutos em toda a minha vida nessa guerra, volto a tropeçar no assunto em poucos dias. As guarânicas, a autobiografia do ególatra, a exposição de fotografias, a história do fotojornalismo que tirei sei lá de qual desvão da memória, minha explosão inexplicável na noite em que a moça magra e de voz rouca e seios pequeninos feito limões franceses da Costa Mediterrânea veio me ver e se deixar ver. (L.G.G., p. 221).

Em meio à promissora papelada, ele encontra informações curiosas sobre seu antepassado, Florêncio Silva, possível responsável pela decadência do quilombo. Na função de ajudante-de-ordens do comandante Ilino Galvão, um dos conselheiros da estranha sociedade, a atuação de Florêncio assemelha-se a de um *trickster*. Rouba e falsifica correspondências, sem nenhum proveito aparente. Rapta, quando não mata, mulheres

⁵¹⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

paraguaias para servirem aos oficiais brasileiros. Inventava ameaças de motim e denunciava supostos rebeldes. Através deste personagem surgido do nada, o lado negro da guerra vai sendo denunciado, até mesmo as ações menos nobres dos idealizadores da nova sociedade.

Dentre as conquistas de mulheres casadas realizadas por Florêncio Silva, uma desperta atenção, por se tratar da esposa do general Rocha Dellpiare, contemplado no texto anterior e também integrante do Conselho. Numa viagem pouco detalhada à Colônia do Sacramento, a amante engravida e pouco tempo depois do nascimento da filha, ela se suicida. O falso barão de Ramalho descobre, sem sentir o peso da gravidade da sua descoberta, que a austera Sra. Saavedra do texto anterior é, na verdade, descendente ilegítima do general. Assim, Eric Nepomuceno oferece o argumento para a queima repentina dos papéis de Rocha Dellpiare por sua neta.

O entusiasmo é, no entanto, momentâneo. O VII barão de Ramalho afirma a curiosidade da história lida mas conclui pela sua indiferença no curso da sua vida: “O Paraguai está lá, o Brasil está onde sempre estive, não temos nada com a história. Aliás, nem com essa, nem com nenhuma outra” (L.G.G., p. 230). As histórias evocadas por Xerazade não mais contagiam. São agora apenas matéria de pastiche. É o que dá a entender a conclusão da peça ficcional. O jornalista Luís Carlos Cabral mostra-se animado com a matéria que uma amiga, a ex-namorada do barão, lhe contou sobre o fotojornalismo na Guerra do Paraguai. O assunto foi-lhe narrado, por sua vez, pelo barão que assume a originalidade da abordagem, quando, de fato, ele tinha consciência da sua leitura em um livro publicado há poucos anos.⁵²⁰

O saldo é negativo. O esgotamento do jogo referencial já despontava na conclusão do texto anterior, na idéia de que dois idealistas, Richard Burton e o general Rocha Dellpiare, pudessem ter entrado em contato, na Montevideu de 1868, “sacudida pelo recente assassinato do general Flores e do ex-presidente Berro” (L.G.G., p. 193). As referências se tornam por demais circulares, abrindo-se ao colapso narrativo. Neste último texto, todos os personagens ganham a dimensão de personagens de papel, destituídos da “história viva”, de que nos fala Borges.⁵²¹

⁵²⁰ Como em outros exemplos, o autor encoraja a participação de personagens migrantes e contemporâneos. Pela indicações, neste caso, ele se refere a André Toral e ao seu livro, *Imagens em desordem*, já citado anteriormente.

⁵²¹ No trecho utilizado no conto anterior, Borges sentencia que, por paradoxal que parece, “somente os países novos têm passado; ou seja recordação autobiográfica de si; ou seja, têm história viva.” (L.G.G., p. 194)

3.5. MUDANÇA DE PARADIGMA OU RETRATO EM NEGATIVO?

Em seu estudo sobre a ficção narrativa, Northrop Frye estabelece uma diferenciação entre o romance e a estória romanesca. O primeiro estaria mais próximo à história, enquanto a estória romanesca costura seus limites com as antigas sagas e, por consequência, com o mundo maravilhoso.⁵²²

Os textos selecionados neste segundo capítulo também incorporam uma certa dose desta recusa ao princípio constitutivo do romance, o realismo,⁵²³ corroborando a idéia de que a história do romance realiza-se por meio do exercício de sua própria negação. Sem dúvida, o conjunto destes textos insere-se numa reação à historiografia nos moldes em que ela foi composta tradicionalmente. Eles deflagram um fracasso da aposta na história, aposta que marcou os últimos dois séculos. Mas não nos parece que eles pretendam somente oferecer uma contra-leitura, assinalando a história dos vencidos, ainda que a maioria dos textos também inclua esta opção. Eles aludem, através de suas representações, para um tempo em que a recordação ainda não se faz necessária.⁵²⁴ Ou seja, um tempo da origem restaurada, ainda não fragmentado.

Netto perde sua alma (1995) procura restaurar esta integridade quando se fixa nos momentos cruciais de seus heróis. Este diálogo, como vimos, é construído com a tradição clássica ocidental, através da forma do épico. O namoro com o insólito, no entanto, revela-se muito breve.

Já *Avante, soldados: para trás* (1992) recupera uma outra tradição, a lendária americana. Explorando o maior conflito sul-americano, o romance com seu repertório de lendas aporta a discussão sobre os contornos mal concluídos entre a história e o mito. Aí também se verifica apenas uma adesão parcial às formas do insólito.

Xadrez, truco e outras guerras (1998) aventura-se, ainda que de forma jocosa, pelos caminhos da estória romanesca, nos termos de Frye. Do conjunto, constitui a experiência mais radical em termos dos modos de representação da ficção histórica porque põe em risco as coordenadas espaço-temporais. O livro celebra uma relação recorrente nas artes, aquela entre o insólito e o alegórico. Com isto não queremos dizer que o texto alegórico, tramado com os fios do insólito, diga menos sobre a história que outros textos que, a despeito da evidência do vínculo com o sub-gênero ficcional, passam completamente ao seu largo, procedimento fartamente exemplificado por Flávio Loureiro Chaves.⁵²⁵ No

⁵²² FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 301.

⁵²³ WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁵²⁴ "... la Renaissance humaniste invente le souvenir. Un souvenir qui, peu a peu, jusqu'au XIX siècle, se transforme en nostalgie historique." METTRA, Claude. Le romancier hors les murs. *La Nouvelle Revue Française*. NRF. Le roman historique. Paris, n. 238, Octobre, 1972. p. 8.

⁵²⁵ CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. 3.ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. Acrescentamos ainda que romances que discutem o destino de uma península que se desloca de seu continente e passa a

entanto, a tarefa pouco simpática de discutir os limites da ficção histórica, ao menos num sentido *strictu sensu*, impõe-se sob o risco de se perder o próprio objeto de discussão.

O livro *da Grande Guerra* (2001) também testa os limites da ficção histórica, mas o faz por outro meio, o da factualidade. O liame que agrega os quatro textos, o quilombo do Gran Chaco, constitui uma incógnita do ponto de vista histórico. Ainda assim, a perspectiva histórica pode se justificar pela retratação de uma época ou pela inclusão de personagens migrantes. Resultado de uma reunião de textos heterogêneos, ainda que com um vínculo temático, o livro conta com outros recursos narrativos para a problematização do discurso histórico. Podemos contudo concluir que, no que diz respeito à presença do insólito, não se verifica um transbordamento do sentido histórico.

Além de sinalizar uma refutação da concepção linear da história, o recurso ao insólito pode ainda apontar para a retomada de uma concepção mais antiga da história, como nos dá conta Roberto Ventura. O crítico nos lembra que antes do conceito evolutivo de história, que se inicia no século dezanove, a história dividia-se em natural, moral e política, formando uma unidade. Somente com a introdução do conceito de evolução e progresso é que nasce a etnologia, “que estuda as sociedades tidas como desprovidas de história e escrita”.⁵²⁶ Neste caso, derrubando o (pre)conceito que estabeleceu esta distinção, a literatura anuncia uma nova aproximação entre os dois saberes, história e etnologia.

Contudo, esta supremacia do elemento histórico em detrimento do maravilhoso não deve surpreender na análise de títulos que acatam justamente à definição de ficção histórica. Há de se considerar também o desgaste do conjunto conhecido como real maravilhoso e do movimento que o contesta como forma de representação privilegiada, encabeçada por Alberto Fuguet em sua *McOndo*.

Mesmo considerando estes dados, pode-se concluir, juntamente com o que Davi Arrigucci já sublinhou há quase duas décadas que:

[...] no contexto brasileiro, a literatura fantástica sempre foi rara. A tradição dominante do realismo demonstrou, entre nós, desde as origens, a preferência pela ficção de vôo curto, lastreada na observação e no documento, avessa ao livre jogo da imaginação. E toda vez que se inclinou para o pólo da fantasia, esta sempre foi corrigida pelo costeiro do real. Neste caso, em geral toda expansão imaginária tende a coincidir com o momento da ilusão, logo trazida ao chão pela ironia realista. Embora a literatura fantástica não se oponha necessariamente ao realismo [...] a tendência, em nosso meio, não foi para incentivá-la.⁵²⁷

vagar sem destino pelo oceano, ou outro, em que toda a população mundial descobre-se repentinamente privada da visão, a exceção de uma mulher, como são *A jangada de pedra* e *Ensaio sobre a cegueira*, títulos de José Saramago, refletem muito mais acuradamente sobre a história que muitos outros que trazem no seu frontispício tal designação.

⁵²⁶ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 28.

⁵²⁷ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 142.

Embora tenha atravessado a rua, a representação baseada no insólito não vingou completamente na literatura brasileira. Talvez seja este permanente “costeio do real”, referido por Arrigucci, a razão do incômodo de Flora Sussekind quando descreveu a ficção brasileira contemporânea produzida até 1985 em duas vertentes, ambas fiéis ao ideal naturalista. A primeira composta por documentos biográficos e a outra um retrato em negativo e positivo, aludindo tanto ao realismo mágico como ao romance-reportagem.⁵²⁸ Ou seja, para Sussekind, a produção englobada sob o rótulo do realismo mágico constitui um disfarce mal acabado do romance-reportagem.⁵²⁹ A mesma formulação mantém-se anos mais tarde, quando a estudiosa procura dar conta do panorama da ficção brasileira nos anos oitenta:

O fotógrafo se torna menos evidente, se disfarça em pictórico. Os retratos e auto-retratos se retocam. O realismo deixa de lado a imitação da reportagem e a substitui pelas caçadas lógico-fatais da novela policial. Com sucesso: basta pensar nas dez edições, em cinco meses, do *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca. Quanto ao grande ego que lembra ou vive situações pessoais e intransferíveis, personagem privilegiado da prosa memorialista e da voga de testemunhos políticos e existenciais dos anos 70, passa por hábil ampliação e assume contornos épicos, servindo de eixo para romances de fundação como *Tocaia grande* ou *Viva o povo brasileiro*, em sintonia com a reafirmação da crença no caráter, na “alma” nacional e com a mitificação literário-ideológica do “popular”.⁵³⁰

Em relação ao quadro esboçado anteriormente, Flora Susekind não prevê o desdobramento para o que vinha denominando como prosa alegórica, por vezes também confundida com a expressão do realismo mágico. Ao que se deixa perceber, ela dilui-se neste painel visto que seu objetivo não mais obedece aos critérios estabelecidos pelo disfarce diante da censura.

Embora um tanto quanto categórica, a pesquisadora desvenda um movimento aparentemente opositivo entre os dois pólos mas que no fundo revela muitas semelhanças. De fato, vários textos ficcionais expõem não uma contradição entre as duas formas de representação mas sim um efeito colateral, como se, ao se tentar submeter o realismo a um

⁵²⁸ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 57.

⁵²⁹ Caberia aqui questionar à crítica quais os títulos que para ela compõem a vertente do realismo mágico na ficção brasileira até os anos oitenta. Parece que a escolha deste termo resvala de um sentido que a prosa alegórica tomou no Brasil nos anos da ditadura. Exemplos como o *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *A festa*, de Ivan Ângelo, ou ainda a ficção de Roberto Drummond (op. cit., p. 10) não nos parece pertencer à mesma bandeira, nem quando comparados entre si nem em relação ao realismo mágico. Mais adiante (op. cit., p. 60), Flora Sussekind inclui nesse quadro pessimista a produção de J. J. Veiga, ao passo que dele exclui a “prosa melhor” de Murilo Rubião.

⁵³⁰ SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993. p. 239.

processo de extensão, suas bordas acabassem se distorcendo, produzindo o efeito do insólito. Neste sentido, é curioso que um número expressivo de escritores realistas e naturalistas enveredasse também, ainda que esporadicamente, pelo território do fantástico. No Brasil, o caso de Ignácio de Loyola Brandão exemplifica como uma prosa de resistência converte-se, com sucesso, em fantástica. Também a colateralidade entre o romance policial e o gênero fantástico não parece desprezível, de acordo com a senda aberta por Todorov.⁵³¹ Como nos lembra ainda Ronaldo Lima Lins, o fantástico nasce juntamente com o espírito do século das luzes.⁵³²

A divisão que incidimos sobre as duas primeiras partes deste nosso trabalho testemunha também este efeito permeável entre estas fronteiras. Os romances e textos paladinos do documento como prerrogativa ficcional, analisados num primeiro momento, são os que mais facilmente se rendem às graças do mito. Ao passo que outros que se valem do fantástico como modo de representação acabam muitas vezes se aproximando de uma expressão mais próxima de realidade segundo, é óbvio, a nossa percepção contemporânea. A utilização do acervo mítico nos romances da segunda parte evidencia muito mais um propósito de desmitificar a história do que conduzi-la para o outro campo. Ou ainda, segundo a idéia de Bakhtin, “a verdade é restabelecida pela redução da mentira ao absurdo”.⁵³³

Um exemplo extraliterário deste dissídio que denuncia o relativismo da interpretação realista encontra-se na representação pictórica da Guerra do Paraguai, protagonizado por Cândido López, Pedro Américo e Victor Meirelles. Todos eles pintores da Guerra do Paraguai. Enquanto as telas de Pedro Américo e Vitor Meirelles, apadrinhadas pelo estado brasileiro, mereceram reconhecimento logo após o conflito e hoje constituem objeto de certa desconfiança,⁵³⁴ a pintura do argentino Cândido López só passou a ser valorizada a partir de 1936, muito provavelmente pelos valores embutidos nos olhos de quem os interpreta.⁵³⁵ O estudo destas tendências artísticas vem merecendo a atenção de vários estudiosos⁵³⁶ ao

⁵³¹ Todorov dedicou parte de seus estudos tanto ao sub-gênero policial como ao fantástico.

⁵³² LINS, Ronaldo Lima. O fantástico: a modernidade exorcizada. In: *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p. 113.

⁵³³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. (A teoria do romance). 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993, p. 263.

⁵³⁴ Apesar de se registrarem diferenças significativas entre ambos, conforme esclarece André Toral: “em 1879, na exposição de obras de Vitor Meireles e Pedro Américo, *Batalha de Guararapes* e *Batalha de Avaí*, respectivamente, a imprensa e a crítica distinguiram no primeiro um romantismo anacrônico pouco adequado à representação do tema; no segundo, uma representação mais realista, mais moderna e mais capaz de estabelecer a 'verdade dos fatos'. A modernidade, no caso, ficou com a pintura mais 'realista', apesar de nos parecer, hoje em dia, definitivamente romântica...”. TORAL, André. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001. p. 118.

⁵³⁵ Segundo Hernán S. Vieyra, “na explosão da livre criação artística dos anos 60, os críticos e as vanguardas argentinas do *pop-art* e do *happening* se entusiasmam com suas pinturas e reconhecem o valor de um criador excepcional para sua época.”. VIEYRA, Hernán Santiváñez. As cores da luta. *Nossa História*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 13, nov. 2004, p. 46-49.

⁵³⁶ Chamamos especial atenção para duas teses de doutoramento, defendidas na mesma instituição, no mesmo período e com idéias muito próximas sobre a questão. TORAL, André. *Adiós, xamigo brasileiro: um estudo*

mesmo tempo que sinaliza uma certa analogia com as duas partes deste trabalho.

O estilo romântico e apaixonado de Victor Meirelles e de Pedro Américo, marcado pelas telas gigantescas, em que se buscava convencer o espectador sobre a razão das forças aliadas, com especial destaque para os oficiais brasileiros, contrasta com o estilo de Cándido López, que recorda o gênero *naif*.⁵³⁷ A breve contemplação de suas telas desperta-nos para uma disposição inteiramente diversa. Enquanto os primeiros centram-se nas cenas de batalhas, preferencialmente aquelas em que as forças aliadas saíram vitoriosas, López divide-se entre as cenas bélicas e o cotidiano dos acampamentos.⁵³⁸ E, mesmo nas telas consagradas aos combates, a escolha do pintor por planos abrangentes (a perspectiva aérea)⁵³⁹ acaba contribuindo para o efeito de desdramatização destes momentos.

A pintura acadêmica dos brasileiros também entra em conflito com a tradição popular latino-americana, escolhida pelo argentino.⁵⁴⁰ Conclui-se daí que o trabalho de López apresenta maior consonância com os valores da contemporaneidade, ou seja, com uma sensibilidade mais própria a ela. Seus soldados lembram aqueles de chumbo que serviam até ontem de diversão às crianças.⁵⁴¹ O efeito é causado pela pintura no mesmo plano, diferentemente dos planos diversos da pintura acadêmica, por meio dos quais se distinguem os oficiais mais graduados do simples soldados e que proporciona condições de heroicização de uns em detrimento de outros:

A “Rendição de Uruguiana” não criava nada espetacular e Cándido López ao pintar o dia com suas cores e dores acabou desfazendo o que a cúpula desejava: a fabricação de um ato extraordinário. A liberdade com que Cándido López trabalhou sua visão da guerra acabou por apontar um detalhe distintivo aos seus quadros: a dispersão de corpos militares em meio à paisagem inóspita. Isso contribui para dar uma noção dos acampamentos, das batalhas e dos movimentos das tropas em meio a um certo desalinho – o que contribui para o reconhecimento de uma batalha sem glória onde não há vencidos nem vencedores.⁵⁴²

Nem por isso seu autor atribui menos realismo a sua arte. Ao contrário: “No quadro que alguns acham de mau gosto, tive rigorosamente que pintá-lo assim para não faltar à

sobre a iconografia da guerra da Tríplice Aliança com o Paraguai (1864-1870). São Paulo: USP, Departamento de História, 1997. Posteriormente publicada em dois livros. A parte que contempla o estudo propriamente dito recebeu o título *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. A segunda parte, uma história em quadrinhos sobre a guerra, foi publicada como *Adeus, amigo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: imaginários da Guerra do Paraguai*. São Paulo: USP, Departamento de Línguas Modernas, 1997.

⁵³⁷ “Realista ingênuo”, segundo pesquisa de TORAL, op. cit., p. 132.

⁵³⁸ “De 1875 até sua morte, em 1902, pintou 56 quadros sobre o tema. Entre eles, 13 trabalhos sobre deslocamentos de tropas e navios, 22 sobre paisagens e acampamentos, e 18 quadros sobre batalhas.”. TORAL, op. cit., p. 129.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁴¹ DINIZ, op. cit., p. 23.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 22.

verdade histórica. O dia era nublado e frio e por conseguinte de aspecto triste.⁵⁴³ Relação que nos faz retomar o ensaio já clássico de Roman Jakobson sobre a noção bastante suspeita que ronda o termo realismo.⁵⁴⁴

É deste ponto que resgatamos a analogia mencionada anteriormente. A primeira parte, “Documentos/Monumentos”, aproxima-se ao que já se falou sobre a pintura dos brasileiros Pedro Américo e Victor Meirelles. Ainda que ideologicamente divergentes, visto que os livros que compõem o nosso *corpus* identificam-se normalmente com a teoria revisionista, o outro lado do ufanismo que dominou as telas daqueles pintores, a identificação se faz pelas vias de representação. O pretense realismo escamoteia um forte componente emotivo.⁵⁴⁵ Seu papel é convencer o leitor/expectador através de uma técnica que procura alcançar a “verdade dos fatos”. Os textos que compõem a segunda parte, “E o insólito atravessou a rua...”, não se crêem menos realistas. Basta para isso lembrar as afirmações de Alejo Carpentier sobre uma noção essencialista da América como objeto mágico.⁵⁴⁶ No entanto, esta arte recorre a outros componentes e/ou técnicas que contrastam com os meios do grupo anterior. No caso literário, os textos usam o insólito como instrumento de provocação. Na pintura de López, o que parece garantir-lhe a atual aceitação é o efeito próximo à estilização, que também não está alheia ao segundo grupo de livros. Em ambos os casos o que se refuta é uma leitura ou ufanista ou detratora, mas quase sempre redutora.⁵⁴⁷ Se o segundo agrupamento encontra maior trânsito na arte contemporânea é apenas por compartilhar de uma tendência social que descrê das soluções totalizadoras.

Ainda assim, vários destes textos que aderem ao insólito acabam incorrendo numa certa incompatibilidade, como salienta Gaston Lillo.⁵⁴⁸ O modelo latino-americano do realismo mágico aparece atrelado a uma reação ao racionalismo europeu que dominou por séculos o continente, daí a procura pelas formas ancestrais míticas. Por outro lado, há de se afirmar sua inspiração marxista, apontando “para a constituição de uma consciência histórica, base da transformação da sociedade”.⁵⁴⁹ O problema que aí se coloca é o da tensão entre temporalidades diversas, a mítica e a histórica: “... como provocar no sujeito a

⁵⁴³ Apud. DINIZ, op. cit., p. 21.

⁵⁴⁴ JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: _____. *Teoria da literatura*. (Formalistas russos). Lisboa: Edições 70, 1978. Ainda assim, compartilhamos com Rosenfeld e Watt a idéia de que certos artificios, como a perspectiva na pintura, favorecem a ilusão do real. ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. Op. cit.

⁵⁴⁵ É curioso como André Toral qualifique esta pintura como “realismo romântico”. TORAL, op. cit., p. 153.

⁵⁴⁶ CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edições Vértice, 1987. p. 129.

⁵⁴⁷ Esta com certeza não é a perspectiva de Cândido López, mas da crítica que o reabilitou.

⁵⁴⁸ LILLO, Gaston. Tensões discursivas na América Latina dos anos 60: o exemplo de Glauber Rocha. In: BERND, Zilá & DE GRANDIS, Rita. (Orgs.). *Imprevisíveis Américas*: questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 62.

constituição de uma consciência histórica, valorizando ao mesmo tempo o pensamento mítico e religioso que por definição, de uma perspectiva materialista, é ahistórico, idealista?”.⁵⁵⁰

A análise de Gaston Lillo reporta-se a dois filmes dos anos sessenta de Glauber Rocha, portanto uma discussão muito mais afim da estética do real maravilhoso, que também é convocada no texto como modelo da transformação do paradigma sobre o realismo naqueles anos. Considerando esta distensão no tempo, o que percebemos diante do nosso *corpus*, que data geralmente de um período bem posterior, é como esta tensão, longe de ter sido ultrapassada, se mantém, ainda que em alguns casos de forma residual.

Segundo Lillo, contemporaneamente à crise do realismo nas artes, ocorre, nas ciências sociais, a contestação da teoria do desenvolvimento, segundo a qual todas as estruturas arcaicas deveriam ser extirpadas para dar lugar à modernização. Em seu lugar, assume a teoria da dependência que prevê uma relação distinta entre o eixo Norte/Sul. A teoria da dependência corresponde nos termos da leitura da Guerra do Paraguai à tese revisionista, segundo a qual a invasão ao Paraguai obedecia inteiramente a interesses comerciais britânicos. Como já afirmamos, a referência à leitura revisionista ou mesmo a sua inclusão na diegese vai marcar todos os títulos que tematizam a Guerra do Paraguai abordados no trabalho. No entanto, seu efeito como perspectiva dominante passa a destoar na maioria dos romances, até mesmo naqueles que não assinaram a ruptura com o modelo realista. A inclusão de tal perspectiva parece obedecer muito mais a um patrulhamento ideológico dos autores quando o tema se volta para a Guerra do Paraguai do que a uma proposta claramente estética. Daí um efeito muito mais precário do que aquele analisado por Lillo, que, ao menos, se resolve bem do ponto de vista ficcional.

Resumindo o exposto até aqui, concordamos em parte com a afirmação de Flora Sussekind, ao constatarmos a aproximação entre as duas formas ficcionais em função da colateralidade de seus modelos, o documental e o fantástico. Consideramos ainda a permeabilidade entre estas fronteiras e a não tão pacífica instalação destes modelos pela via ficcional. Ainda assim, acreditamos que não se pode desprezar as diferenças e conseqüências por um modelo e não por outro, como no exemplo da pintura de Cândido López. A opção por um outro viés como formulação ficcional já deveria apontar para disposições diversas. A que nos configura como a mais evidente é o lugar que a ficção passa a reivindicar, ilustrado exemplarmente por um diálogo relatado por Daniel Balderston:

Ao final de uma conversa com Borges sobre seus escritores preferidos – Stevenson, Kipling, Chesterton, Wells entre outros – tocou a campainha e entrou o próximo visitante, um jovem escritor paraguaio. Borges, ao saber a nacionalidade do recém-chegado, me perguntou: “O senhor se lembra do ditador do Paraguai?” Sem saber a quem se referia, eu mencionei os

⁵⁵⁰ Ibid., p. 64.

nomes de Stroessner e do doutor Francia. “Não, não”, diz Borges, “aquele da cicatriz”. Obviamente não estava falando de uma figura histórica, mas ainda de literatura. O ditador paraguaio que tinha mencionado era John Vandeleur, das Novas Noites Árabes, de Stevenson; um inglês, descrito como “o maior aventureiro, o melhor juiz de pedras preciosas e um dos diplomatas mais talentosos da Europa”, conhecido pelos seus “sucessos e atrocidades quando foi o Ditador do Paraguai”.⁵⁵¹

Ou seja, de elemento espúrio nos romances-documento, a ficção passa a ocupar um papel dominante. Neste exemplo, afirma-se não apenas esta força do elemento ficcional como também, confirmando a divisão obedecida nesta segunda parte, o modelo arquetípico do ditador, ironicamente paraguaio. Assim, a incorporação do insólito coincide com uma das vias possíveis para a instauração do ficcional. É Costa Lima quem depõe a favor da relevância na opção por uma forma diversa de representação:

Isso posto, não há problema em concluir que “o tempo da fábula”, segundo a esplêndida expressão de Monegal, em vez de esconder o horror, o apresenta em dimensões fantásticas. O fantástico é o descomunal da realidade prosaica. Querer encerrá-lo em si mesmo significa aceitar que não se interfira no prosaico, seja por endosso, seja por desistência. E adotar um modo analítico que não distingue os diversos potenciais das formas narrativas é empobrecer o discurso ficcional.⁵⁵²

Vera Lúcia Follain também confirma esta consciência do “poder de representação”, do “poder de narrar” que emerge junto com o que ela, segundo a proposta de Edward Said, nomeia como “romance de resistência”, exemplificado, dentre outros, pelos títulos de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes.⁵⁵³

Num diálogo com a tese sugerida por Flora Sussekind, também Célia Magalhães, estudando a ficção do monstruoso, relembra o seu poder de ruptura:

Talvez uma tendência da literatura brasileira, desde o início, para o naturalismo como ideologia estética (Sussekind, 1984) tenha, de certa forma, reprimido a criação de monstros e se concentrado na construção de uma história literária que oculta as diferenças e as discontinuidades, tal qual se constrói uma árvore genealógica. Afinal, a narrativa monstruosa rompe com um sentido de realidade nacional que se quer unívoco, sem as fraturas dos influxos externos e das discontinuidades; ela é uma narrativa de metamorfoses e

⁵⁵¹ BALDERSTON, Daniel. A marca da faca: cicatrizes como signos em Borges. In: CHIAPPINI, Lúcia & AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 198.

⁵⁵² LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003. p. 402.

⁵⁵³ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 130.

transformações que se abre para a equivocidade de sentido.⁵⁵⁴

Juntamente com a consciência do potencial ficcional, o que a produção das últimas décadas tenta reafirmar energicamente é a celebração do prazer de narrar.⁵⁵⁵ Daí a postura de Miguel Sanches Neto quando traça o elogio de Isaac Bashevis Singer, em detrimento do experimentalismo literário:

[...] por ele [Singer] ter vivido entre dois mundos e dois tempos, a Polônia medieval dos judeus de pequenas vilas e a modernidade extrema dos E.U.A., não se encaixando em nenhum dos dois mundos, mas buscando suas misérias e suas grandezas. Ele também escrevia em uma língua periférica - o ídiche -, assim como nós escrevemos em português. E por ele acreditar na não passagem do tempo, que tudo que existiu continua existindo em alguma dimensão. O Singer é um autor mais essencial do que Faulkner ou Joyce, pois faz um contraponto a esta tradição experimental que domina nossa literatura e que nos desensinou a narrar.⁵⁵⁶

A exortação de Miguel Sanches vem a propósito não apenas do louvor da forma narrativa, mas também porque religa duas outras vertentes do assunto em pauta: o fantástico, através da produção de Bashevis Singer, e a vivência cindida do autor, segundo a leitura de Sanches. Valemo-nos do exemplo do escritor polonês para contestar aquela perspectiva essencialista de Alejo Carpentier quanto ao real maravilhoso, lembrando com Gaston Lillo que “a crise dos modelos de representação realistas não é de todo independente das tensões discursivas centro-periferia, e se insere também nesta problemática geral da afirmação de uma identidade e de quebra da noção de sujeito moderno.”⁵⁵⁷ Conclusão que atingiria uma produção bem mais representativa, abarcando além de Bashevis Singer, Kafka e até outros latino-americanos pouco identificados com o rótulo do real maravilhoso, como Borges e Cortazar.

Em resumo, a opção pelo fantástico, pelo mágico ou pelo insólito não deve ser entrevista nas produções ficcionais como somente uma variante pouco expressiva do documental. Ela, de fato, coloca em jogo uma simbólica teia de sentidos.

Fascinado pelo poder transformador prometido pela ciência, o homem moderno tentou conjurar o mágico do campo da arte e sobretudo da teoria. Daí que a sua tematização na teoria nos provoque até hoje alguma estranheza.

⁵⁵⁴ MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 67.

⁵⁵⁵ COELHO, Celso Francisco Maduro. Por que tanta saudade de Sherazade? A revitalização da narrativa moderna depois da exaustão das vanguardas modernistas. *Semear*. Rio de Janeiro: PUC, n. 7. Consultada no site: <http://www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem07.html>, em 12/08/2005.

⁵⁵⁶ SANCHES NETO, Miguel. Entre homens e livros: sempre num entre-lugar. Entrevista a Rogério Miranda. Presidente Prudente: *Verdes Trigos*, 19/07/2005. Consultada no site: www.miguelsanches.com.br, em 20/04/2006.

⁵⁵⁷ LILLO, op. cit., p. 63.

No terreno da história, duas breves incursões, a de Jacques Le Goff e a de Carlo Ginzburg. Em *História e memória*, Le Goff nos fala, sem colocar-lhe reparos, sobre a historiografia de Santo Mazzarino como um exemplo alargado da noção de história. Em sua obra de 1966, *Il pensiero storico classico*, Mazzarino vai buscar a mentalidade histórica nos “elementos étnicos, religiosos, irracionais, nos mitos, nas fantasias poéticas, nas histórias cosmogônicas, etc.”⁵⁵⁸ Para Le Goff, esta prática coloca em pauta uma modalidade de historiografia já mencionada anteriormente, a história lenta. Ainda assim, ela incursiona por um terreno antes normalmente desvalorizado pelo historiador.

Já Ginzburg nos vem reportado pela análise de Vera Follain sobre o romance histórico e o policial.⁵⁵⁹ Em *Mitos, emblemas e sinais*, Ginzburg cita o caçador como provavelmente o primeiro contador de história, visto que sua atividade o obrigava a ler os sinais, as pistas, a fim de compor uma série coerente de eventos que vem a ser a narrativa. Daí que o historiador destaque a semelhança entre o paradigma venatório e o divinatório, concluindo Follain:

Segundo Ginzburg, apesar de todo o esforço para conferir objetividade a seus métodos, para escapar da casualidade, as ciências humanas estariam sempre, em certo sentido, próximas da magia, das artes adivinatórias, já que não podem trabalhar com propriedades universais, como faz, por exemplo, a geometria. De qualquer forma, as ciências humanas seriam herdeiras do que o autor vai chamar de paradigma epistemológico indiciário – isto é, aquele que parte de resíduos, de pormenores triviais, baixos, para tentar chegar a conhecimentos mais elevados.⁵⁶⁰

A aproximação da narrativa histórica à narrativa literária, levada a termo por vários teóricos, já havia desmitificado num sentido positivo a atribuição de verdade absoluta à investigação historiográfica. Agora, a alusão ao estreitamento verificado entre as práticas da história e da magia leva-nos a questionar mais cuidadosamente tais limites.

Esta reflexão se torna ainda mais afirmativa no campo das letras. É o que ocorre com Linda Hutcheon, teórica dos procedimentos da arte contemporânea, em especial da ficção literária, quando retoma em seu trabalho sobre a ironia o romance de Umberto Eco, *O pêndulo de Foucault*.⁵⁶¹ Lido através da pista de outro possível Foucault, o teórico humanista, Hutcheon se vê confrontada com as articulações entre o Eco ensaísta e o romancista e a saída pela magia parece ganhar algum respaldo diante da morte do modelo

⁵⁵⁸ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4 ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, S.P.: Ed. da UNICAMP, 1996. p. 49.

⁵⁵⁹ FOLLAIN, op. cit. p. 138.

⁵⁶⁰ Id.

⁵⁶¹ Já esta relação de pistas falsas do título romanescos coloca o profissional das letras no encaixe de um outro Foucault, o autor do ensaio, ainda hoje desconcertante, “A prosa do mundo”, em que historializa sobre as antigas relações de analogia entre as palavras e as coisas. FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968.

eminentemente racionalista.

Retomando o tema de um curso do professor italiano em 1986, a teórica conclui pela dupla leitura do texto ficcional, que não parece alheia ao pensamento teórico: "...o pêndulo continua a balançar entre os extremos de alguma forma de razão e alguma forma de misticismo."⁵⁶² Ou, pela voz de Michel Foucault: "É este rigor que impõe a relação com a magia e com a erudição – não conteúdos aceites, mas formas requeridas. O mundo está coberto de signos que é mister decifrar, e esses signos, que revelam semelhanças e afinidades, não são mais do que formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas."⁵⁶³

⁵⁶² HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 182.

⁵⁶³ FOUCAULT, op. cit., p, 54.

4. A *MISE EN ABYME*: EM BUSCA DE UMA OUTRA TEMPORALIDADE

Se a fantasia pôde coincidir com a realidade, a culpa, em minha opinião, deve ser atribuída à realidade.

Andrea Camilleri. *O ladrão de merendas*.

Não seria deslocado tomar emprestado à conclusão do capítulo anterior o episódio ocorrido entre Borges e Balderston, em que o primeiro assinalava como sua impressão mais forte do ditador paraguaio a descrição ficcional em vez da memória factual. Isto porque aquilo que o recurso narrativo conhecido como *mise en abyme*, também denominado como narrativa de encaixe, denuncia mais claramente são os equivocados limites entre o real e a ficção, sobretudo nos moldes praticados pelo escritor argentino.⁵⁶⁴

Por outro lado, o empréstimo também testemunha os vínculos que unem estes dois capítulos. Ambos estabelecem com o referencial externo um jogo ambíguo. Ambos reagem à certeza documental das ficções abordadas no primeiro momento e evidenciam seu ceticismo quanto à pretensão de uma superação histórica. Os dois capítulos poderiam até mesmo figurar num único não fora a opção por representações da ordem do insólito o fio condutor do segundo, estratégia que se distancia dos livros analisados neste último capítulo.

Aqui, o rompimento com o realismo clássico dá-se de outra maneira, além da diferença que se impõe entre a temática e a estrutural. Se os títulos do segundo capítulo contestavam as representações da história, identificadas neste sentido com a forma oficial e de trato realista, através da recorrência aos modelos míticos e lendários, agora, trata-se de contestá-las por meio de uma perspectiva criada na estrutura narrativa, mas que também se insinua contra o sentido linear do tempo. Se a opção anterior era pelo tempo circular, neste momento, defrontamo-nos com uma estrutura em abismo. Se antes o diferencial vinha sobretudo pela inserção temática,⁵⁶⁵ agora é o jogo propiciado pela estrutura narrativa que põe em cheque o sentido histórico.

As distinções entre os dois capítulos não impedem, contudo, que alguns títulos listados transitem livremente entre as duas seções. É o caso de *Avante, soldados: para trás* e, sobretudo, *d'O livro da Guerra Grande*. Já o contrário não se verifica. Nem *Questão de*

⁵⁶⁴ O próprio Borges inclui a “história dentro da história” como um dos quatro grandes temas utilizados pelo gênero fantástico para romper com o realismo clássico. RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges par lui-même*. Apud. ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 60.

⁵⁶⁵ Nem sempre é assim. Lembremo-nos de como *Xadrez, truco e outras guerras* opera muito mais em razão da estrutura romanescas do que pela temática inserida.

honra nem *Cunhataí* incluem o insólito como transbordamento do real.

A questão que aponta para dois blocos principais parece se aproximar de uma discussão patente no campo histórico que opõe o particular ao geral ou, segundo a nossa abordagem, o arquetípico, e que remonta a Aristóteles quando este define a poesia como mais universal em relação à história que, por sua vez, aborda o particular. Ronald Raminelli retoma esta incômoda noção:

Lucien Febvre nos ensinou que a História é a ciência do particular. Esse contra-senso nos perturba por toda a carreira. Como uma ciência pode preocupar-se com o particular se as leis da Ciência provêm dos experimentos, das tentativas de encontrar um fio condutor lógico na seqüência de repetições? A verdade na Ciência é fruto não do particular, mas da similitude dos resultados; a homogeneidade é relevante e não particular. Os fatos históricos não se repetem, são únicos. Os eventos somente se recriam como farsa, como artifício para legitimar a posição dos agentes sociais. A história segue, portanto, caminhos tortuosos, caminhos perdidos e sem um fim previsto.⁵⁶⁶

Poderíamos, a partir desta imagem entre o particular e o geral na história, traçar uma analogia em relação à abordagem destes tópicos neste trabalho. Verificamos que enquanto o primeiro capítulo se volta para a tentativa de vincar o particular, o singular, o irrevogável nas representações literárias, os dois últimos se voltam para o arquetípico, como temática, ou para a repetição, como princípio estrutural. Os primeiros apóiam-se numa noção de sentido histórico que lhe é determinante para assegurar tal singularidade. Já os outros buscam no caráter repetitivo o princípio de recusa àquela sorte de história proclamada pelos primeiros.

Vimos como certos recursos explorados em alguns romances, como *A solidão segundo Solano López*, *Santo Reis da Luz Divina*, *Fragments da Grande Guerra* e *A República dos Bugres*, rompem com esta crença num poder restaurador por parte da história. Mas, cabe aos títulos dos outros dois capítulos fundamentar esta quebra através de modelos arquetípicos ou recorrentes. Isto se dá no segundo capítulo pela incorporação de uma sorte de insólito que recorre aos mitos e lendas do caudal clássico e do americano. Esta transição também nem sempre é decisiva. No caso do romance *Netto perde sua alma*, é justamente o deslocamento para o modelo clássico épico que sustenta a singularidade, do herói e de suas ações.⁵⁶⁷ Já no terceiro capítulo, o recurso da *mise en abyme* insiste no modelo repetitivo e reflexivo, que, por ele mesmo já corrói uma construção voltada para o

⁵⁶⁶ RAMINELLI, Ronald. "Prefácio". In: _____. LANGER, Johnni. *As cidades imaginárias do Brasil*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company – Xerox do Brasil, 1997. p. ix.

⁵⁶⁷ Vale, contudo, considerar as distinções entre o modelo épico e o romance, em que o primeiro não prima pela particularização do herói romanescos. Ver a respeito: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. BAHKTIN, Mikhail. *Epos e romance. Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

singular.

Podemos também concluir que a intertextualidade funciona nestas duas últimas seções como recurso inequívoco a fim de garantir a impressão da repetição dos fatos históricos ou então da diversidade de leituras e, assim, contrariar uma idéia do singular. É o que ocorre com *Netto perde sua alma* em relação à obra de Dante, *A Divina Comédia*. Em *Avante, soldados: para trás* a questão vem pela evocação de Xerazade, das descrições dos primeiros viajantes e sobretudo de *A retirada da Laguna*. Em *Xadrez, truco e outras guerras* não se verifica a referência a um texto específico, mas ao gênero romanesco,⁵⁶⁸ prefigurando o que Gérard Genette descreve como arquitextualidade,⁵⁶⁹ um dos tipos de transtextualidade. *O livro da Guerra Grande*, como se já tivesse incorporado uma tradição bem recente, recorre novamente ao texto de Dante, além de dialogar com o texto de Richard Burton, com *As mil e uma noites*, com o trabalho de Cándido López e com o romance de Deonísio da Silva. Em *Questão de Honra* e *Cunhataí*, o intertexto privilegiado é a narrativa do visconde de Taunay e o seu livro de memórias.

Além de favorecer a impressão de recorrência de modelos, a intertextualidade proporciona a estes títulos uma intensa reflexividade. Bella Josef, não diferindo das conclusões de Linda Hutcheon acerca do pós-modernismo,⁵⁷⁰ considera a relevância desta característica na ficção contemporânea, distinguindo-a daquela que praticava o realismo nos moldes clássicos: “Acompanha-se, desta forma, a parábola da destruição no interior da narração, até sua exploração, sob a forma de textos teóricos, de uma verdadeira poética, introduzida no ficcional. O texto, criticando-se, revela-se”.⁵⁷¹

Em ambos os casos, tanto na segunda como na terceira seção, somos tentados a pensar a história em outros termos que não aquela fundada na linearidade, como ocorre na primeira. Nestes casos, a história está mais próxima da idéia sugerida pela circularidade ou pelo labirinto.⁵⁷² Nos títulos trabalhados neste capítulo também vigora uma resistência ao tempo histórico linear.⁵⁷³ Para Mieke Bal, por exemplo, a *mise em abyme* é, por definição, anacrônica: “Condensation et interruption du récit, la mise en abyme fictionnelle en détruit

⁵⁶⁸ Segundo N. Frye, o romance opõe-se à estória romanesca. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 299.

⁵⁶⁹ Apud REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. p. 173-174.

⁵⁷⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁵⁷¹ JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. A modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p. 220.

⁵⁷² FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: UERJ, 1994.

⁵⁷³ Adotamos aqui a distinção sugerida por Newton Bignotto entre tempo e história: “O tempo é tanto um problema metafísico e cosmológico quanto antropológico, e pode ser pesquisado independentemente da forma como os homens vivem suas vidas em comum. Já a história diz respeito necessariamente à vida em sociedade e guarda laços indissolúveis com a política.”. BIGNOTTO, Newton. O círculo e a linha. In: _____. NOVAES, Adatao (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secret. Municipal da Cultura, 1992. p. 179.

la chronologie; elle est *anachronique* par définition”.⁵⁷⁴

Todorov, em um de seus ensaios,⁵⁷⁵ utiliza-se de uma imagem que pode contribuir para expressar o tipo de representação que a *mise en abyme* coloca em jogo. O teórico fala dos homens-narrativas como o exemplo mais surpreendente da técnica de narrativa encaixada. Nela, cada novo personagem inaugura uma nova história. Daí a comparação estabelecida entre este procedimento e a forma sintática da subordinação. Todorov contempla não só o encaixe de narrativas como também a transposição de personagens de uma história para a outra. Se ele entende que o “destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe” é o de “ser a narrativa de uma narrativa”,⁵⁷⁶ também a função destes personagens cessa no momento em que eles já não têm histórias para contar: “O homem é apenas uma narrativa; desde que a narrativa não seja mais necessária, ele pode morrer”.⁵⁷⁷ Todorov atenta também para um ponto importante. Embora não constitua uma regra geral, ele nota que quanto mais desdobrável se faz esta estrutura, menor é a reação por parte do leitor: “Chora-se à leitura de *Manon Lescault* mas não à das *Mil e uma noites*”.⁵⁷⁸

A relação do recurso com a temporalidade também é lembrada por Todorov: “Inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas”.⁵⁷⁹ O que ressoa o pensamento de Paul Ricoeur ao condicionar a apreensão da categoria temporal somente à atividade narrativa.⁵⁸⁰

Benedito Nunes, que opera na base do pensamento desenvolvido por Ricoeur, levanta uma questão fundamental para o tipo de desenvolvimento a que nos propomos. Conclui ele que a arte de narrar comporta dois limites. Um deles está colocado no mito que, como “história sagrada do cosmo e do homem, abole a sucessão temporal”.⁵⁸¹ O outro limite é o momento epifânico, exemplificado por *A paixão segundo G. H.*, de Calrice Lispector, que patenteia o anseio de uma fusão do tempo da história com o tempo da escrita e o tempo da leitura. Daí a impressão: “Concentrado na súbita iluminação de uma epifania, o tempo se contrai na instantaneidade de uma experiência que invalida o ato de narrar, problematizando a escrita narrativa”.⁵⁸²

Perseguindo um antigo pensamento de Lukács que defende a idéia de que a ação do romance nada mais é que a luta contra o poder do tempo,⁵⁸³ acreditamos que os

⁵⁷⁴ BAL, Mieke. *Mise en abyme et iconicité. Littérature*. n. 29. Paris: Février 1978. p. 120.

⁵⁷⁵ TODOROV, Tzevan. Os homens-narrativas. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁸⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 vols. Campinas, S.P.: Papirus, 1994-1997.

⁵⁸¹ NUNES, Benedito. Tempo. In: _____. JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 358.

⁵⁸² *Id.*

⁵⁸³ LUKÁCS, op.cit.

movimentos que tentamos descrever nos últimos capítulos correspondem justamente à simulação da superação destes limites. O segundo capítulo, através do mito, e o terceiro, por meio da epifania. Ambos abolindo, ainda que por um efeito ilusório, a sucessão temporal.

Acreditamos que uma das muitas razões que justificam o espaço da obra de Jorge Luis Borges na ficção contemporânea encontra-se neste tratamento do tempo com suas implicações. Escritor que mais marcou a ficção contemporânea sem nunca ter escrito um único romance, paradigma do pós-modernismo e antecessor da sua teorização, Borges, obcecado pela questão temporal, oferece em sua ficção as possibilidades de superação do tempo linear. Além da representação circular do tempo, testemunhado em vários de seus contos, sobressai uma outra imagem que se aproxima bastante daquela relacionada por Benedito Nunes. Sua tematização encontra-se na “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”: “Qualquer destino, por longo e complexo que seja, consta na realidade *de um só momento*: o momento em que o homem sabe para sempre quem é. Conta-se que Alexandre da Macedônia viu refletido o seu futuro de ferro na fabulosa história de Aquiles; Carlos XII da Suécia, na de Alexandre. A Tadeo Isidoro Cruz, que não sabia ler, esse conhecimento não foi revelado por um livro: viu-se a si mesmo numa briga e num homem.”⁵⁸⁴

E sua representação, numa passagem clássica do conto que intitula o livro:

Chego, agora, ao inefável centro do meu relato; começa aqui o meu desespero de escritor. Toda a linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que a minha tímida memória mal abarca? Os místicos, em transe semelhante, gastam os símbolos: para significar a divindade um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis fala de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel fala de um anjo de quatro asas que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não é em vão que rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação elas têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas esta informação ficaria contaminada de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis ou atroz; nenhum me assombrou mais que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem sobreposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é.”⁵⁸⁵

A longa transcrição se justifica pela tentativa de esclarecer o leitor sobre o tipo de representação que queremos aludir com o recurso da *mise en abyme*. Emir Monegal, a

⁵⁸⁴ BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1988. p. 61.

⁵⁸⁵ *Ibid*, p. 174.

partir de um escrito de Borges, atenta que a refutação do tempo no escritor está relacionada a uma experiência de “iluminação”. Refere-se ele ao relato de Borges, durante um passeio pelos subúrbios de Buenos Aires. Ao observar sua rápida transformação em plenos anos vinte, o escritor conclui: “O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma delusão: a indiferença e inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e outro de seu aparente hoje, basta para desintegrá-lo”.⁵⁸⁶

Citamos Borges como paradigma mas este tipo de experiência não se circunscreve somente a ele. Podemos afirmar que ela atravessa a história do homem e sua presença nas artes é contínua. Ao lado do Aleph, que provocava seu cotejamento à obra de Dante,⁵⁸⁷ outras representações ganham espaço, como a descrição do delírio de Brás Cubas⁵⁸⁸ ou a evocação do ponto vélico, como o grau possível de desequilíbrio, relatado por Victor Hugo e resgatado por Julio Cortázar.⁵⁸⁹ Aliás, o anseio por se atingir um ponto que resuma todas as dimensões da vida já se apresenta no ideário do Surrealismo.⁵⁹⁰ Ela nos recorda ainda a imagem retida por Octavio Paz quando se refere à consagração do instante. Lembre-se que ali ele exaltava a poesia, em detrimento da prosa, como espaço privilegiado: “O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal. Nesse aqui e nesse agora principia algo...”.⁵⁹¹ Aliás, a expressão epifânica sempre esteve associada à poesia e não à prosa. Neste caso, a distensão ficcional não atinge somente a barreira temporal, mas procura quebrar também as amarras entre a prosa e a poesia.

Acreditamos, deste modo, que a *mise en abyme* figure como um recurso narrativo que persegue ou ironiza o alcance da forma de representação epifânica acima descrita. Neste sentido, não nos parece casual que Umberto Eco, ao tratar das diferentes vozes no romance (o autor-modelo, o narrador e o leitor), empregue a expressão “epifania da arte de contar histórias”, numa situação próxima àquela descrita por Benedito Nunes, para designar o momento do encontro destas instâncias na narração.⁵⁹² Já Bella Josef religa as utilizações do mítico e do modelo da *mise en abyme* à experiência americana de fundação de uma história:

Na narrativa da narrativa, isto é, literatura que se constrói sobre a literatura ou versão metalingüística da narrativa atual, opera-se o mesmo preenchimento do vazio que faz o mito,

⁵⁸⁶ BORGES, Jorge Luis. Apud. MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 86.

⁵⁸⁷ SOUZA, Eneida Maria. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999. p. 70-71.

⁵⁸⁸ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2002. p. 28.

⁵⁸⁹ ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encralacado*. (A poética da destruição em Julio Cortázar). São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 91.

⁵⁹⁰ Id.

⁵⁹¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 227.

⁵⁹² ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 30.

a ideologia e a ciência. No interior da metalinguagem se encontrará um mundo inversamente homólogo àquele recusado. Assim, quando tudo ainda está por ser dito na América Hispânica, o escritor manifesta uma linguagem que deseja criar personagens e, através destes, o mundo.⁵⁹³

Até aqui nos referimos à experiência epifânica como bem-sucedida, mas o que uma boa parte dos empregos da *mise en abyme* revela é o desencontro com a busca empreendida. Os contos de Borges são exemplares neste sentido. Aliado às formas encaixadas, as referências às origens, através da mistura entre fontes apócrifas e verdadeiras, leva normalmente o leitor à impressão de uma multiplicação estéril. O fracasso da empresa leva, por sua vez, ao estilhaçamento da realidade.

Ainda que não constitua um recurso original, basta considerarmos que já está presente modelarmente nas *Mil e uma noites*, sua reflexão só ganha expressão a partir de meados do século passado. Expressão cunhada por André Gide, que assinalou sua predileção pelo procedimento, a *mise en abyme* foi objeto de alguns teóricos durante as últimas décadas, incentivados sobretudo pelo *nouveau roman*. A princípio, sua intensa relação com esta forma ficcional limitou seus estudos ao domínio francês.⁵⁹⁴

O estudo mais exaustivo e mais referendado sobre o tema parece ser ainda o de Lucien Dällenbach, publicado já há algumas décadas.⁵⁹⁵ Após algumas correções, Dällenbach chega à definição da *mise en abyme* como “todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal”.⁵⁹⁶ Estas, aliás, constituem a sua tipologia. A reduplicação simples, como o nome indica, caracteriza-se por uma estrutura que contém um encaixe apenas, diferentemente da reduplicação ao infinito, que indica vários encaixes sucessivos. Já na reduplicação paradoxal ou aporística, o fragmento encaixado contém a obra que o inclui, como é o caso da noite DCII do livro das *Mil e uma noites*, em que é narrada a própria história de Xerazade e do seu rei. É sobretudo a terceira categoria que impressiona pelo efeito de ficcionalização do mundo. Como coloca Todorov: “A vertigem das narrativas se torna angustiante; e nada escapa mais ao mundo narrativo, recobrando o conjunto da experiência.”⁵⁹⁷

Além dos tipos, Dällenbach considera três espécies da *mise en abyme*: a do enunciado ou ficcional, a da enunciação ou narrativa e a do código ou transcendental. Como salienta Mieke Bal, esta última distinção carece de uma caracterização mais precisa: “Une *mise en abyme* sera donc toujours fictionnelle, ou elle ne sera pas.”⁵⁹⁸ Bal tentou corrigir tais

⁵⁹³ JOSEF, op. cit., p. 195.

⁵⁹⁴ Esta é posição de Mieke Bal. In: _____. BAL, op. cit., p. 116.

⁵⁹⁵ DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

⁵⁹⁶ DÄLLENBACH, Lucien. Apud ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 61.

⁵⁹⁷ TODOROV, op. cit., p. 126.

⁵⁹⁸ BAL, op. cit., p. 121.

imprecisões através da abordagem semiótica, mas tanto as malhas do *nouveau roman* quanto as da semiótica parecem ter trabalhado no sentido de restringir as graças do procedimento narrativo. Prova disto é a não fixação de uma nomenclatura para o procedimento até hoje.

Linda Hutcheon, ao estudar a metaficção, dedica-lhe algumas páginas, tateando as origens da definição teórica no rastro de Jean Ricardou⁵⁹⁹ e de Lucien Dällenbach. Apesar de caracterizar-lhe como “a more interesting kind of overt diegetic self-consciousness”, lembra ao público de língua inglesa que a *mise en abyme* is “a term for which there is no convenient English equivalent”.⁶⁰⁰ Também o livro de Hutcheon, provável base para o seu conhecido estudo sobre o pós-modernismo,⁶⁰¹ não mereceu tradução em português, ao contrário de outros títulos voltados para a paródia, a ironia e mesmo sobre o pós-modernismo.

Pouco explorada pela teoria, a *mise en abyme* revela-se profícua na ficção, como ilustra a literatura hispano-americana, sobretudo na obra de Borges e de Julio Cortázar. No seu conhecido ensaio sobre o último, Davi Arrigucci dedica-se a sua abordagem, mas dispensa a expressão estrangeira, referindo-se a ela simplesmente como a “antiga técnica de inserir a obra de arte (...) na própria obra”.⁶⁰²

Sem pretender ser exaustivo, o levantamento efetuado sobre a *mise en abyme* revela uma certa disparidade na atenção que vem merecendo entre a prática e a teoria. Sua maior referência ainda é o estudo de Dällenbach que tampouco mereceu uma segunda edição. No entanto, sua incidência na ficção faz-se patente se considerarmos nosso limitado *corpus*. Dos doze títulos ficcionais, um terço, ou seja, quatro livros fazem uso dele. Além dos dois analisados neste capítulo, incluem-se ainda *Avante, soldados: para trás* e *O livro da Guerra Grande*.

Como na tipologia elaborada por Dällenbach, nem sempre a prática da *mise en abyme* corre para a mesma direção.⁶⁰³ Vislumbramos essencialmente dois modos de relação que o texto estabelece ao valer-se da estratégia narrativa. Este recurso tanto pode favorecer uma aproximação com a experiência do protagonista, nos termos benjaminianos, como pode gerar o irremediável distanciamento, através da representação do sujeito

⁵⁹⁹ Um dos capítulos de *Problèmes du nouveau roman* (1967) é dedicado ao procedimento.

⁶⁰⁰ HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London – New York: Routledge, 1985. p. 53. A primeira publicação é de 1980.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. xi.

⁶⁰² ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 181. Optamos neste estudo por manter a expressão referida por André Gide, em primeiro lugar, porque a teorização de Dällenbach, que se vale do termo, refere-se a situações mais abrangentes que aquela designada por narrativa de encaixe. Dällenbach prevê que se trata de *mise en abyme* todo fragemento textual que, por espelhamento, reflita a obra englobante. Assim a inclusão de uma instância autoral ou uma inserção metalingüística podem se encaixar na definição. Em segundo lugar, preferimos a expressão porque ela coincide com a noção que tentamos desenvolver neste capítulo.

⁶⁰³ Discordamos aqui da idéia exclusiva de circularidade apontada por Arrigucci a propósito da *mise en abyme* em Borges.

inacessível, da autenticidade da experiência, do relato e da história. Mais adiante, daremos prosseguimento a esta idéia.

Por ora pretendemos reter que a *mise en abyme* nos exemplos reflete de forma crítica sobre a experiência direta do testemunho. Em lugar do “eu vi” que vigorava nas primeiras narrativas sobre a Guerra do Paraguai, resgatada através de procedimentos narrativos pelos autores dos romances-documento, a instância do “eu li” dos autores-narradores problematiza a relação do testemunho. A experiência só se torna possível pela mediatização da letra escrita. Ainda assim, o acesso ao passado é normalmente vedado e os caminhos abertos por seus vestígios são quase sempre traiçoeiros.

4.1. *QUESTÃO DE HONRA*: ENTRE HOMENS E LIVROS

A crescente produção romanesca que relê o passado através de uma pluralidade de textos testemunha os laços que unem a pós-modernidade a um sentido da história amplamente desenvolvido, segundo o crítico croata Pavao Pavlicic: "...todos los períodos artísticos se han desarrollado, en lo fundamental, en oposición a la época precedente, mientras que el postmoderno toma en cuenta toda la tradición anterior a él."⁶⁰⁴

Para a pós-modernidade, a necessidade de compreender e assimilar o passado torna-se uma condição para o futuro. Nesse contexto, a intertextualidade, apesar de sua longa existência, assume uma feição distinta. Partindo da consciência de que o passado participa de todo o presente e, em especial, da esfera artística, o pós-moderno acredita que "para que el nuevo texto se entienda, debe tener dentro de sí algo viejo y el lector debe estar entrenado en los viejos textos".⁶⁰⁵

Questão de Honra (1996), de Domingos Pellegrini, expõe desde o subtítulo, "romance intertextual com *A Retirada da Laguna*, do Visconde de Taunay", o seu objeto de diálogo. A narrativa de 1871, já convocada por *Avante, soldados...*, trata do episódio de mesmo nome ocorrido durante a guerra do Paraguai. O visconde de Taunay, até então tenente do exército brasileiro, integrado às forças militares que marcharam para o Mato Grosso a fim de responder à invasão paraguaia na fronteira entre os dois países, relata a penosa experiência que conheceu nas doenças ocasionadas pelas condições higiênicas e nas dificuldades climáticas e geográficas o seu mais potente inimigo. Apesar do acento trágico que emana de suas páginas, a obra de Taunay costuma ser associada pela crítica literária e pela memória cultural ao seu caráter ufanista, laureando, assim, a bravura e a constância do soldado brasileiro frente às tropas do fanático presidente paraguaio, Solano

⁶⁰⁴ PAVLICIC, Pavao. La intertextualidad moderna y postmoderna. *Criterios*. Havana, (30): 65-87, jul/dez 1991, p. 65.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 66.

Lopez. O juízo é também o do narrador do romance: “Era preciso criar heróis da retirada, como quem tira pão de um forno, para transformar num grande feito de armas aquele fiasco do Império. Um Império de um só país, que tinha demorado dois anos para contra-atacar uma invasão de fronteira, organizando a mais lerda das expedições de guerra que decerto já existiu, e que agora tinha de ser transformada em epopéia.”⁶⁰⁶

Curioso notar que o episódio em si, não tendo uma repercussão direta no curso da guerra, celebrizou-se quase que exclusivamente pela narrativa de Taunay. Exceto pelos relatórios militares e por outras obras produzidas sob o impacto daquela de Taunay, quase nenhuma fonte primária se salvou sobre o episódio. Se a proposta inicial da obra repousava na justificativa documental, foi através da sua elaboração que acabou por conquistar território, como depõe mais uma vez o narrador: “Um grande escritor da época disse, num artigo de jornal, que a nossa desastrada Coluna do Mato Grosso, com sua absurda estratégia, talvez se justificasse só por gerar um grande escritor e um grande livro...” (Q.H., p. 138)

Vale ressaltar ainda que *A Retirada da Laguna* desponta como uma das obras mais lidas na época e suas edições apontam para um número de difícil definição. Não obstante o sucesso obtido, a obra de Taunay foi sendo relegada para um espaço de penumbra. Quase sempre citada dentre a produção do autor, raramente incentivou estudos mais aprofundados.

Variados fatores parecem ter concorrido para o seu alijamento, dos quais pode não estar alheio o ostracismo devotado ao autor após a queda da Monarquia, de quem era ardente defensor, tendo inclusive a sua crítica veemente ao novo regime lhe valido a ameaça de extradição. No entanto, outra razão não deve ser desprezada: a natureza ambígua da narrativa.

Comportando diversas aproximações com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como já destacado pela crítica, *A Retirada da Laguna* relaciona-se de forma conflitante com a história e com a literatura, tendo assumido, de resto, uma posição de filho órfão de ambas. Se a historiografia literária a relegou devido em grande parte ao seu caráter documental, extrapolando, assim, o campo ficcional, da historiografia ela também se afasta por critérios metodológicos, como o envolvimento do narrador, e, por que não, pela sua natureza fabulativa.⁶⁰⁷ Mas, se não podemos refutar a presença de procedimentos ficcionais no relato, também não se deve desprezar o princípio pelo qual o autor se pautou: a veracidade: “O leitor vai descobrir aqui muitas incorreções, superfluidades, fatos repetidos: acreditamos poder deixá-los; são sinais de que se fala a verdade.”⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ PELLEGRINI, Domingos. *Questão de honra*. São Paulo: Editora Moderna, 1999. p. 10. As demais citações constarão no corpo do trabalho, indicadas pelas iniciais do romance e pelo número da página.

⁶⁰⁷ Sobre o aprofundamento desta tendência, consultar nosso trabalho *A Retirada da Laguna: imagens sobrepostas do Brasil oitocentista*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2002.

⁶⁰⁸ TAUNAY, Visconde de. *A Retirada da Laguna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.33.

Contudo, se a crítica contribuiu para o esquecimento de uma das obras mais elaboradas de Taunay, a memória cultural manteve acesa a sua lembrança. É nessa equação que se enquadra o depoimento de Domingos Pellegrini quando nos narra o seu contato com a narrativa. Primeiro, no ginásio, através do professor de Ciências, que explicava aos alunos as doenças ocasionadas pela falta de vitaminas. E, anos mais tarde, no Tiro de Guerra, através do sargento que apontava a experiência daqueles soldados como exemplo de glória nacional. Pellegrini recorda a antipatia sentida pelo ufanismo militar destacado nas palavras do sargento. Somente algumas décadas mais tarde, o autor travaria contato direto com o texto, que lhe inspiraria o seu próprio romance (Q.H., "Autor e obra").

Ainda que não se trate de funções correlatas, a ficção demonstra, assim, a capacidade de se valer das lacunas da historiografia para apresentar não o que foi, mas o que poderia ter sido, ao mesmo tempo que revitaliza aquilo que a historiografia literária não soube reler.

Nossa reflexão pretende centrar-se na questão da intertextualidade, ou seja, na(s) maneira(s) como o romance contemporâneo dialoga com a obra do passado. Tentaremos seguir a proposta de Pavao Pavlicic, em que o modelo de intertextualidade pós-moderna é analisado em oposição ao modelo instaurado pela modernidade. Enquanto a última tem em mira a ascensão do "novo", que só pode ser obtido a partir da ruptura declarada com o passado, a pós-modernidade abraça o passado como sua integrante: "En el modernismo se afirman lo nuevo y la novedad de lo nuevo; en el postmodernismo, lo viejo y la eternidad de lo viejo."⁶⁰⁹ Podemos concluir de antemão que ambas comparecem no romance, proporcionando, contudo, diferentes tomadas de posição.

Por outro lado, o desenvolvimento que propomos dirige-se ao que consideramos como sendo o duplo diálogo instaurado pelo texto: o diálogo com a história e com a literatura. Este duplo diálogo converge, por último, no terreno da memória.

4.1.1. A história

Quando o narrador de *Questão de honra* declara: "Não sou escritor, sou escrevente; um cartorário, só o cidadão especializado em certidões e escrituras, termos e testamentos. Fui treinado e educado por meu pai para essa profissão de pena e fé..." (Q. H., p. 5), ele introduz a discussão sobre os dois tipos de escrita em jogo: o documento e a criação. Considerando que o romance relê um acontecimento histórico, a retirada da Laguna, torna-se possível incluí-lo entre os títulos de ficção histórica. O que está em causa então é o diálogo com a historiografia.

A princípio, a construção do romance aproxima-se de uma leitura revisionista, ou

⁶⁰⁹ PAVLICIC, op. cit., p. 71.

seja, o contra-discurso revolveria os aspectos que a história oficial calou. Isso se dá sobretudo na construção das personagens de Taunay e de Rufino. Se o único relato que dispomos sobre a retirada é da lavra do Visconde de Taunay, *Questão de Honra* apresentamos um outro relato possível, através de Rufino, também tenente da coluna de Mato Grosso.

No entanto, Taunay e Rufino não são apenas os autores de relatos que mais parecem romances (Q.H. p. 6), ambos exercem também a mesma função durante a campanha, como secretários da coluna militar. Ou seja, é deles que depende a versão oficial do comando de guerra. São eles que produzem o documento escrito: “Eu anotava relatório da marcha, que o comandante, aproveitando a parada forçada, ditava com detalhes e com ansiedade, como se ditasse diretamente à História” (Q.H., p. 27). Mas Rufino, no início secretário da vanguarda, é preterido em favor do outro, pelo seu estilo e visão de mundo, conforme acusa o comandante: “- Enfeite a coisa, enfeite a coisa! O senhor escreve muito seco, tenente Rufino! Quem sabe o Taunay devesse ajudar o senhor?” (Q.H. p.27).

Esta escrita, além de fidedigna (“minha palavra acreditada de oficial escrevente”. (Q.H., p. 10), é marcada pelo imediatismo e pelos recursos técnicos, como confirma o filho de Rufino: “Anotei tudo taquigraficamente, pois meu pai desde cedo me fez fazer todos os cursos, da datilografia então nascente até a telegrafia, que me foi ensinada por um velho ferroviário também veterano do Paraguai.” (Q.H., p. 6). O filho de Rufino reproduz o ofício do pai, não como secretário militar, mas em outro *locus* privilegiado do documento, o cartório.

Também as coordenadas sócio-culturais contribuem para criar um discurso oposicionista. Rufino, filho de uma ex-escrava com um alfaiate, é destinado contra sua vontade à carreira militar por meio de um coronel, cliente do pai e que se torna seu protetor: “Eu podia responder [por que estava no Exército] que era porque não tinha podido escolher como ele [Taunay], candidato a herói, filho de família rica, com biblioteca em casa; eu apenas quisera um dia aqueles livros todos que vi enfileirados na primeira biblioteca que conheci, e que - por acaso, destino, ordem de Deus - era de um coronel que acabaria me enfiando no Exército à custa de bolsas de estudo.” (Q.H., p. 81).

Mulato, de caráter pacifista e proveniente de uma família sem recursos, pouco comprometido com o sucesso da empreitada, Rufino estaria em condições de oferecer uma “história, sem [se] me preocupar com a História.” (Q.H. p.125). Diz ele: “...naquela altura da marcha nossas atenções não conseguiam se estender ao futuro, tantas eram as preocupações com a fome, a sede, os calos, as feridas, a desinteria, os mosquitos, os piolhos e todos esses males que não aparecem n'A *Retirada* de Taunay, mas existiam, e como existiam.” (Q.H., p. 39). Aproveita para comparar os dois títulos, desde as circunstâncias editoriais: “Eu não sabia que Taunay lançaria, dali a meses, o seu *A Retirada*

da *Laguna*, mesmo título do livro que eu também teria quase todo escrito quando saiu o dele. Mas decerto só os títulos coincidiam. *A Retirada da Laguna*, dele, foi escrito em francês e publicado na França, a exibir para as cortes européias, no idioma da moda, a incrível história de uma heróica retirada nos confins do Brasil com o Paraguai.” (Q.H., p. 11).

As críticas vão desde a formação da coluna que, segundo os cálculos de Rufino, consumiu muito mais em provisões que durante toda a campanha: “Este seria um dos absurdos que eu narraria em meu livro natimorto.” (Q.H., p. 16). Muitos soldados, calçando pela primeira vez um par de botas, não suportariam os pesados calçados e as inúmeras bolhas e optavam por levá-los pendurados no pescoço. Ao que o narrador acrescenta: “Quanta cena ridícula anotei para meu livro!” (Q.H., p. 19).

Através da voz de Rufino, faz-se reparo à organização do enredo em Taunay: “Quando o tenente Taunay lançasse seu livro já decantado pelos jornais, eu estranharia ele começar sua narrativa já quase na fronteira, omitindo aquele martírio que eu chamaria *A Marcha da Boiada*”, explicando de pronto a expressão: “A nossa marcha era comandada, na verdade, pelos bois. A tropa tinha de ir na toada da boiada; e, para ter carne para comer adiante, tínhamos de parar uma semana sim, outra não, para os bichos pastarem, enquanto a tropa cuidava dos calos e das feridas.” (Q.H., p. 20).

Denuncia os saques e as depredações pelos povoados que cruzavam (Q.H., p. 22-23) e o lado fétido do cotidiano da coluna, geralmente negligenciado: “Os acampamentos fediam. Por todo lado se topava com latrinas cavadas na terra, urina e estrume de bois, cavalos e cachorros; caldeirões fervendo com buchada ou chouriço, couros amontoados em carretas, para ser (sic) trocados por arroz ou fubá nas fazendas e sítios, como se fossem um novo tipo de moeda...” (Q.H., p. 23).

Depois da *Marcha da Boiada*, é a vez da *Marcha das Águas*: “água no chão, água de chuva, água encharcando tudo...” (Q.H., p. 30). O comandante da coluna retratado por Taunay como dominado por um conflito interno, transforma-se no “aparvalhado comandante” (Q.H., p. 37). Sem surpreender, a longa e penosa marcha termina num fiasco: “Para não voltar de mãos abanando, íamos ao menos esfregar as mãos na cinza das fogueiras paraguaias, sabendo que, logo que virássemos as costas, eles poderiam cruzar o rio de volta e acender de novo quantas fogueiras quisessem. A isso se resumia toda nossa estratégia depois de dois anos de preparação e marcha.” (Q.H., p. 38).

Rufino não desdenha da oportunidade de apontar as incoerências de seu oponente. Como nos exemplos em que acusa Taunay que, já professando um discurso abolicionista, mantém um ordenança que se comporta em tudo como um escravo. As incoerências também atingem os soldados que praticam as mutilações, mas coíbem os índios que integravam a coluna de fazê-lo (Q.H., p. 53).

Engrossando o caudal dos heróis anônimos e sem-voz, a montaria de Rufino, o 47,

sem direito sequer ao nome, ganha destaque. Como já verificado em outros títulos, como em *A solidão segundo Solano López*, faz-se uso de recursos como a antropomorfização dos bichos para realçar a animalização do homem. Entre Rufino e o 47 se estabelece uma identidade, ambos alheios aos sucessos da guerra.

Os soldados que transportavam o pesado armamento merecem mais de uma vez reconhecimento: “Se um dia erguessem um monumento ao herói anônimo da retirada (...) deveria ser um soldado magro empurrando uma roda de canhão, com um cão faminto aos pés e um boi cadavérico à frente” (Q.H., p. 56). Outro segmento elogiado é o dos soldados provenientes da lavoura. Em vez da crítica recorrente ao serviço impositivo do voluntariado nesta guerra, o romance se vale destes homens, sobretudo aqueles acostumados à lida no campo, para realçar-lhes o valor diante dos soldados profissionais. Ou seja, a crítica ocorre invertida. Diante das tarefas requeridas na coluna de Mato Grosso, o homem do campo se torna muito mais necessário do que aquele versado em armas de fogo ou em estratégias militares.

Não se trata apenas de discursos opostos entre Taunay e Rufino, mas também de caracteres antagônicos. O romance constrói-se a partir do ódio que Rufino devota a Taunay. Taunay acredita nas instituições: “Talvez fosse esta a raiz mais funda de minha antipatia pelo tenente Taunay: ele confiava na Humanidade, na Pátria, no Imperador; no Exército, no Comando, na Bandeira, na Tropa, em Deus e nos anjos – enquanto eu já começava a achar, apenas, que o homem é um bicho ruim.” (Q.H., p. 35). Mas, além disso, ele revela-se, aos olhos de Rufino, como um personagem admiravelmente sedutor. Espírito magnânimo e leal, Taunay sabe divertir a tropa com a narração de “causos”, dedilha bem o violão nas noites junto à fogueira, sempre impecavelmente trajado, montando seu lustroso alazão. Taunay personifica todas as qualidades que Rufino inveja. Tendo perdido a função de secretário militar para o outro, a Rufino escapa também seu grande amor, a índia guarani Maria de los Angeles, que acaba se decidindo por Taunay. Enquanto isso, Rufino amarga a triste sina imposta a ele pelo destino.

Ódio tanto mais avassalador quando Rufino recebe de Taunay todas as demonstrações de uma sincera amizade. As tentativas de poupar o 47 quando a cavalaria já estava reduzida a zero, o aplauso às ações firmes do outro durante a retirada, recomendações à comissão de medalheiros que lhe valeriam promoções e uma boa pensão, além do arranjo para que Rufino fosse presenteado ao final da guerra com um cartório no centro do Rio de Janeiro. No entanto, “com boa pensão e depois ótimo cartório, eu passaria a viver com aquela lança no peito.” (Q.H., p. 137).

Ressentimento que atormentaria toda a vida de Rufino, ao saber das notícias do outro, tais como o sucesso de *A Retirada da Laguna*, cuja publicação antecedia ao seu sonhado livro, a nomeação como deputado e, depois, senador e, por último, o título de

visconde. Enquanto isso, Rufino, já desligado do Exército, mantinha sua vida sem grandes sobressaltos como cartorário. O estigma do fracasso que beira Rufino aproxima-se da covardia com que sempre omitiu o seu juízo sobre a guerra.

Essa tensão que permeia a relação entre Rufino e Taunay é desanuviada pela consciência de Rufino frente ao seu recalque e se dá em forma de confissão. Ao se libertar do recalque, Rufino também remodela a sua leitura da guerra. Da inicial subversão do texto de Taunay, *Questão de Honra* começa a construir o discurso da relatividade. Se, por um lado, Taunay revela a barbárie contida na guerra e que chega a suplantar o caráter ufanista proposto, Rufino admite, em meio a "mais sangrenta e suja das guerras" (Q.H., p. 10), os rasgos de heroísmo e de solidariedade daqueles soldados, sobretudo no tenente Taunay.

Desse modo, o que se questiona é a escrita da história, ou seja, a sua natureza construtiva em função das diferentes visões de mundo dos seus narradores: "Quarenta eram nossos, quase duzentos deles, naquela que ficaria conhecida como a Batalha de Nhandipá, a 11 de maio festejada pelo Paraguai como o golpe que empurrou os brasileiros para longe do Paraguai, e festejada pelos brasileiros como vitória pelo número de cadáveres – cada História com sua lógica." (Q.H., p. 61).

Sob a pretensão de não transgredirem a "verdade dos fatos", os narradores elaboram uma leitura própria, enquanto os leitores-narradores das futuras gerações transformam os textos do passado, mesmo sem esse propósito. O filho de Rufino, que transcreve as memórias do pai, depõe: "Os ditados, aos quais acrescentei apenas pontuação..." (Q.H., p. 6). No entanto, basta lembrar que até mesmo a citação pressupõe um recorte e, portanto, uma modificação em relação ao contexto original:

A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. O simples levantamento a transforma, a escolha na qual eu a insiro, seu recorte (dois críticos podem citar a mesma passagem, fixando seus limites de modo bem diverso), as supressões que opero em seu interior, e que podem substituir a gramática original por uma outra, e, naturalmente, o modo como eu a encaro, como ela é tomada em meu comentário.⁶¹⁰

Da mesma forma, a transcrição das passagens de Taunay em *Questão de honra*, fazendo-as habitar contextos diferentes, pode levar a interpretações diferenciadas, acirrando ou atenuando pontos de vista.

Ainda assim, o tipo de intertextualidade utilizado predominantemente nesta seção, a fim de criar a subversão diante do primeiro texto, seria a moderna, de acordo com Pavlicic: "Toda relación intertextual modernista es tal que la nueva obra incluye dentro de sí a la vieja, la rompe por completo y la incrusta en sua próprio sistema semántico, de tal manera

⁶¹⁰ BUTOR, Michel. Apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 64.

que de la obra vieja apenas queda algo".⁶¹¹ Ou seja, enquanto na intertextualidade pós-moderna o que fica em evidência é o antigo texto, na atitude moderna o antigo texto torna-se objeto de oposição para se lançar os olhos sobre o novo texto. Pavlicic inclusive utiliza a idéia de "objeto" e "sujeito" para classificar, respectivamente, a elaboração da intertextualidade moderna e pós-moderna.

Nesse sentido, a recorrência às passagens citadas d'A *Retirada da Laguna* tem por função primeira, no romance de Domingos Pellegrini, a assunção do discurso revisionista em relação à guerra do Paraguai, assumido nos anos 60 na historiografia e fortalecido na década seguinte através da influência da Teoria da Dependência. Esta tendência pode ser ilustrada no trecho: "Acontecia que uma pobre nação mestiça, engenhosa e independente, no fundo lutava contra o mundo ao guerrear contra nós: contra a Inglaterra, que nos financiava; contra os espanhóis, que lhes tinham arrasado a nação guarani; contra a Europa e aquela gente branca que tinha invadido não só a terra mas também o sangue paraguaio..." (Q.H., p. 78).

A quebra da oposição entre os discursos de Taunay e de Rufino vai sendo construída paulatinamente. Primeiro, com a inserção dos trechos de Taunay. O que a princípio funciona como contraste vai aos poucos confluindo para uma única idéia. A inclusão do texto de Taunay é cada vez mais presente. De recessivo, ele passa a dominante. Também Rufino admite que a "essa altura, em Taunay a visão heróica já tinha de disputar com o olho do repórter sem ilusões." (Q.H., p. 88).

O ufanismo vai tomando espaço na fala de Rufino: "A cada dia eu me convenceria, de qualquer modo, que – repulsas à parte – eu marchava com uma das tropas mais aguerridas que decerto terão se formado neste mundo." (Q.H., p. 63). O que é comprovado também na incorporação lexical: "Rechaçaram – me pego a usar esses verbos militares, mas é verdade..." (Q.H., p. 79). Chega mesmo a confessar que "...a guerra faz bem aos homens" (Q.H., 65).

A atribuição do cargo de oficial responsável pela retaguarda só faz aumentar seu orgulho: "Meu setor... Engraçado também como somos todos vaidosos, e um simples cargo ou título, qualquer responsabilidade, já nos faz valorizar o que antes se depreciava." (Q.H., p. 76). Rufino, como Taunay, também desfruta do seu momento de glória, investindo contra um paraguaio que ameaçava a ele a ao menino de quem cuidava durante a guerra (Q.H., p. 90). Depois de falecido, o filho de Rufino descobre, entre suas pequenas lembranças, duas medalhas nunca citadas: "...e só então me dei conta de que meu pai, aquele cartorário que fazia questão de cada carimbo sempre em seu lugar, era um herói de guerra." (Q.H., p. 98).

Do outro lado, Taunay demonstra sua faceta sensível quando é obrigado a sacrificar

⁶¹¹ PAVLICIC, op. cit., p. 71.

seu cavalo, chorando copiosamente (Q.H., p. 91). As coordenadas históricas também modificam a apreensão do conflito entre ambos. Se, a princípio, as notícias recebidas por Rufino sobre Taunay davam conta apenas do seu sucesso político e literário, a instalação da República vai modificar o panorama repentinamente: “Num dia, senador festejado do Império; no dia seguinte, um saudosista ultrapassado.” (Q.H., p. 138).

Conclui-se ao final que, apesar do que de mais abominável possa ser a guerra, localizam-se aí os momentos indelévels, não só pelo horror:

[...] hoje, quase trinta anos depois de Taunay ter deitado na terra, e depois de uma vida de fartura e conforto, me vejo com as dores e achaques da velhice e penso, cada vez mais penso, que aquela campanha foi a melhor coisa que fiz na vida. Salvei crianças e mulheres da morte, meu Deus, cumpri meu dever como soldado, ajudando a marcar, com meus pés, uma fronteira nacional. Fui até o fim, quando pensava que não podia dar mais um passo. (Q.H., p. 140-141).

4.1.2. A literatura

Diferente da afirmação do cartorário, que prima pelo certidão da palavra, ressalta esta outra que reflete acerca do texto do pai: “(...) creio que, muito mais que um relato militar, é ou parece ser um romance isto que me ditou, com a fluência de quem passara a vida lidando com as palavras e passava a semana escolhendo uma para o ditado de Domingo.” (Q.H., p. 6).

Domínio que, a princípio, foi sempre refutado pelo pai: “Não, eu não conhecia, eram livros que cruzavam o oceano a alto custo, e eu vivia de soldo. Também não sabia que aquele conhecimento literário daria a Taunay a ligeireza para escrever seu livro, enquanto eu ficaria meses atolado no meu.” (Q.H., p. 69). Domínio que acaba se denunciando por trás do trato seco: “É preciso dizer que meu pai não era um simples cartorário; era um homem de grande biblioteca. Creio que seus julgamentos sobre a espécie humana não vinham da amargura ou do ressentimento, mas do conhecimento mesmo da História do Homem...” (Q.H., p. 35).

A dimensão puramente utilitária, vinculada ao documento, vai sendo contestada pela palavra burilada. Assim, assistimos a uma série de comentários que procuram corrigir o texto alheio e que incluem opções gramaticais, chamadas para a grafia e para a pontuação. Estas notas aparecem normalmente no rodapé. São de duas ordens. Uma assinadas pelo filho de Rufino e que fazem referência ao texto do pai. As outras, pertencem ao editor e dizem respeito ao texto do filho de Rufino, expressão escrita do texto do pai.

Diferentemente do caráter informativo que domina o documento histórico, o texto literário prima pelo envolvimento do leitor. É o que sente Rufino em relação ao livro de

Taunay, embora não o admita logo de início. Também seu filho acaba preso às teias da narração: “A essa altura, as sessões de ditado com meu pai eram diárias, porque eu sentia a ansiedade dele em encerrar suas lembranças, e eu também estava interessado.” (Q.H., p. 66).

Deste modo, se o diálogo com a história instaurado pelo romance nos parece pertinente, um outro diálogo que se volta para à questão literária não parece deslocado. Alfredo d'Escagnolle Taunay, o visconde de Taunay, apesar das numerosas funções públicas e políticas que exerceu, tem seu nome vinculado hoje quase exclusivamente à literatura e graças sobretudo ao romance *Inocência*, malgrado a extensão da lista de títulos publicados. Ao figurar como um personagem do romance contemporâneo, acreditamos que a reflexão possa se alargar para os domínios da história da literatura.

Considerando, além disso, a natureza ambígua d'*A Retirada da Laguna* já aludida, a escolha de um trecho de Taunay, que expressa a sua angústia como escritor frente à posteridade como epígrafe do romance, e considerando que *Questão de Honra* se vale de pelo menos mais um título de Taunay, ou seja, as *Memórias*, queremos crer que o romance de Pellegrini participa de um filão da ficção histórica específico,⁶¹² voltado para a historiografia literária, a exemplo da experiência nacional talvez mais radical, o romance *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, em relação ao escritor Graciliano Ramos. A apropriação é abordada ironicamente por Rufino: “Parecia personagem de romance falando daquele jeito, como se declamasse num salão. (Eu não sabia que ele seria romancista famoso, autor do consagrado *Inocência*, que acho um tanto maçante; para mim, seu melhor livro é mesmo o que me roubou, *A Retirada da Laguna*.)” (Q.H., p. 77).

Diferente da função assumida por *A Retirada da Laguna*, de oposição, o texto das *Memórias* de Taunay incorpora-se harmonicamente a *Questão de honra*. Percebemos o quanto das *Memórias* está decalcado em seus personagens, como no retrato de Taunay que destaca sua vaidade de maneira até pueril: “Nesse tempo, tinha eu muita vaidade do meu físico, dos meus cabelos encaracolados, do meu porte, muita satisfação, enfim, do meu todo e para tanto concorriam, muito os elogios que recebia à queima-roupa.”⁶¹³

Também a Maria de los Angeles, disputada por Rufino e Taunay, não deixa de ecoar os traços da índia Antônia, como já nos referimos. Sua idealização romântica também não parece passar muito longe: “Maria tinha os olhos escuros e miúdos dos guaranis, brilhantes como jaboticabas, cabelos também brilhantes de tão negros, mas o sangue também espanhol lhe misturava as feições, além de ser mais clara que a sua raça índia.” (Q.H., p. 27). Além de falar um “Português correto”, ao contrário das outras mulheres que seguiam na coluna, e da “altivez serena” (Q.H., p. 27).

⁶¹² WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et. al. (Orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. p. 103-109.

⁶¹³ TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Melhoramentos, s/d. p. 121.

Em Taunay, lê-se: "Era Antônia uma bela rapariga (...) Muito bem feita, com pés e mãos singularmente pequenos e mimosos, cintura naturalmente acentuada e fina (...) cutis fina, tez mais morena desmaiada do que acaboclada, corada até levemente nas faces, olhos grandes, rasgados, negros, cintilantes..."⁶¹⁴

Enfim, textos que se entrecruzam sem fronteiras definidas, como a narração da cavalgada adquirida por Taunay. Em *Questão de honra*, sobrevaloriza-se o efeito do potente cavalo branco de Taunay. Ele de fato existiu, só que se tratava de uma égua, D. Branca: "Na estada de Campinas era um dos meus desvanecimentos montar naquele vistoso animal e passar todo ufano, nas tardes propícias, pelas ruas da cidade e sob os olhares das belas."⁶¹⁵ Contudo, esta imagem galante dura muito pouco. No dia em que a coluna partia de Campinas, o cavaliço desapareceu levando com ele a égua tortilha. Taunay é obrigado a fazer quase toda a campanha montado no burro Paisandu, episódio que ele mesmo aproveita de forma humorística nas *Memórias*.⁶¹⁶

Apontado pela crítica pelo caráter egocêntrico do autor, as *Memórias* fornecem detalhes para que se vá preenchendo o todo do romance, que comporta até um jogo borgeano. Diz-nos uma nota de pé de página do romance de Pellegrini que Taunay, em suas memórias, teria prestado homenagem ao companheiro, tenente Rufino Francisco de Moura, pelo auxílio dado na cópia da correspondência do Comando, quando nas *Memórias* o nome que figura é o do tenente Amaro Francisco de Moura.⁶¹⁷

Contrariamente ao outro tipo de intertextualidade, expresso na forma de citação, em itálico, o intertexto das *Memórias* invade a construção do romance, imiscuindo-se nos diferentes discursos. Como salienta Pavlicic, enquanto a intertextualidade moderna é retórica, ou seja, a eficácia do novo texto depende da sua compreensão, daí que ela seja explícita e ao leitor só caberia aceitá-la, a intertextualidade pós-moderna "no es acabada, sino abierta, y no es manifesta, sino que a menudo incluso está oculta".⁶¹⁸ Como consequência dessa operação, o leitor assume uma função diversa: "Al lector se le propone que participe y que, descubriendo o no esos vínculos, cree su versión de la novela."⁶¹⁹

Outro fator caracteriza ainda a intertextualidade pós-moderna. Se o moderno privilegia o diálogo com um texto concreto, o pós-moderno parte de uma maior abertura ao se voltar para um gênero, uma época ou para toda a convenção literária: "Nuestro tiempo, por lo demás, abrazó la metáfora borgesiana de la Biblioteca de Babel como imagen de su relación consigo mismo y com el arte, y reavivó así - una vez más - la idea del mundo como

⁶¹⁴ Ibid., p. 201.

⁶¹⁵ Ibid., p. 124.

⁶¹⁶ Ibid., p. 124-128.

⁶¹⁷ Ibid., p. 255.

⁶¹⁸ PAVLICIC, op. cit., p. 85.

⁶¹⁹ Ibid., p. 86.

texto y la interpretación de la cultura en esa línea.⁶²⁰

Mas, se a relação da pós-modernidade com o passado não se faz mais pela oposição e sim pelo entrelaçamento, como já exposto anteriormente, à produção ficcional insere-se uma dificuldade. Ao passo que a preocupação principal do relato historiográfico colocava-se no compromisso de fidelidade, à obra literária cabe a tarefa de inovar, como comprova a angústia do narrador Rufino: "Quando não aceitei lustrar com meu depoimento uma medalha para Taunay, já não tinha motivos para gostar dele, mas ainda não sabia que, com seu livro, ele acabaria matando o meu, que iria parecer simples imitação." (Q.H., p.11). Portanto, é na consciência de que tudo já foi dito e na necessidade de dizer de uma outra forma que se coloca a experiência da pós-modernidade, como sustenta Umberto Eco.⁶²¹

Não só a caracterização de alguns personagens vai ser tomada às *Memórias*. Ousaríamos mesmo questionar até que ponto Rufino, personagem oponente, não é um duplo de Taunay, cuja vida e obra foram marcadas por ambigüidades flagrantes. Só para ficar em exemplos circunscritos à temática, lembramos que, se Taunay pertenceu a uma influente família de origem nobre, essa mesma família não contava com recursos para oferecer ao filho uma educação civil, advindo daí a sua formação militar, tal como Rufino: "Na dificuldade pecuniária em que talvez se vissem meus bons pais de me mandarem estudar direito em S. Paulo, como era ardente desejo meu, propendia para me matricular na Escola de Medicina."⁶²² Filho de um pintor que recebia seu soldo do Governo Imperial, a carreira das armas parecia a seus pais a melhor opção para alcançar sua independência. "Antes, porém, de entrar para aquele estabelecimento, comecei a dar explicações particulares de várias matérias e a ganhar algum dinheiro."⁶²³

Se Rufino é traído pelo amor aos livros, também Taunay sonha, na partida para a guerra, com objetivos alheios à carreira militar:

Ao aportar o vapor Santa Maria, às 11 horas do dia 2 de abril de 1865, ao cais da cidade de Santos, era eu já outro, todo cheio de idéia de ir viver bem sobre mim, entregue ao prazer de ver gentes e cidades novas, percorrer grandes extensões e varar até sertões imperfeitamente conhecidos e mal explorados.

Todo o interior do Brasil se abria ante os nossos passos, nada mais nada menos, e, certamente, a vastidão tem em si inúmeros atrativos e grandioso prestígio, a que se uniam pretensões científicas de certo alcance, fazer coleções de minerais preciosos, ou então descobrir, senão um gênero novo de planta, pelo menos uma espécie ainda não estudada e classificá-la [...].⁶²⁴

⁶²⁰ Ibid., p. 68.

⁶²¹ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 56-57.

⁶²² TAUNAY, *Memórias...*, p. 69.

⁶²³ Id., p. 69.

⁶²⁴ Ibid., p. 105.

A crítica de Rufino à organização militar parece reduplicar as palavras do outro em muitas situações veladas n'*A Retirada da Laguna*, no entanto, explícitas nas *Memórias*. E enfim, a angústia de Rufino para escrever uma obra de valor recupera a dúvida do próprio Taunay em relação a sua produção.

A amargura de Rufino pode ser sorvida em longos tragos nas *Memórias* de Taunay. Quem ali rememora é sobretudo o homem desiludido com os rumos do país e da sua vida: “Verdade é que a sorte, depois de me ter ajudado alguns anos, transtornou tanto as coisas desta nossa terra, que nela não há mais carreira possível.”⁶²⁵ O pessimismo ainda adensa quando Taunay aceita integrar o exército numa segunda investida contra o Paraguai. Ali, os exemplos do desgosto e despeito do escritor abundam e se aproximam do retrato de Rufino no início do romance.

Uma guerra surda entre os textos, sem desvantagem para nenhum deles, vai sendo travada neste jogo de espelhos. Rufino, o covarde, Taunay, o audacioso, trocam momentaneamente de papéis. Isto se torna flagrante quando o texto de Rufino, a pretexto de esclarecer a verdade dos fatos, distorce o texto referido, como no caso da posição de Taunay no Conselho de Guerra. Se n'*A Retirada da Laguna*,⁶²⁶ o autor dá a perceber seu voto contrário à invasão do Paraguai, *Questão de honra* assinala a presunção de Taunay em defender a ofensiva (Q.H., p. 40).⁶²⁷

Em troca, cabe justamente a um Rufino, o capitão Pedro José Rufino, n'*A Retirada da Laguna*, o destaque no ataque da Laguna por sua bravura.⁶²⁸ A referência parece proposital, visto que, em relação a uma outra citação ao personagem n'*A Retirada...*, Rufino, em *Questão de honra*, se refira assim: “Em seguida ele [Taunay] cita os nomes de alguns oficiais, na sua visão candidatos a heróis, entre eles até eu.” (Q.H., p. 98).⁶²⁹ O nome de Rufino, contudo, não está livre de flutuações neste confronto entre os três textos. Referido como o capitão Pedro José Rufino, nas duas passagens acima, seu nome é também identificado, conforme já citado, como Rufino Francisco de Moura (Q.H., p. 134). Ou seja, os textos opõem-se, mesclam-se e confundem o leitor.

Assim como os personagens, o campo autoral também testemunha a intervenção lúdica das atribuições. A ordem do dia que encerra a marcha da retirada é assinada pelo comandante em exercício, o major José Tomás Gonçalves. No romance, o comandante

⁶²⁵ Ibid., p. 121.

⁶²⁶ “A razão estava do lado dos que pensavam assim; mas dois colegas viram a questão de um ponto de vista diferente e, argumentando numa esfera mais elevada, alegaram que o corpo de exército tinha uma missão e devia cumpri-la a qualquer preço...”. TAUNAY, *A Retirada...*, p. 63.

⁶²⁷ Vale acrescentar que nas *Memórias*, apesar do voto contrário à ofensiva, Taunay volta atrás mediante a provocação de um companheiro que insinuava a covardia daqueles votos contrários. *Memórias...*, p. 233.

⁶²⁸ TAUNAY, *A Retirada...*, p. 140.

⁶²⁹ Nesta passagem, encontramos n'*A Retirada da Laguna* o nome do capitão José Rufino, além de Marques da Cruz, Nobre de Gusmão e Napoleão Freire. TAUNAY, *A Retirada...*, p. 140.

encarrega Taunay da composição, relevando alguns aspectos que devem constar do relato documental (Q.H., p. 133).⁶³⁰ Situação semelhante ocorre com outros textos d’*A Retirada da Laguna*, atribuídos, em *Questão de honra*, ora a Taunay, ora a Rufino.

Mas é na vertente reflexiva da obra que esse espectro se torna mais evidente. Constituindo outra característica da pós-modernidade, a intensificação da reflexividade artística, coloca-se no romance sob a forma da *mise en abyme*. Assim, *Questão de honra* narra a construção do relato-romance pelo filho de Rufino, cujo conteúdo são as memórias do seu pai que, por sua vez, resgata a narrativa de Taunay. Taunay reflete-se em Rufino que se corporiza através da escrita do filho inserida na narração de Pellegrini. Desta organização, derivam todos os outros espelhamentos já sugeridos entre os textos envolvidos no romance.

Se a *mise en abyme* pode criar uma ilusão de verossimilhança, no caso do romance de Domingos Pellegrini acaba gerando a impressão de uma eterna reduplicação. E se, estes autores-narradores são também leitores dos textos do passado, não há nada que impeça que a reduplicação alcance também os leitores do romance como co-produtores de outras possíveis construções simbólicas.

4.1.3. A memória

A memória constitui, no romance, o liame que costura os traços da história aos da literatura. É através da memória que se constroem os outros dois tipos de escrita, como já sugere a opção pelos dois livros de Taunay, *A Retirada da Laguna* e *Memórias*.

O que marca mais fortemente este veio da escrita memorialística é a tentativa de expurgo. Diferentemente da narrativa histórica, perseguindo a verossimilhança, e a narrativa literária, preocupada com a forma e com a sedução do leitor, esta escrita autobiográfica visa à reconciliação do sujeito com o mundo: “Ele escreveu *A Retirada da Laguna*; eu faço a retirada da lança, que seria melhor arrancar eu mesmo escrevendo, se pudesse...” (Q.H., p. 15).

Aquela guerra encerra a história de Taunay. Basta para isso considerar a extensão de títulos do autor, das mais diversas espécies, dedicadas ao assunto. Como depõe Antonio Candido: “Daí, também o fato de suas obras mais significativas estarem ligadas à experiência do sertão e da guerra, que elaborou durante toda a vida, sem poder desprender-se do seu fascínio.”⁶³¹

Também para Rufino, a guerra constitui o nó górdio: “...cada vez mais penso, que aquela campanha foi a melhor coisa que fiz na vida.” (Q.H., p. 140). É a partir dela que o

⁶³⁰ TAUNAY, *A Retirada...*, p. 263. Já nas *Memórias*, Taunay assume a autoria do documento. *Memórias...*, p. 255.

⁶³¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. vol.2. 4.ed. São Paulo: Martins, 1971. p. 308.

fantasma de Taunay vai se alojar na sua vida, sem dar-lhe a oportunidade de redimir-se da culpa carregada por tantas décadas. Perdeu inclusive a última chance para fazê-lo, como narra seu filho: “Há ainda outra foto, apenas do tenente Rufino, montado no 47 comigo menino no colo, e dedicatória datada de um dia antes da morte de Taunay em 1899: Ao tenente Taunay, o afeto do amigo tenente Rufino. Presumo que ele estava disposto a procurar Taunay, quando este morreu, o que talvez tenha enfiado mais fundo a lança, fazendo enfim surgir, anos depois, este relato.” (Q.H., p. 143).

Para o filho de Rufino, a história não é diversa. Conforme o enredo se aproxima do fim, o redator da história do pai assiste, como em um filme, a sua própria história se desenrolar. Ele é na verdade o menino, filho de Maria, de quem Rufino cuidou durante quase toda a marcha. Após a morte do pai da criança em meio à guerra, Rufino assume a proteção da viúva e de seu filho. O menino viveu seus primeiros anos e cresceu no ambiente da coluna de Mato Grosso. Já em Uberaba, após a guerra, Maria, que esperava um filho de Taunay, falece por uma complicação no parto. O bebê também não resiste, enquanto o menino é adotado por Rufino, conforme o desejo da mãe: “Meu pai sempre me dissera que eu era filho adotivo, sim, mas eu pensava que tivesse sido adotado depois da guerra. Dizia que não conhecia minha mãe, e de repente fiquei sabendo que era a Maria de quem ele tanto falou, a paixão da sua vida, como dizem nas novelas. De certa forma me senti traído, e talvez também por isso demorei tanto a transcrever esta narrativa.” (Q.H., p. 136).

Por sua vez, a relação entre Rufino e o filho espelha também a de Alfredo Taunay e seu filho, Affonso Taunay, que cultivou a memória do pai através do esforço em reeditar a sua obra, sendo inclusive responsável por uma das principais traduções d’*A Retirada...* para o português: “...a primeira edição com tradução, do Francês para o Português, do filho de Taunay, Afonso, e que é a versão usada para os trechos que transcrevi, como acho que gostaria o pai.” (Q.H., p. 136).

Assim, o expurgo e a tentativa de compreender o passado em suas voltas determinam esta escrita, como ocorre com Rufino: “Ditando com o olhar distante, meu pai fazia pausas longas, parecia estar ainda tentando compreender o que aconteceu.” (Q.H., p. 71). A *questão de honra*, assumida de início por Rufino como a narração da “verdade dos fatos” (“...era questão de honra contar suas lembranças”. Q.H., p. 5), transforma-se para todos os narradores envolvidos na trama no compromisso de resgate do passado através do fio memorialístico.

Ela se impõe a Taunay. Eis por que escreve as *Memórias*, mesmo tendo determinado que seu conteúdo só viria a público na data do centenário de seu nascimento:⁶³²

⁶³² As *Memórias* de Taunay estiveram sob a guarda do IHGB até 1943, quando foram publicadas.

E, a tal respeito, entro agora em dúvida se é de prudência filosófica juntar elementos e recordação, assinalar nos tempos idos pontos mnemônicos como que fincar marcos à beira do caminho andado, a suscitarem um mundo de reminiscências, cujos espinhos nos arranham ou melhor nos pungem, de cada vez que o espírito se demore por um pouco junto deles, reconstituindo, em súbita evocação, cenas inteiras do longínquo passado.

Não será, decerto, melhor deixar-se ir à mercê da corrente e da sorte, aceitando os dias como se apresentem, bons ou maus, sem buscar nunca ligar o momento presente aos sucessos do futuro? Não será preferível esquecer, ver cair o véu do olvido após cada momento?⁶³³

Eis por que Rufino só aceita a morte após reconhecer, em forma de relato, sua dívida com Taunay: “A artrite, mesmo tão dolorosa, não mata, e lembro que ele morreu do coração, de repente, na varanda, enquanto eu buscava água na cozinha. Tinha pedido – Um gole d’água, meu filho – e, quando voltei com o copo, estava ali morto. Tinha acabado o último ditado.” (Q.H., p. 7). Também seu filho só consegue se libertar da insônia em idade avançada, quando recupera e transcreve o relato do pai: “Semana a semana, conforme iria aos domingos transcrevendo os cadernos, a insônia iria sumindo, até que cheguei ao ponto final já sem olheiras. Pela primeira vez, tive bom humor para brincar com os netos, era como se renascesse.” (Q.H., p. 7).

E, na rede de sentidos montada pelo texto, Domingos Pellegrini que, sob o impacto da leitura d’*A Retirada da Laguna*, escreve *Questão de Honra* “em nove dias corridos, como se fosse uma marcha batida, como as marchas da Coluna de Mato Grosso” (Q.H., “Autor e obra”). Para Pellegrini, não se trata evidentemente de uma memória experimentada da guerra, mas de acessar, através do retorno ao livro de Taunay, uma fatia da sua própria história.

Se a escrita é compulsiva,⁶³⁴ a leitura também o é. Além do exemplo de Pellegrini, Rufino descreve sua experiência com a edição em português do livro de Taunay: “Lembro que comecei a ler numa sexta de manhã, no cartório, e precisaram me avisar da hora do almoço, eu debruçado sobre *A Retirada*. Depois, nem vi quando fecharam as portas no fim do dia, fiquei lendo até que anoiteceu, acendi as luzes, li até o fim naquela mesma noite, e acho que comecei a querer pensar em talvez perdoar Taunay.” (Q.H., p. 138).

Fios da memória que respondem afirmativamente à inquietação do escritor do século XIX: “...chegarão, porventura, esses dois livros [*Inocência* e *A Retirada da Laguna*] à posteridade? Serão lidos, emergirão do enorme acervo de obras, romances, tratados condenados a eterna escuridade?”⁶³⁵

⁶³³ TAUNAY, *Memórias...*, p. 153-154.

⁶³⁴ Também Taunay registra que escreveu *A Retirada da Laguna* em vinte e poucos dias. *Memórias...*, p. 303.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 161.

4.2. CUNHATAÍ E OS DILEMAS DO LEITOR PÓS-MODERNO

De um contador de histórias não se exige originalidade, pelo menos em termos de enredo. O que conta é sobretudo a sua performance ou, numa expressão que coincide com a atividade que vem ganhando cada vez mais adeptos e mais espaços culturais, a arte da contação de histórias.

Aliás, de acordo com Walter Benjamin, a autêntica narrativa, longe de ser determinada por critérios de autoria e, conseqüentemente, de originalidade, valoriza o aspecto pragmático. Nessa medida ela possui uma dimensão utilitária (“o narrador é um homem que sabe dar conselhos”),⁶³⁶ o que por muito tempo foi considerado opositivo ao caráter artístico (por sua natureza não-utilitária). O conceito de gênio que vai marcar indelevelmente a literatura a partir do Romantismo quebra com uma tradição que aceita a repetição, a cópia como um valor positivo (O que é belo deve ser imitado).

Recuando ainda mais no tempo cronológico, a uma fase que antecede a afirmação da literatura escrita, socorremo-nos de outro teórico, Paul Zumthor que, enquanto medievalista, tem se aprofundado bastante no caráter performático da literatura oral. Baseamo-nos na noção retomada por ele de equilíbrio que se verifica na tradição oral, entre um movimento de variação e outro de reprodução. Na esteira de Menéndez Pidal, Zumthor defende que, na tradição oral, a “assimilação do mesmo” se dá numa ação contínua das variantes, combinando, diferentemente da transmissão escrita, reprodução e mudança.⁶³⁷

Esta cultura valorizada por Zumthor poderia hoje, segundo a nossa cosmovisão, identificar-se com a cultura popular, mas é justamente para este perigo que o teórico alerta:

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada.⁶³⁸

Ou seja, o popular prevê uma dimensão funcional que se apresenta na cultura popular ou nas culturas populares⁶³⁹ hoje somente no meio ou meios em que ela é realmente significativa como forma de vida, tal como o foi nas comunidades tradicionais, e

⁶³⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁶³⁷ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 145.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁶³⁹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

não nas situações em que ela se transforma em mercadoria, em produto sob o selo do exótico. Daí que o autor, mesmo ultrapassando questões significativas, como a de base ideológica, aproxime a tradição oral, não das formas populares ou da literatura escrita, mas da literatura de massa:⁶⁴⁰ “Ora, a *literatura de massa, paraliteratura, Trivial-Literatur* ou qualquer nome com que se a designe, produto de substituição (para além das fraturas culturais sucessivas dos séculos XV, XVI, XVIII) de uma velha poesia vocal, recolheu e preservou muitos traços desta; funcionalmente, ela a substitui prolongando-a... A palavra triunfa aí.”⁶⁴¹

Nesse passo, Zumthor coloca em relevo o aspecto funcional. O que hoje preenche o espaço de paradigma, dita tendências e costumes e norteia os comentários do cotidiano, ou seja, aquilo que assume esta função social presente na tradição oral é sem dúvida a indústria cultural.

Além da função em comum, a tradição oral e a literatura de massa partilham ainda o tipo de enredo, baseado na repetição. O mesmo que foi analisado para a literatura oral, segundo Zumthor, sobre o arquétipo e as variações procede em relação à literatura de massa. Silvano Santiago, abordando a literatura folhetinesca, muito argutamente questiona a supervalorização dada pelos teóricos ao gancho narrativo e atenta para o real valor da repetição do ponto de vista do leitor implícito, opondo-se assim ao normal das análises que enfatizam o papel da surpresa na literatura de folhetim e, extensivamente, à fotonovela e à telenovela:

O prazer da leitura do texto popular, para o leitor comum, não reside na espera e na descoberta da originalidade. Caso o fosse, não haveria o desejado e angustiante “happy ending”, inevitável como imposição das chamadas leis de mercado, mas acatado pela indústria cultural como índice de sucesso garantido. Caso o fosse, os números do ibope não aumentariam por ocasião da apresentação do capítulo final açucarado e previsível de uma telenovela (hoje já nem tomam mais a precaução de não divulgar, com antecedência, o fim da novela pela imprensa escrita). O leitor comum quer que o texto, após o seu desaparecimento momentâneo, volte como era. Paradoxalmente, é porque o texto não volta diferente é que o leitor comum fica “surpreso” e continua a ler o folhetim ou ver a telenovela. Paradoxalmente, é porque o texto da chamada literatura erudita volta sempre diferente é que o leitor comum fica desorientado, desatento, e abandona a sua leitura.⁶⁴²

Em resumo, temos aqui esboçados dois blocos, o da literatura erudita, por um lado,

⁶⁴⁰ Lembrar que a expressão “cultura popular”, na sua utilização corrente, tanto significa o produto autêntico, de origem do povo, com conotação positiva, como também se associa ao produto da cultura de massa, com uma carga pejorativa.

⁶⁴¹ ZUMTHOR, p. 285-286.

⁶⁴² SANTIAGO, Silvano. Uma ferroada no peito do pé (Dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*). *Revista Iberoamericana*, n.126, v. L, Enero-Marzo 1984.

e o da literatura oral e da literatura de massa, por outro; blocos que se opõem pela questão da funcionalidade, da originalidade e outras idéias correlatas à última, como a noção de plágio e de autoria.⁶⁴³

Também não constitui novidade que o que designamos por Pós-Modernidade veio abalar muitas das fronteiras tidas como referências certas, entre elas, a que respeita à originalidade. Obviamente não se tratou de uma arbitrariedade por parte de uma teoria ou de uma crítica, e sim de um processo. Seria preciso retomar a crise vivenciada pela ficção romanesca na década de sessenta que, tendo beirado os limites do experimentalismo, atinge o limite da incomunicabilidade e daí a percepção do seu próprio fim: “De artifício em artifício, afinal, o clímax do auto-criticismo ficcional anuncia a morte do romance. Morre o romance, porque morre o narrador e, para os autores ilustres, depois de tanta crise e desencanto, não existem mais histórias que se contem.”⁶⁴⁴ Além da propalada morte do autor, a forma romanesca debatia-se com a exaustão de seu conteúdo que teria levado Umberto Eco a afirmar mais tardiamente, em meados da década de oitenta, que na ausência de novos assuntos só resta à ficção contemporânea um novo jeito de dizer o que já foi insistentemente dito.⁶⁴⁵ Hoje sabe-se sobre a dose de exagero contida naquelas previsões. É certo que vivemos numa era da reciclagem, da remodelagem de antigas matérias, mas seria incorreto desconsiderar as experiências do novo. Também as novas tomadas sobre antigos assuntos, colocados agora na forma ficcional, não devem ser desprezadas. Enfim, é possível um revigoramento de forma semelhante quando, em meio à crise romanesca,⁶⁴⁶ ocorreu, na década de setenta, o *boom* da literatura latino-americana, responsável por recompor a importância do enredo.⁶⁴⁷

A questão autoral, embora revolvida por profundos questionamentos, também retoma seu espaço, ainda que sobre outras bases. Segundo Linda Hutcheon, teórica do pós-modernismo: “Hoje em dia existe um retorno à idéia de uma 'propriedade' discursiva comum no enquadramento de textos literários e históricos dentro da ficção, mas é um retorno problematizado por afirmações declaradamente metaficcionais sobre a história e a literatura como construtos humanos.”⁶⁴⁸

Neste processo que redimensionou a literatura erudita ou de proposta, as fronteiras

⁶⁴³ Devemos ressaltar que, quanto à questão autoral, literatura oral no sentido de Zumthor e literatura de massa diferenciam-se bastante. Como se pode ver, são inúmeras as relações que podem ser estabelecidas com base nesta tipologia cultural. Procuramos acentuar aqui a noção de originalidade por constituir o enfoque do nosso trabalho. Para um maior aprofundamento destas relações entre as formas de cultura, consultar BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In: *Dialética da colonização*.

⁶⁴⁴ DIAS, Ângela Maria. Memória e ficção. *Tempo Brasileiro*, n. 95, out-dez 1988, p. 105.

⁶⁴⁵ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 56-57.

⁶⁴⁶ Segundo outras leituras ainda (Benjamin, Adorno, Lukács), a crise acompanha desde sempre o romance porque ele é a representação de um tempo em crise. MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. O mal-estar no romance contemporâneo. *Cult*, n. 69, Ano VI, 2003. p. 18-21.

⁶⁴⁷ DIAS, op. cit., p. 106.

⁶⁴⁸ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.164.

históricas com o popular também passam a ser repensadas. Ainda que estas fronteiras não se tenham indiferenciado por completo, a literatura do pós-modernismo busca encurtar a distância antes tão vincada entre o erudito e o popular (e aqui valemo-nos das duas idéias do popular – o tradicional e o massificado – embora o diálogo da arte pós-moderna com a literatura de massa pareça ser mais intensa – talvez por sua presença hegemônica na cultura contemporânea). Entretanto, a aproximação da ficção contemporânea com o modelo da oralidade, muitas vezes através de um processo simulado pela própria ficção, e sobretudo a proximidade com as formas da indústria cultural (atingindo por vezes uma quase identidade entre elas, através da similaridade do conteúdo, da estrutura e da linguagem) coloca em xeque até mesmo a sua natureza ficcional, enquanto artefato desestabilizador, como questiona Luís Costa Lima: “É possível a um relato novelesco tematizar a idiotice contemporânea sem se converter ele mesmo em idiotice?”⁶⁴⁹.

4.2.1. *Cunhataí* e as linhas de tensão

É neste entrecho (da literatura erudita, popular e de massa) que cabe a análise de *Cunhataí*, romance destacado com o Prêmio Fundação Conrado Wessel de Literatura. A relação com a literatura oral dá-se de início pela situação mimetizada. Durante o espaço de quase uma semana, Coralina narra para sua amiga Rosália as peripécias de uma terceira mulher, Micaela, ocorridas um século antes do tempo da narração, mais precisamente num episódio da guerra do Paraguai, a retirada da Laguna, que teve lugar naquela mesma região em que a narradora e a interlocutora vivem em suas respectivas fazendas, no sul-matogrossense.

Intrigada com a publicação de um artigo na gazeta regional, assinado pela amiga de juventude Coralina e que descrevia uma estranha batalha com os paraguaios, Rosália, a narradora do primeiro plano no romance e ouvinte no plano da narração sobre a história de Micaela, sai da letargia ocasionada pelo luto de seu marido e, despertada pela curiosidade sobre aquele texto, dirige-se à Fazenda São Miguel, de propriedade de Coralina, vencendo a distância de três horas.

A fala com longas pausas e o vocabulário floreado de Coralina, o ritmo interiorano do tempo marcado pelas fartas refeições, enfim, toda a construção convida o leitor a imergir no universo da “contação de causos”. Nada de novo! A simulação da oralidade deve ser com certeza um exercício mais antigo que O *Decamerão*. Contudo o modelo de oralidade visa a suplantiar a construção narrativa para atingir a matéria narrada. Coralina, por certo, revela seus dons narrativos, pois ao final da história de Micaela, Rosália, que anteriormente havia se decidido pela venda de suas terras e pelo retorno ao mundo urbano, extremamente

⁶⁴⁹ LIMA, Luís Costa. A literatura como um risco. Mais, *Folha de São Paulo*, 16/04/2000

sensibilizada com a narrativa, identifica-se com a protagonista da história contada e resolve permanecer na Fazenda Boqueirão, reconciliando-se com o espaço rural.

Esta situação aproxima-nos do modelo benjaminiano de narrativa. A história contada por Coralina serve aos propósitos do “conselho”: “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”, além de remeter à valorização da sabedoria num mundo em que as experiências perdem o seu poder comunicativo.⁶⁵⁰ Rosália, antes em crise diante de uma existência que não parecia ter sentido para ela, descobre a serenidade através do destino de Micaela, descobrindo sua própria opção como escritora.

Além do propósito narrativo, outra questão retoma os moldes da narrativa tradicional. O leitor vem a saber aos poucos que a base para o relato de Coralina são os diários de Micaela, protagonista da história contada e bisavó de Coralina. Os diários foram encontrados pela tataraneta. A forma manuscrita e a valorização da experiência passada de geração a geração constituem indícios aqui da tradição oral.

No entanto, não podemos concluir que o casamento entre o romance e a vertente oral resolva os problemas da composição. Esta situação narrativa que lembra o modelo benjaminiano só vale para a composição do primeiro plano do romance que corresponde ao tempo atual. O cerne narrativo, a história de Micaela, que ocupa a quase totalidade do romance é mediatizada por um narrador que em nada se aproxima do plano oral. Talvez apenas a linguagem das mucamas de Micaela em discurso direto venha a recordar algo dele. Ou seja, a oralidade emoldura a situação narrativa mas não interage profundamente com os seus elementos. Aliás, além da dicção que é modificada, não fica ao menos claro quem passa a narrar este plano. Se a iniciativa cabe a Coralina, através da situação mimetizada do primeiro plano, ou se a Rosália, que tomava algumas “notas” para “espantar a insônia”, embora não se esclareça sobre qual assunto.⁶⁵¹

Se, no primeiro plano, através da construção narrativa, *Cunhataí* se vale de uma aproximação ao modelo da oralidade, no segundo plano, através da linguagem, do enredo e dos elementos ideológicos, ele se aproxima da cultura de massa.

Já o subtítulo – Um romance da Guerra do Paraguai – muito mais que explicitar o subgênero literário, parece fazer referência à acepção mais corriqueira de romance, como uma história amorosa. Porque é de fato a questão amorosa de Micaela que norteia o enredo. Procurando desenhar o perfil de sua protagonista como uma mulher arrojada para sua época, a autora acaba retocando o modelo feminino clássico.

A natureza impulsiva e indomada de Micaela já transparece na adolescência em Campinas, sua cidade natal. A passagem das tropas expedicionárias que marchavam para

⁶⁵⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 200.

⁶⁵¹ LEPECKI, Maria Filomena Bouissou. *Cunhataí*. São Paulo: Talento, 2003. p. 269-270. As seguintes citações pertencem a esta edição.

Mato Grosso a fim de responder à invasão paraguaia constituiu o pretexto para que ela abrisse mão de uma vida pacata e confortável e se engajasse numa guerra em razão de uma incontrolável paixão. A fim de calar os mexericos na pequena cidade e para disfarçar seu real intento na guerra, o tenente Ângelo pede Micaela em casamento, cerimônia que é realizada três dias depois do pedido e um dia antes da partida. A situação complica-se quando é revelado ao leitor que Ângelo desempenha o papel de espião no exército brasileiro. Trata-se, na verdade, de um coronel das tropas paraguaias, amigo do presidente Solano López. Graças à ascendência brasileira pelo lado paterno e ao domínio da língua portuguesa devido a sua formação no Brasil, Ângelo torna-se o único trunfo do *mariscal* para a ignominiosa tarefa a que o amigo não pôde se furtar.

O drama no entanto é rapidamente desfeito pois Ângelo morre ainda a caminho de Mato Grosso, numa missão de reconhecimento ao ser esmagado por uma sucuri gigante, sem que sua identidade venha à tona. Mais adiante, o leitor se depara com outra notícia, que não perde em nada para o mais rocambolesco dos romances. Ângelo simulou sua morte e fugiu para integrar o exército inimigo. Numa das batalhas posteriores, ele surpreende Micaela prestes a morrer sob a mira do adversário. Sem titubear, dá a sua vida para salvar a amada, colocando-se frente ao disparo. A surpresa instantânea pela sobrevivência de Ângelo cede lugar à decepção pela vergonha diante da verdadeira identidade. O segredo é apenas partilhado com um tímido mas ardoroso admirador de Micaela, o capitão Santa Cruz, que desde Campinas segue todos os seus passos.

Malgrado a morte do marido, Micaela, como tantas outras mulheres, decide continuar na guerra, tornando-se nela um elemento fundamental. Seus dotes como curandeira, arte aprendida coincidentemente duas semanas antes da partida de Campinas com sua madrinha, também ela ex-cêntrica quanto ao papel da mulher, rapidamente se alastram e o tempo de Micaela é escasso para atender a tantos pedidos de feridos e sobretudo de doentes. Quando seus suprimentos chegam ao fim, é o seu apoio que torna a sobrevivência daqueles soldados menos dolorosa. Também nos momentos de fogo cruzado a ela compete carregar com munição as armas dos soldados.

Embora dona de uma coragem invejável, Micaela, nas situações mais críticas, é sempre socorrida pelo capitão Santa Cruz, sua sombra protetora, até que ao final ele revela seu amor. Micaela “viu uma luz, uma centelha nova, uma promessa, uma faísca de esperança e soube que sentimentos novos poderiam surgir. Que as emoções poderiam rebrotar, diferentes, porém intensas, e intuiu que nos volteios da brisa e nas curvas do vento não há lugar para tristezas infinitas.” (C., p. 394). Sequer falta ao texto a consciência do *dejá vu*: “Ele (o capitão) a abraçou tentando acalmá-la. O calor de um corpo aquecendo outro. Micaela sendo resgatada outra vez pelo capitão. Mais do que uma repetição, aquilo era uma rotina. Não, pior que isso, era um verdadeiro clichê!” (C., p. 361). A consciência do

clichê, contudo, não aponta para uma superação.

Por definição, a literatura de massa não aposta na problematização do seu conteúdo porque sua preocupação básica é a do entretenimento. Vem daí sua natureza conservadora. Retomando as palavras de Silviano Santiago, o leitor de folhetim espera justamente a repetição e não a mudança, esta própria à literatura que problematiza seus enfoques.

Assim como o enredo e a linguagem de *Cunhataí* abeiram-se das propostas da indústria cultural, também a tomada ideológica do texto aponta no mesmo sentido. O maniqueísmo que domina os dois lados da guerra nem se dá ao trabalho de suavizar as suas cores. Solano López, reproduzindo a lição dos antigos livros didáticos, é o tirano que governa um povo indefeso aos seus caprichos. Sua natureza lunática é bastante vincada através da rememoração das penas de morte atribuídas pelo *mariscal*, atingindo inclusive membros da própria família e outros destacados militares. Ângelo, ao final, é perdoado por Micaela que reconhece que embora sendo espião no Brasil, ele honrou a bandeira sob que lutava. No entanto, nesta lógica moralista, não caberia outro destino a ele senão a morte. Já quanto ao papel da mulher, inútil glosarmo-nos. A visão sobre o inimigo em nada acrescenta o já repassado há mais de cento e trinta anos por Alfredo Taunay, n'A *Retirada da Laguna*: "Bravos eles (paraguaios) eram. Destemidos. Cruéis." (C., p. 337).

A auto-reflexividade que comparece no romance através da narrativa de encaixe poderia, contudo, constituir um caminho para se combater a visão comprometida com a história oficial. Aliás não só a reflexão sobre a historiografia, mas também a metaficcionalidade poderia fornecer a nota crítica e, por conseqüência, o distanciamento ao conteúdo que é narrado, visto que a auto-reflexividade, como um aspecto problematizador, não é um dos pontos fortes da literatura de massa. No entanto, também aí encontramos uma Rosália completamente alienada e uma Coralina reproduzindo os conceitos de uma história monumental,⁶⁵² ainda presa à tarefa de enaltecer os feitos do passado.

Neste sentido *Cunhataí* não se distingue grandemente de uma boa parcela da produção ficcional contemporânea que, não obstante o medianismo que patenteia, vem sendo brindada como sucesso literário. Lógicas do mercado e da academia, talvez!

Assim dito pode parecer que o romance não tenha também suas qualidades. Considerando o assunto tratado, por exemplo, *Cunhataí* vem enriquecer esta abordagem na medida em que, pela primeira vez na prosa que incide sobre a guerra do Paraguai, a autoria e a narração cabem a figuras femininas. A consideração pode parecer anacrônica, mas a temática da guerra, sobretudo uma ocorrida no séc. XIX, deve ter intimidado investidas femininas.

⁶⁵² LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et. al.]. 4.ed. Campinas, S.P. ; Editora da UNICAMP, 1996.

No quesito protagonismo, *Cunhataí* não se revela uma novidade, já quanto à narração, esta primazia corresponde no romance a uma alternativa ao enfoque masculino. Nos romances *Ana Néri* e *Jovita*, embora as personagens-título exerçam o papel de protagonistas, a narração, feita pela ótica masculina, acaba delegando a elas uma função pertinente à lógica masculina, como enfermeiras, por exemplo.

Cunhataí não rompe radicalmente com o panorama. Micaela, enquanto curandeira, assemelha-se de certa forma às enfermeiras. Não obstante, há uma tentativa de conferir uma autonomia à curandeira que não está presente no modelo típico da outra. Lembre-se que Micaela recebe os ensinamentos da madrinha. Pela predisposição demonstrada desde menina, Micaela vai se somar a esta linhagem. Como já afirmado, a tentativa acaba capitulando. No entanto, a repercussão de sua história nos destinos de Coralina, que envereda pela escrita, e de Rosália, que substitui antigos valores por outros que lhe eram estranhos, decidindo-se também pela escrita como superação. Enfim, essa sensibilidade de um olhar feminino que permeia a narrativa oferece um enfoque novo sobre a questão na guerra do Paraguai. Neste sentido, além da leitura fluente, o romance consegue estabelecer um conexão coerente entre os dois planos da narrativa.

4.2.2. Quando os ecos intertextuais dividem mais do que somam

Tentamos até aqui levantar algumas questões que tocam a construção do romance de Maria Filomena Bouissou Lepecki. Mas, assumimos com plena consciência que *Cunhataí* torna-se aqui um exemplo ilustrativo sobre certos aspectos que vigoram na ficção contemporânea. Não se trata simplesmente de desqualificar o romance. Procuramos, por meio desta análise, pensar alguns dos procedimentos utilizados por uma parte significativa da produção contemporânea que, ao se valer dos mesmos recursos ficcionais, fica sujeita aos mesmos questionamentos.

Paralelamente a estas questões, *Cunhataí* reivindica um maior cuidado no que se refere ao uso da intertextualidade e de seus reflexos sobre a autoria. Com isso buscamos atar aquelas considerações iniciais sobre a narrativa oral, a literatura de massa e a literatura erudita. Ademais, já comentamos estes entrelaçamentos a propósito da construção narrativa, do enredo, do estilo e ainda da ideologia no romance, esta última indiscutivelmente atrelada à composição dos demais elementos. Pretendemos agora pensar mais criticamente sobre este procedimento, que não constitui decerto uma novidade mas que proporciona à produção contemporânea uma série de jogos cujas regras nós, leitores, nem sempre dominamos.

Se, conforme concluímos anteriormente, a realização do texto pode não se medir, ou seja, pode não se perder pela simulação da construção oral - como dá provas *Grande*

sertão: *veredas*, que compõe com a vertente oral, ainda que estilizada, um conjunto homogêneo - ou ainda pelo enredo ou pela linguagem *piegas* - como o comprova a análise de Luiz Costa Lima sobre o romance *Sexo*, de André Sant'Anna, "para ser eficaz, a crítica à sociedade de mercado há de passar pelo mercado"⁶⁵³ - no caso de *Cunhataí*, a intertextualidade pode vir a constituir o problema de maior peso.

A intertextualidade no romance é assumida e, inclusive numa nota final, a autora assinala os créditos a duas obras de Alfredo Taunay, *A Retirada da Laguna* e *Memórias*, e uma terceira de um autor paraguaio, Arturo Bray, *Solano López*, das quais foram retirados alguns diálogos. Portanto, a intertextualidade aqui com a obra de Taunay é reconhecida e não levanta a princípio qualquer problema. A dúvida só vem à tona quando, enquanto leitores do romance, vamos percebendo que, mais que a reprodução de alguns diálogos, a quase totalidade do enredo que compõe o segundo plano narrativo toma o mesmo desenvolvimento d'*A Retirada da Laguna*.

A idéia que abre este plano, a do romance entre uma brasileira e um espião paraguaio, que justamente apresentava uma originalidade no tratamento do assunto, perde-se, como já dito, tão rapidamente quando se consolida. A partir da suposta morte de Ângelo, o enredo volta-se para as mesmas ações já registradas pelo visconde de Taunay, apenas com uma roupagem um pouco modificada, e, além disso, na mesma seqüência em que aparecem, algumas vezes acrescentando informações que constam das *Memórias*, selecionadas e reproduzidas inclusive pela edição d'*A Retirada...*, de 1997, pela Companhia das Letras. Não só pela linha principal do enredo mas até pela incorporação de narrativas que não influem no curso dos acontecimentos, como a história de Frei Mariano de Bagnaia (C., p. 223 a 225) ou ainda a violação dos cadáveres enterrados perpetrada pelos paraguaios (C., p. 364), verifica-se o mesmo relato e o mesmo tom narrativo.

Desnecessário dizer que a sensação que invade o leitor de *Cunhataí*, conhecedor das páginas de Taunay é a de releitura, é a de reconhecer a cada duas páginas o passo seguinte sem acréscimos significativos, para ficarmos numa descrição que não enverede pela má intenção de levar o leitor ao engano.

Estaríamos (talvez?), na presença da paródia, também uma forma de intertextualidade, de acordo com a descrição de Linda Hutcheon.⁶⁵⁴ Para nos auxiliar no raciocínio, lembremos que a teórica frisa que a paródia não estabelece uma relação obrigatória com o humor e que, por conseqüência, este recurso pode revelar um sentido reverencial em relação ao texto parodiado. Ou talvez fosse o caso da intertextualidade pós-moderna, analisada por Pavao Pavlicic.⁶⁵⁵ Segundo o crítico, o que mais diferencia a

⁶⁵³ LIMA, op. cit.

⁶⁵⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, [1989].

⁶⁵⁵ PAVLICIC, Pavao. La intertextualidade moderna y postmoderna. *Cristerios*. Havana, (30): 65-87, jul./dez., 1991.

intertextualidade moderna da que designamos como pós-moderna é a forma como o passado é compreendido e, neste ponto, tanto ele como Hutcheon estão de acordo. O passado é aceito pelo pós-modernismo não como um lugar de oposição, conforme o via o modernismo, mas com o sentido da integração.

Em ambas as definições o que está em causa é a reconciliação com o passado, a plena aceitação de sua herança, elaborada e reorganizada. Tal espírito poderia muito bem dar conta do tipo de intertextualidade que se assume em *Cunhataí*. A obra de Taunay serviria assim não como um instrumento para gerar os contraditos, a ridicularização do texto antigo, mas como um tecido pronto a aceitar outros traçados que o cruzem, como a história de Micaela, a de Coralina e de Rosália. Inclusive porque, como depõe Pavlicic, a intertextualidade pós-moderna muitas vezes se dissemina no texto, ou seja, não é manifesta como sua congênera moderna que precisa ser reconhecida para que o texto seja eficaz. A proposta pós-moderna inverte as regras do jogo até com o leitor: “Al lector se le propone que participe y que, descubriendo o no esos vínculos, cree su versión de la novela”.⁶⁵⁶

O próprio texto de Maria Filomena Lepecki atesta esta influência através do papel de leitora do texto de Taunay e até mesmo, diríamos, através de uma leitura que a ela tenha causado uma forte empatia. O que se reforça através do vínculos pessoais da escritora com o episódio. Segundo declaração da autora, seu avô, também médico, havia servido naquela coluna de Mato-Grosso juntamente com Taunay e os outros. Esta descoberta parece ter sido fundamental para a escritura do livro e também da construção narrativa. (Mais uma vez Benjamin e a narrativa autêntica).

Ainda assim, estes argumentos não parecem ser suficientes para quebrar a impressão de uma colagem desnecessária. O que talvez deva ser pensado é o modo de construção e o efeito que se espera obter com ele. É desta maneira que atentamos para uma artificialidade do enredo que acaba pontuando contra o romance. Artificialidade, porque o recurso narrativo soa falso ou ingênuo demais. Além dos diálogos e de grande parte da ação narrativa se desenvolver a partir da obra de Taunay, a projeção gradativa que ganha este autor no romance, como personagem, longe de garantir um fio no enredo, expõe as rachaduras desta história meio descabida. Taunay passa não só a ter um destaque um tanto injustificado no enredo, como se transforma no amigo confidente e desinteressado de Micaela, numa representação que para os padrões da época, ainda que em situações extremamente adversas, parece não convencer. Este desacerto no enredo só se justifica pela própria dificuldade em dar continuidade à narrativa. O romance passa então a se valer das ações d’*A Retirada da Laguna* e muitas vezes das opiniões do próprio Taunay sobre variados assuntos e impressões veiculadas nas suas *Memórias*; o que na narrativa seria mais fácil justificar através da sua proximidade com a protagonista. As cenas que

⁶⁵⁶ Ibid., p. 86.

privilegiam os passeios de Micaela com Taunay servem para focar os interesses daquele personagem empírico, como a botânica, e assim criar um tema comum que dirija a relação entre ambos.

Além disso, e valendo-se da mesma teoria que nos embasa o princípio, lembramos que o que movimenta a idéia da paródia é a distância crítica. Ainda que seu espírito seja de reconhecimento pelo texto parodiado, é fundamental o acréscimo de sentido: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.”⁶⁵⁷ Ou seja, mesmo a intensa semelhança deve ressaltar a diferença, que é o ponto crítico entre as obras.

Sabemos hoje do poder da seleção, do recorte, da reorganização na composição de todo discurso. Mas, de que vale esta celebração da diferença se, diante da retomada de um texto do passado, sob outra assinatura, não podemos ouvir nada além dele mesmo? Esta é a questão que se coloca ao leitor que procura um diferencial na literatura. Da intertextualidade, esperamos comumente o acréscimo de vozes e conseqüentemente de sentidos. No romance de Maria Filomena Lepecki, pelo contrário, registram-se as limitações de uma narração fluente mas que não proporciona qualquer salto além dela mesma.

Se a paródia não engloba o exercício realizado em *Cunhataí*, talvez pudéssemos nos valer de outro conceito, o de pastiche, que, já de início, pensamos não funcionar. É certo que a acepção mais usual de pastiche está ligada à idéia desvalorizada de cópia, mas é preciso lembrar que sob esta definição podem se abrigar romances como o *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Poderíamos, por alguma hipótese, concordar que este romance nada acrescenta à obra de Graciliano ou a de Silviano ou aos processos da prosa contemporânea?

Hutcheon acrescenta ainda que “tanto a paródia como o pastiche não só são imitações textuais formais, como envolvem nitidamente a questão da intenção. Ambos são empréstimos confessados. Aqui reside a distinção mais óbvia entre a paródia [e o pastiche] e o plágio.”⁶⁵⁸ Muitas vezes a dificuldade reside justamente aí, como classificar acertadamente a intenção autoral, dificuldade que constitui outra falácia. Ainda assim, o que ressentimos em *Cunhataí* é a ausência do domínio na escrita, atentando para a qualidade que Umberto Eco delega às obras de arte, a insinuação de uma estratégia de um autor.⁶⁵⁹

Sem dúvida, devemos reconhecer a mudança sofrida com os conceitos literários de intertextualidade, imitação e autoria, e não reconhecê-lo seria um retrocesso, mas a questão que se coloca é qual pode ser o limite destes reflexos textuais? Até que ponto

⁶⁵⁷ HUTCHEON, op. cit., p. 19.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 56.

⁶⁵⁹ “...aquele objeto informal é uma obra de arte se conseguimos imaginar por trás dele a estratégia de um autor.” ECO, op. cit., p. 122.

podemos saudar a influência e o diálogo intencional entre os textos? Defasado parece já estar o tempo em que o Harold Bloom, o mesmo da defesa do cânone ocidental, rejeitava nos próprios textos as referências e as notas de rodapé.⁶⁶⁰

Affonso Romano Sant'Anna, dentro de um conjunto de artigos que abordam o assunto, propõe, de forma um tanto jocosa, a denominação de “reautoria” para as diversas formas de apropriação dos textos do passado: “Poder-se-ia até criar uma nova categoria – a ‘transautoria’, na qual a simbiose entre o modelo e a cópia é tal que já não se sabe onde começa um e termina a outra. Em tempos de clonagem, há que rediscutir a nova paternidade e a nova fraternidade na incestuosa criatividade. A apropriação passou a ser cientificamente praticada e esteticamente louvada.”⁶⁶¹

No diálogo que finaliza *Cunhataí*, Rosália, ainda surpresa com a capacidade de Coralina de recontar tão convincentemente uma história de um passado longínquo, interpela a amiga e recebe como resposta um “Ora, Rosália, o que a gente não sabe, a gente inventa!”. Ao que tudo indica, a autora não seguiu os conselhos de sua personagem. O que nos faz mais falta no romance é justamente esta camada de invenção, ou criação.

Ainda que algumas vozes reafirmem a exaustão dos conteúdos ficcionais, ainda que hoje se reconheçam os limites da pura experimentação formal, ainda que as vanguardas tenham perdido sua razão de ser, ainda assim, persiste no leitor, e a produção tem dados mostras positivas disto, a expectativa de ser surpreendido pelas obras literárias. Assim como, e aqui não entra qualquer juízo de valor, a literatura oral e a literatura de massa primam pela repetição porque esta mesma repetição possui um significado na sua lógica e na sua realização, a literatura erudita, não obstante suas crises ou até mesmo por elas, vem desde sua afirmação apostando no elemento subjetivo e, portanto, na singularidade que lhe é própria. Caso contrário, teremos que reconhecer a superação histórica do conceito artístico e outros caminhos se estabeleceriam para a ficção, o que não parece ser um fato, pelo menos, imediato.

4.2.3. O leitor na pós-modernidade

Ocorre que a quase indistinção entre os tipos de produção, atrelada à difícil questão autoral, marca um conjunto considerável de realizações ficcionais (artísticas) na contemporaneidade. Deste conjunto ressalta muitas vezes o amorfo. Aquilo que se aparenta com quase tudo mas que não se enquadra em qualquer projeto. Se a aproximação entre os tipos de produção, que proporciona uma provocação sobre os conceitos que embasam cada uma delas, deve ser considerada salutar para a própria literatura, a obra que se perde

⁶⁶⁰ Introdução. In: BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 17.

⁶⁶¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. O desafio contemporâneo. *O Globo*, Prosa & Verso, 26/07/2003.

completamente no território da indistinção, na melhor das hipóteses por ter falhado na sua realização, sem uma tomada crítica da sua proposta, acaba diluindo o potencial ficcional como elemento desestabilizador. Ou, utilizando as duas categorias de Affonso Romano, existem as obras predominantemente sintomáticas e as obras predominantemente artísticas. As sintomáticas apenas “refletem, reproduzem o caos” de seu tempo; ela “segue à deriva do autor”, ou então, “Nela o autor é apenas um canal de expressão de algo que o ultrapassa.”⁶⁶²

A alguns, este desabafo soará até exagerado. Pensariam talvez que até aqui se desprezou uma instância literária fundamental: o leitor. Mas é justamente o leitor, tanto o comum como o especializado, que se torna também vítima de uma operação que não está consagrada nos manuais da pós-modernidade. O leitor tornou-se vítima da estética da reciclagem. Diante da “complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua”,⁶⁶³ foi inibido ao leitor o juízo sobre o valor artístico desta produção.

É evidente que ainda resta a ele a impressão de agrado ou desagrado diante do que leu, mas, como ainda não retomamos o impressionismo enquanto critério estético, cabe ao mesmo leitor que se posicione através de argumentos. E ele sente-se inibido, primeiro, pela sutileza das diferenças entre os tipos de cultura representados. A simulação das representações a que se visa criticar são por vezes tão próximas do seu modelo que geram desconforto ao leitor. Depois, há a incerteza gerada pelo politicamente correto (se é que tal conceito também não caiu no anacronismo), num momento em que os tipos de produção sofrem indiferentemente do seu formato uma série de revisões e, porque não, de celebrações.⁶⁶⁴ Estamos sujeitos a todo momento à revalorização da cultura popular - ainda que até hoje isto funcione de forma paternalista em muitos casos - e à revitalização de perfis tradicionalmente associados à cultura de massa (veja-se hoje o alto rendimento da literatura policial na literatura erudita, como fonte de estrutura, enredo etc).

Considerando esta rotação centrípeta, que reativa para seu centro objetos antes desprezados, até mesmo o critério qualitativo toma novas bases, desorientando leitores e leitores. A indistinção entre os tipos de produção, a dissipação autoral e o preconceito qualitativo concorrem para lançar o leitor num bosque sem trilhas. Assiste-se a um efeito contrário ao previsto. Ao amplo papel destinado ao leitor pelas últimas tomadas teóricas, percebe-se, paradoxalmente, o seu embotamento crítico. Portanto, ainda que sobre bases fluidas, o reconhecimento da distinção entre uma boa e uma má realização faz-se

⁶⁶² SANT'ANNA, Affonso Romano de. A cópia que nos copia. *O Globo*, Prosa & Verso, 19 jul 03.

⁶⁶³ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.* p. 40.

⁶⁶⁴ Veja-se como exemplo o artigo de Fernando Monteiro, “A última fronteira”, sobre o sub-gênero *western*. O autor embrenha-se na difícil tarefa de nomear, dentre uma produção significativa, a literatura de primeira ordem (a denominação é do autor) e a de segunda (?). A situação agudiza-se quando consideramos ainda a marginalidade histórica devotada ao subgênero como produto da literatura de massa, pelo menos no Brasil devido às edições de péssima qualidade. *Bravo*, n. 81, junho 2004.

necessária para que esta mesma distinção, sob outros critérios, é evidente, se faça valer também tanto no universo da cultura popular como no da cultura de massa, como assevera Antoine Compagnon:

Evidentemente, identificar a literatura com o valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e de prosa [...] O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou uma fotonovela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura (como há níveis de língua) numa sociedade.⁶⁶⁵

4.3. DEONÍSIO DA SILVA, PERSONAGEM DE ERIC NEPOMUCENO

Se num primeiro momento, tudo era documento, no segundo, a ficção dá mostras de se emparelhar ao direito de representação e, no terceiro, podemos concluir que esta mesma ficção mostra-se capaz de devorar tudo, até mesmo a própria ficção. No primeiro capítulo verificamos que a leitura de mundo é dominada por um sentido essencialmente histórico, ainda quando se trata de contestá-lo. No segundo capítulo, a ficção parece tomar as rédeas do jogo e a afirmar seu poder de fogo, ou como queria Clarice Lispector: “Estamos muito mais realistas agora, no sentido em que estamos muito mais artistas”.⁶⁶⁶ Por fim, no terceiro, a ficção engole o mundo e suas possíveis representações. Em seu lugar, não resta qualquer certeza. Vera Follain, discorrendo sobre a leitura que Borges efetuara de Cervantes, resume: “É essa a lição que Borges vai buscar no autor espanhol – estender os limites da ficção até que ela inquietamente abarque tudo, inclusive o leitor, tornando-se a única dimensão existente, apesar de ser apenas um sonho”.⁶⁶⁷ Ou ainda Nara Maia Antunes, quando lê em Borges uma interpretação diversa da história:

Segundo Borges, portanto, o uso do artifício da “mise en abyme” revela que a História já está escrita, que o mundo é um Livro que os homens procuram decifrar sem saber que também eles estão escritos por Alguém. Se os personagens da ficção podem ser reduplicações de pessoas reais, talvez o contrário seja verdadeiro: a realidade pode ser ficção. E neste caso os próprios homens serão “escritos”, isto é, “personagens” do teatro de Deus que é o mundo

⁶⁶⁵ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. reimpressão. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. p.33.

⁶⁶⁶ LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 107.

⁶⁶⁷ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 81.

real.⁶⁶⁸

Por seu turno, Bella Josef vê também uma recusa da história inserida nestes procedimentos literários, mas sua interpretação está estreitamente vinculada à perspectiva latino-americana. Curiosamente, ela relaciona tanto o mito como a *mise en abyme* como formas de preencher o vazio deixado pela inadequação da história europeia em solo americano. Não se trata mais de representar uma história dada pelo outro, mas de uma história a ser construída.⁶⁶⁹

Ainda assim, a lição mais assustadora que advém desta convivência excessiva de textos dentro de outros textos é o curto circuito que se opera entre o mundo e o livro, como ilustra Maurice Blanchot, a propósito, mais uma vez, da ficção borgeana:

Borges, homem essencialmente literário (o que quer dizer que está sempre pronto a compreender segundo o modo de compreensão que a literatura autoriza), debate-se com a má eternidade e com a má infinitude, talvez as únicas que podemos experimentar, até essa gloriosa reviragem a que se chama êxtase. O livro, em princípio, é o mundo para ele, e o mundo é um livro. Eis o que deveria tranquilizá-lo acerca do sentido do universo [...] Mas se o mundo é um livro, todo o livro é o mundo e desta inocente tautologia resultam conseqüências temíveis.

A primeira, é que já não há limite de referência. O mundo e o livro reenviam-se eternamente e infinitamente as suas imagens refletidas. Este poder indefinido de espelhamento, esta multiplicação cintilante e ilimitada – que o labirinto da luz e que além disso não é nada – será então tudo o que encontraremos, vertiginosamente, no fundo do nosso desejo de compreender.⁶⁷⁰

Neste sentido, podemos concluir que os títulos analisados contemplam saídas diversas e que o modelo lembrado por Maurice Blanchot não constitui unanimidade. A *mise en abyme* colocada em jogo por *Avante, soldados...* parece ser a que menos interfere na interpretação do conjunto. Ainda que se conheça *a priori* que o Francês representa Taunay e que ele está envolvido na composição de algum texto acerca da guerra, o romance não prioriza logo de início esta perspectiva em escala. Assim, só poderíamos falar da inserção metalingüística que visa opor o texto de Taunay a outro mais “fidedigno”, que desse conta da situação caótica vivida pelos soldados. Deste modo, a situação reduplicada pela presença de um outro escritor na trama não reduplica o significado da leitura.

No entanto, o final do romance nos oferece a ocasião de um outro encaixe. Somos informados que o ex-combatente que dirige a narração sem que saibamos seu nome

⁶⁶⁸ ANTUNES, op. cit., p. 64.

⁶⁶⁹ JOSEF, op. cit., p. 195.

⁶⁷⁰ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984. p. 104.

também escreve. Diversamente do Francês, ele registra suas memórias. Temos então o romance de Deonísio que engloba uma narrativa do misterioso narrador. Não há outro desdobramento porque esta narrativa é apenas paralela à do Francês. Apenas no trecho final, vigora uma percepção da imobilidade temporal, proporcionada pela reflexão sobre a escrita: “O gato que olha enquanto escrevo é o mesmo há milhares de anos, ainda que a domesticação tenha alterado um ou outro traço, aguçado esse ou aquele sentido. Também não sou eu o que foi Ticíddes narrando a Guerra do Peloponeso? Não sou a continuação plebéia do visconde de Taunay, a quem tantas vezes admirei?”⁶⁷¹

Eis o vôo mais longo proporcionado pela *mise en abyme*, mas que, como reconhece o narrador, já supõe o questionamento de sua possível identidade: “Basta: de tanto perguntar, arrisco-me a ser ninguém. Já é hora, portanto, de em silêncio retirar-me desta página.”⁶⁷²

Ainda assim, a escrita e a leitura assumem uma valoração positiva, funcionando como atividades que proporcionam a proximidade entre os homens.⁶⁷³ É este também o caso de *Cunhataí*. Em lugar do texto redigido pelo Francês, de *Avante, soldados...*, temos um enredo sobre a Guerra do Paraguai da autoria de Micaela, viúva de um militar. Ao contrário daquele que é apenas referenciado vez por outra, a história de Micaela assume o espaço de um narrativa de encaixe. Ela vem à tona através de um outro fragmento textual, o de Coralina, neta de Micaela, publicado em forma de artigo num jornal regional. A história de Micaela, revivida pela escrita de Coralina, contagia, por sua vez, Rosália, amiga de Coralina, que também dá origem a outro escrito, do qual pouco se fala, mas que nada contraria supor tratar-se de um romance sobre a Guerra do Paraguai. Em relação ao romance de Deonísio, temos um nível a mais. O romance de Maria Filomena Lepecki desdobra-se no artigo de Coralina e no livro (?) de Rosália. Estes comportam ainda a história de Micaela, contemporânea à Guerra do Paraguai, em forma de memória.

O desdobramento não se dá por etapas sucessivas, desenhando um traçado distinto do requerido na forma paradigmática do abismo. Em seu lugar, o arranjo sugere a circularidade. Do romance sai o artigo que contém a história de Micaela. Esta toca novamente o contemporâneo por meio do livro de Rosália. Estamos ainda no domínio do produto ficcional que simula a experiência. Vínculo testemunhado pela autora que, no paratexto, faz referência ao avô, integrante da coluna de Mato Grosso, como o tenente Taunay, também retratado no romance. O traçado do livro, apesar de colocar em prática os artifícios tortuosos da pós-modernidade, confirma o otimismo nas lições do passado. A mediação entre aquelas gerações é dada pela leitura, mas ela não parece se opor ao saber feito de experiências. Prova disto é como o exemplo de Micaela intervém diretamente no

⁶⁷¹ SILVA, Deonísio da. *Avante, soldados: para trás!* 4.ed. São Paulo: Siciliano, 1992. p. 218-219.

⁶⁷² Ibid.

⁶⁷³ Ibid., p. 216-217.

destino de Rosália, transformando suas decisões de vida.

Nestes dois títulos, acreditamos estar na presença da “reduplicação simples” de que nos fala Dällenbach, representado na forma da similitude. Apesar de *Cunhataí* acrescentar um nível ao encaixe da narrativa, não nos é sugerida a reduplicação ao infinito, que prevê o grau de mimetismo. Este exemplo parece se aproximar mais da configuração percebida em *Questão de honra*. Quatro escritores, quatro relatos. Pellegrini, o filho de Rufino, Rufino e Taunay. Os dois últimos encontram-se numa relação paralela no tempo, mas o livro de Taunay só encontra sentido a partir da análise produzida por Rufino e seu texto. Deste modo, cria-se a ilusão de verticalidade.

Embora bastante diverso como resultado, a novela de Pellegrini explora algumas sugestões já entrevistadas em *Avante, soldados..*, como a criação desse personagem que duplica a alusão a Taunay, também ele testemunha da história, mas com uma leitura divergente daquele. *Questão de honra*, como sugerido já pela nossa análise, comporta mais de um modo de apreensão da *mise en abyme*. A primeira assemelha-se ao movimento executado pelos dois romances anteriores. Nesta direção, sua mensagem privilegia o encontro, o entendimento entre os povos, como enfatiza a nota final: “A desconfiança, a ignorância e o ódio andam de mãos dadas, fazendo as guerras – dizia – mas vai chegar o dia em que o mundo vai ficar tão pequeno, que os povos vão ter de se conhecer, e se conhecendo se compreenderão, confiarão uns nos outros e sempre se perdoarão...”⁶⁷⁴

Este é o nível em que sobressai o discurso historiográfico. Após o confronto inicial, sucede a convergência entre Rufino e Taunay através de seus textos. Outra situação um tanto distinta é aquela revelada pelo foco na discussão literária. O romance abarca quatro escritores, o que serve como razão suficiente para um amplo exercício metalingüístico. As dúvidas e angústias de cada um espelham-se nos demais, a ponto de os dois extremos do liame, representados por Taunay e Pellegrini, perceberem-se em série, como repetições. A reduplicação poderia ainda prosseguir, atingindo o leitor que também exerce seu poder criativo através da leitura.

O *livro da Guerra Grande* adensa o jogo da composição *en abyme*. Esta sedução é percebida claramente na maneira como as *Mil e uma noites* são inseridas na narrativa de Roa Bastos. Ocorre aqui uma relação não prevista por Dällenbach. Não se trata da “reduplicação paradoxal”, mas sugere uma inversão próxima àquela. Richard Burton, de tradutor do livro oriental, passa a seu co-autor. Daí a possibilidade de compor sob aquele título uma história ainda original: a do enamoramento de Burton pela primeira dama paraguaia, Elisa Lynch. Portanto, a fascinação causada pelo célebre livro atinge quase o ponto de trazer todos os outros níveis da narração.

⁶⁷⁴ PELLEGRINI, Domingos. *Questão de honra*: romance intertextual com A Retirada da Laguna, do Visconde de Taunay. São Paulo: Moderna, 1999. p. 143.

São ainda composições *en abyme* no livro a tradução de Bartolomeu Mitre de *O Inferno*; as telas de Cándido López, situação também considerada por Dällenbach, com a diferença de código; o protagonista de Omar Prego, um misto de pesquisador-escritor, possivelmente jornalista como o autor, que investiga a vida do general Rocha Dellpiane; além do texto encontrado pelo barão de Ramalho sobre um personagem inédito do Quilombo de Gran Chaco, como inédito e falso é também o personagem do barão. Podemos considerá-las todas “reduplicações simples”. Contudo, um exemplo da “reduplicação paradoxal ou aporística” é obtido por Alejandro Maciel. O texto narra a história do Quilombo pela perspectiva do capitão Paunero. Paunero é também o autor de algumas notas ou diário que identificamos no final como o enredo da narrativa englobante. Ou seja, o que se narra é o próprio texto escrito pelo personagem Paunero. História narrada e história vivida acabam por coincidir. Daí a simultaneidade entre as frases finais do capitão e o ocaso do quilombo: “Escrevo a última mensagem porque do lado de fora as botas marcam o passo firme dos que avançam seguindo ordens em português. Já tenho a mensagem, agora o fim pode vir. Deus queira que seja também o princípio. Amém.”⁶⁷⁵

Mas o caso que consideramos mais curioso, até pelo efeito surpreendente, é o de inserir o romance de Deonísio da Silva, *Avante, soldados...*, como matéria ficcional.⁶⁷⁶ Utilizando-se de um jogo característico já na prosa de Deonísio da Silva,⁶⁷⁷ Eric Nepomuceno rentabiliza a ficcionalização do autor transportando-a para outro plano ficcional. Assim como na provocação já experimentada por Deonísio, Nepomuceno mistura dados factuais aos ficcionais, como a pesquisa do escritor sobre o Quilombo do Gran Chaco, seu doutorado na USP e a publicação do romance em lugar da tese.

O procedimento em si não causa estranheza, pode-se até mesmo alegar sua recorrência. O que embaraça o leitor é muito mais o estreitamento temporal posto em evidência pela ficção. Que personagens do século XIX, como o visconde de Taunay, Bartolomeu Mitre, Cándido López ou Richard Burton, ou ainda mais recentes, até meados do século XX, retornem ao protagonismo graças à ficção não chega a causar estranhamento. Mas, quando nossos contemporâneos transformam-se em personagens de papel, a nossa percepção sobre o mundo corre o risco de um colapso, como já ensinava Borges.

Contudo, repetir os artifícios borgeanos não garante o estranhamento pretendido. Torna-se necessário ir além no jogo ficcional. É assim que o mundo à nossa volta é cada vez mais sugado pela ficção. A ficção não deve mais seu mimetismo ao mundo, já que o

⁶⁷⁵ ROA BASTOS, Augusto... [et al.]. *O livro da Guerra Grande*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 159.

⁶⁷⁶ Considerando que o romance de Deonísio da Silva não assuma a centralidade da narrativa de Eric Nepomuceno, talvez não fosse sequer próprio tratar a situação como um exemplo da *mise en abyme*.

⁶⁷⁷ Referimo-nos sobretudo ao romance *A cidade dos padres*, em que o protagonista do primeiro plano narrativo divide com o autor várias características pessoais. Também em *Avante, soldados...* o destino do jovem casal após a Guerra do Paraguai, São Carlos, cruza-se ao do autor.

mundo é uma ficção. A tela da Matrix retoma a forma platônica da caverna. Da sedução prometida nas *Mil e uma noites*, a *mise en abyme* dá sinais de exaustão com o barão de Ramalho. E isto é um paradoxo do artifício. A quebra do realismo clássico não ocorre pela ausência documental, mas pelo seu excesso. Não é a falta de provas, mas a excessiva remissão a outros textos que nos torna descrentes de qualquer verdade no documento.

A ficcionalização de *Avante, soldados...* e de seu autor leva-nos a pensar no efeito Midas em que vivemos. A aparência do mundo transforma-se cada vez mais ao imediatismo do toque. O fato mais recente tanto pode virar história imediata como também matéria de ficção. Basta pensarmos no 11 de Setembro que já nasceu como fato histórico e apenas dois anos depois os seus desdobramentos ficcionais vingaram.

Conquanto nos ajudem a pensar o mundo, estes são exemplos mais radicais da aplicação da *mise en abyme*. Podemos concluir que o seu recurso divide-se entre duas tendências. Na maioria dos casos estudados, ela serve no sentido de aproximar os conteúdos narrados, trabalhando até com uma naturalização do texto. A naturalização ocorre quando o nível mais englobante do enredo coincide com a época de publicação do livro, ou seja, o tempo da narrativa coincidindo com o tempo da narração. O efeito faz-se presente em *Questão de honra*, *Cunhataí* e na maioria das narrativas d'*O livro da Guerra Grande*. Não está também de todo alheio de *Avante, soldados...* A sobreposição da cidade de São Carlos como *habitat* tanto do narrador como do autor provoca no leitor a impressão da escrita por parte do autor de uma narrativa de caráter oral.

Outra demonstração da aproximação proporcionada por este recurso narrativo é a simbiose de que gozam os produtores de texto. Tanto os autores evocados pelos textos englobados como os autores da ficção englobante parecem se favorecer da citação recíproca. Um dado que desperta atenção nestes romances é, por exemplo, a assiduidade com que o visconde de Taunay comparece como personagem. Isto vale para três dos quatro livros abordados. E no caso do quarto, ainda que não constitua personagem, a invocação de Taunay ocorre a reboque do romance de Deonísio. Trata-se de uma característica que, com toda a certeza, não escapa ao mercado editorial, sobretudo quando o sub-título ostenta esta relação, como no caso do livro de Pellegrini. Se Domingos Pellegrini, por exemplo, se vale da convocação de Taunay, não se pode refutar o benefício experimentado pelo último que deixa as fileiras duras da historiografia literária e retoma não na forma de papel, mas em carne e osso, vivificando assim o paradoxo ficcional. Esta relação constitui ainda uma tributo à leitura, agindo no sentido de reencantar o mundo desencantado.⁶⁷⁸

Paul Zumthor, analisando o recurso na ficção medieval de Chrétien de Troyes, interpreta-o como um exemplo do trânsito entre a forma oral e a escrita, em que se

⁶⁷⁸ FIGUEIREDO, *Os crimes do texto...*, p. 82.

mesclam o narrador impessoal e a fonte do relato.⁶⁷⁹ Já em relação à *Demanda do Santo Graal* portuguesa, o medievalista conclui que “as formas hierarquicamente encaixadas” se assumem como “os avatares de uma original voz viva”.⁶⁸⁰ Assim, marcando a tensão entre a oralidade e a escrita, ele funcionaria como elemento de aproximação.

Também neste rumo segue Celso Francisco Maduro Coelho que, de acordo com os pressupostos de Gilles Deleuze, discute a vitalidade e o significado das narrativas de *As Mil e uma noites* em nossos dias. Para ele se trata da restauração de uma temporalidade perdida desde o Romantismo, representada na forma de *Aion*: “...o artifício escolhido por Sherazade, a narrativa, surge da linha reta do Aion. Esta se divide em passado e futuro infinitos a partir do instante, e separa os sons corporais da palavra articulada.”⁶⁸¹

Movimentando-se sobre uma palheta bastante sensível, o caminho que tende à proximidade, unindo o que parecia distante, também oferece outra alternativa, a do afastamento do sentido. A reprodução numa escala infinita ou a excessiva remissão textual, práticas usuais na *mise en abyme*, podem apontar para a anulação do sujeito e para a constatação do vazio, como assinala Emir Monegal: “O Tempo fica assim abolido não porque ele se sinta eterno ou porque sua arte seja capaz de preservá-lo para sempre da eternidade da obra, mas porque ele, Borges, não é ninguém. Ou melhor: é ninguém.”⁶⁸² Mas nenhuma das parcelas parece completa sem a contemplação da outra. Se a experiência de unidade porta consigo um grau de ceticismo, a afirmação do abismo também revela uma nostalgia da integridade.

A previsão de uma escatologia literária já tende a ser superada, mas a impressão de crise, a que este movimento reflexivo dá azo, permanece, como sustenta Davi Arrigucci:

O momento em que a linguagem deixa de se referir a um objeto diferente dela própria, para se encarrucar sobre si mesma, abrindo o jogo literário, é quase sempre o momento de substituição dos códigos estabelecidos, das convenções dominantes, ou seja, é o momento da ruptura, que dará lugar à renovação literária. Momento ambíguo, de destruição e construção; apocalíptico e cosmogônico, a um só tempo. À beira do impasse ou do recomeço.⁶⁸³

Uma distinção operada por Vítor Aguiar e Silva, no entanto, ajuda-nos a esclarecer em grande parte este duplo movimento de abertura e fechamento. Ele nos fala da oposição

⁶⁷⁹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 269.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁸¹ COELHO, Celso Francisco Maduro. Por que tanta saudade de Sherazade? A revitalização da narrativa moderna depois da exaustão das vanguardas modernistas. *Semear*. n. 7. Rio de Janeiro: PUC. Consultada no site: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem07.html>, em 12/08/2005.

⁶⁸² MONEGAL, op. cit., p. 87.

⁶⁸³ ARRIGUCCI Jr., op. cit., p. 170.

entre a a intertextualidade e a *mise en abyme*. Esta última denominada também como intertextualidade interna, por Jean Ricardou, e como auto-textualidade, por Lucien Dällenbach. Para Aguiar e Silva, trata-se de movimentos distintos: “Em nosso entender, este fenômeno, que tende para uma impossível autarcia intratextual – no fundo, mais uma metamorfose da mítica aspiração a uma linguagem adâmica –, representa exatamente o contrário da intertextualidade.”⁶⁸⁴ Ou seja, enquanto a intertextualidade realiza uma abertura no texto, a *mise en abyme* caminha para o seu fechamento.

Vale acrescentar que para Linda Hutcheon a referência no pós-modernismo torna-se tão complexa que a teórica adota pelo menos cinco direções: a referência intratextual, a auto-referência, a referência intertextual, a referência extra textualizada e a referência “hermenêutica”.⁶⁸⁵

Nos títulos trabalhados, o que verificamos é a coexistência de ambas, a intertextualidade e a *mise en abyme*. Situação não contemplada por Dällenbach, o que a ficção contemporânea tende a realizar é a justaposição das duas estratégias. Ou seja, o texto implicado num outro coincide com uma referência intertextual, como *A Retirada da Laguna*, *Cartas dos campos de batalha do Paraguai* etc. Assim, a *mise en abyme* incorpora a intertextualidade, resultando num efeito também duplo. Enquanto a primeira enrola o texto sobre si mesma, simulando o movimento descrito por Arrigucci do escorpião encralacado, a outra estende os laços para o exterior.

Outro ponto a ser considerado quanto a esta dupla tendência é o que diz respeito aos tipos de reduplicação relacionados por Dällenbach. Parece-nos que as implicações da reduplicação simples têm um alcance mais reduzido que o daquele levado a termo pela reduplicação ao infinito e pela paradoxal. Estas últimas dão sinais de uma problematização crescente da literatura e também mostram-se mais próximas do tipo de representação que privilegiamos neste capítulo que, por sua vez, denuncia uma temporalidade diversa daquela assinalada tanto no primeiro como no segundo capítulos. Nem a linha reta, nem o tempo circular mítico. A temporalidade aqui parece confluir para um único ponto, catalisador e revelador das outras dimensões.

Ainda quanto a este quesito vale considerar a proposta de leitura de Vera Follain acerca da ficção histórica, proposta que permite algumas aproximações com o nosso trabalho.⁶⁸⁶ A pesquisadora parte de dois modelos conhecidos de ficção histórica para explicar um terceiro que, segundo ela, vem apresentando supremacia nas últimas décadas. O primeiro deles é identificado com o romance histórico de Lukács. Já o segundo,

⁶⁸⁴ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 5.ed. Coimbra: Almedina, 1983. p. 631.

⁶⁸⁵ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 199.

⁶⁸⁶ Ainda que as leituras dos seus estudos tenham ocorrido paralelamente à elaboração dos nossos capítulos, difícil seria discriminar todas as influências sofridas aqui. Daí nos sentirmos devedores da sua reflexão sobre a ficção contemporânea, em especial, a latino-americana.

denominado de romance de resistência, nos termos da literatura de resistência de Edward Said,⁶⁸⁷ apresenta muitas das características da metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon. O terceiro modelo, referido por vezes como romance histórico pós-moderno, difere dos demais pela perda do componente utópico:

O romance histórico clássico era fruto de uma grande fé na história enquanto processo universal de desenvolvimento direcionado para um fim ótimo e se alimentava da crença na possibilidade de um conhecimento objetivo do passado. O romance histórico de resistência voltou-se contra a visão universalizante da história, segundo um paradigma ocidental, denunciando as falácias desse discurso tido como científico, mas ao tentar criar uma outra história, se contrapondo à versão oficial, revelou também, por outro viés, uma crença na história: não como verdade única, mas como conflito de versões a partir do qual cabe afirmar a visão dos vencidos [...]

No terceiro tipo de romance histórico, que estamos querendo caracterizar, essa tensão que marca o romance histórico de resistência deixa de ser central ou desaparece. São obras que olham o passado com a descrença dos tempos atuais.⁶⁸⁸

Se, de um modo geral, esta leitura parece apreender grande parte do que se considera como ficção histórica, também é verdade que sua aplicação aos nossos modos de leitura pouco esclarece. Ao contrário, só tendem a dispersar as nossas conclusões. As complicações já iniciam quando tentamos vincular a ficção histórica que se utiliza de procedimentos do romance realista clássico ao modelo lukácsiano. A insistência do teórico em “plasmar” o real pretende assinalar o cunho revolucionário reivindicado na fórmula. Tanto que, como lembra Follain, ele se mostraria cético com os rumos do romance naturalista.⁶⁸⁹ Já a vinculação dos romances a este modelo, normalmente empreendida por nós, prende-se muito menos à questão ideológica, invocada por Lúkacs, que a uma distinção baseada em procedimentos textuais. Foi a partir da idéia de um novo romance histórico⁶⁹⁰ ou da metaficção historiográfica⁶⁹¹ que passamos a qualificar o que seja o romance histórico clássico.

Assim, quando o texto não evidencia procedimentos identificados com o pós-modernismo, seguindo os moldes do romance tradicional, dizemos que ele obedece ao modelo lukácsiano. Ou seja, ele não existe pelo que é, mas pelo que ele deixa de ser. Em lugar disto, teríamos, de um lado, composições romanescas nos moldes tradicionais e, do

⁶⁸⁷ “[a literatura de resistência] se propõe rever as certezas universalizantes do colonizador.”. FIGUEIREDO, *Os crimes...*, p. 130.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁹⁰ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económico, 1993.

⁶⁹¹ HUTCHEON, *op. cit.*

outro lado, aquelas que, por algumas marcas ou subversões textuais, evidenciam sua desconfiança na escrita da história. O que não quer dizer que as primeiras não possam apresentar também esta desconfiança. Se apresentam, elas não o fazem através das mesmas estratégias de questionamento, o que mais uma vez confirma a hegemonia do conceito do novo romance histórico.

Segundo estes critérios, poderíamos falar sim de romances, tais como *Ana Néri*, *Jovita* e *Cunhataí*⁶⁹² passíveis de incorporarem o primeiro segmento, o do romance tradicional, que denunciam aquela fé na história. A mesma fé parece se conjugar a *A solidão segundo Solano López*. Mas, em lugar do ranço de uma visão conservadora da história, o romance se agarra ao revisionismo. Mesmo não pondo em risco a estrutura clássica romanesca, a polifonia de que se vale é o bastante para que se torne um exemplo do segundo modelo, o romance de resistência. Temos apenas dúvidas se, a partir da conclusão do romance, seria legítimo falar de um fé na história. E, apesar do propósito autoral evidenciado no prólogo, ele também poderia ser um exemplo de metaficção historiográfica. Sua reivindicação pelo modelo anterior, no entanto, não seria também despropositada. Para tanto, concorreria os modos de interpretação.

Vera Follain acrescenta ainda que, diferentemente da América espanhola, este modelo, a do romance de resistência, além de um número restrito de títulos, não floresceu entre nós.⁶⁹³ No caso da Guerra do Paraguai, é evidente como a leitura revisionista franqueou as portas para este tipo de representação. Mas, também somos obrigados a admitir como esta mesma leitura destoava no conjunto dos títulos analisados. Sempre evocada, mas raramente propícia ao tipo de representação pretendido. Vale lembrar como no caso da Guerra do Paraguai, os limites entre o romance de resistência, nos termos de Edward Said, e aquele que se vale da interpretação revisionista da guerra se tornam embaraçosos.

Um exemplo bem acabado e menos polêmico do que Follain entende por este modelo e que também aborda a Guerra do Paraguai de forma episódica é dado por *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Vale considerar que sua publicação, em 1984, é anterior à maioria dos títulos listados por nós. Trata-se, sem dúvida, de uma das representações mais originais acerca da Guerra do Paraguai. A interpretação simbólica, via sagrado, constrói a contestação historiográfica, simulando como nos títulos do segundo capítulo uma forma temporal circular, própria do mito.

No que respeita à guerra, a inovação do romance de João Ubaldo invoca o concílio dos deuses, à feição daqueles da Antigüidade greco-romana, mas que no território brasileiro

⁶⁹² Curiosamente tanto *Jovita* como *Cunhataí* se valem de recursos que poderiam romper com este sentido. No primeiro, pela justaposição de leituras historiográficas diversas acerca da guerra, no outro, pela flexibilidade advinda da utilização da *mise en abyme*.

⁶⁹³ FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Consultado no site: <http://www.rbleditora.com/revista/abertura.html>, em 12/10/2005.

se faz representar por divindades do candomblé. É assim que Zé Popó, o personagem que sai da Bahia para guerrear contra os paraguaios, integrando a 2a. Companhia dos Zuavos, vê seu destino e o de seus colegas traçado pela disputa de poder entre os deuses. Segundo esta leitura, as terríveis misérias da Guerra do Paraguai teriam sido causadas por Omolu, “o orixá da peste e da doença, senhor da lepra e da creca, o que mata sem faca”,⁶⁹⁴ que, despeitado por não ter sido incluído entre os deuses que decidiram pela vitória dos irmãos de Popó na Batalha de Tuiuti, vingou-se através de seus dotes: as doenças e as pestes. O estilo também parodia aquele das antigas epopéias:

Oxalá, o que tudo vê, filho único do Olorum, mais alto entre todos, senhor da alvura, fonte de harmonia, o que é chamado por mais nomes, suspirou. Tinha observado que as entidades paraguaias, estranhos seres de inacreditável aparência, estavam prestes a sair de águas, árvores e nuvens, para também socorrer seus filhos. Oxalá, pai dos homens, não conhece o medo nem a incerteza. Conhece porém a angústia e de novo lhe doeu o coração, ao pensar que aquela batalha estava ganha, mas haviam apenas começado os dias terríveis em que seus filhos mais valorosos pereceriam como moscas, como flores pisoteadas pelo cruel inimigo, como troncos apodrecidos pela ira de Omolu [...].⁶⁹⁵

A profecia de Oxalá e a praga de Omolu se cumprem à risca. A inversão da leitura linear da história para um modelo presidido pela circularidade através do argumento de uma alminha que transmigra através das gerações, assistindo assim à escritura da história brasileira, concorre para adoção de uma interpretação que inclua o discurso marginalizado, neste caso o cabedal da cultura afro-brasileira, no mesmo pé de igualdade de outras leituras já ensaiadas.

Se os critérios que distinguem os dois primeiros modelos, assinalados por Follain, já esbarram em alguns problemas, aqueles que pretendem a diferença com um terceiro nos assomam como ainda mais problemáticos. Ao aproximar a metaficção historiográfica dos princípios que regem o romance de resistência e identificar o terceiro modelo como romance pós-moderno, Vera Follain parece ultrapassar uma associação requerida por Hutcheon entre a metaficção e o pós-modernismo. Além do que, se, entre os princípios que distinguem os dois outros modelos, poderíamos nos valer de estratégias textuais, aqui a diferença se funda inequivocamente na questão ideológica. Ainda que Follain convoque algumas aproximações deste romance pós-moderno com a farsa burlesca, com o humor e com a concepção textualista da História, sua identificação cabe, como na situação anterior, às formas de leitura.

De acordo com a proposta de Follain, excetuando os quatro romances citados

⁶⁹⁴ RIBEIRO, João Ubaldino. *Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 396.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 398.

anteriormente, os outros oito ficariam numa zona de difícil classificação, visto que a maioria nem sequer se identifica com a descrição sugerida para o terceiro modelo: "...concentrando-se, sobretudo, nas particularidades da vida privada dos personagens famosos".⁶⁹⁶ Os títulos evocados, *Galvez, o imperador do Acre* (1977), *O boca do inferno* (1989) e *O chalaça* (1994), demonstrando como eles se alimentam da "perda de prestígio do passado como fornecedor de exemplos a seguir ou de lições a aprender",⁶⁹⁷ também não descrevem da melhor forma o espírito daqueles outros romances listados por nós. Se o humor participa de alguma forma em *Avante, soldados...* e de *Xadrez, truco...*, e o ceticismo domina em *A República dos bugres*, que faz uso em parte também do humor, não se pode afirmar que todos eles compartilham o desencanto descrito e, se o fazem, também não se exprimem do mesmo modo.

Os próprios contextos de recepção dão mostras desta oscilação. Por exemplo, a atribuição do Prêmio Casa de las Americas a *Avante, soldados...* parece vincar no romance uma interpretação que difere um tanto do que abordamos a seu respeito. O prêmio, concedido pelo governo cubano, acaba por aproximar o romance do que Follain denomina como romance de resistência. No entanto, o componente utópico não se mostra evidente. Também *Questão de honra* suscita alguns cuidados. A sua segunda edição, saída pela Moderna, incorporou o romance dentro de uma proposta da literatura infanto-juvenil. A partir deste vínculo, não há como dissociar uma leitura que valorize no livro aquela fé na História, como pode mesmo ser evidenciado pela nota final.⁶⁹⁸ Ainda assim, outra leitura que corre num sentido contrário, como a que demonstramos, baseada em estratégias textuais, também não parece destituída de sentido. Assim, da mesma forma que *Avante, soldados...*, *Questão de honra* poderia engrossar a fileira do romance de resistência ou, opostamente, a do romance pós-moderno.

É a partir da conformação destes três modelos de romance histórico que Vera Follain empreende a análise de *Agosto*, de Rubem Fonseca: "...tributário do ceticismo que se depreende da ficção do autor, nada tem a ver com o romance histórico do século 19 nem com o romance de resistência. Entretanto, diferencia-se também da maioria dos romances contemporâneos que tematizam o passado do país".⁶⁹⁹ O exemplo que se lhe apresenta, a partida, solitário, parece tornar-se, a partir da produção dos últimos anos, o mais profícuo. *Santo Reis da Luz Divina*, *Fragmentos da Grande Guerra*, *A República dos bugres*, *Netto perde sua alma*, *Xadrez, truco...* e *O livro da Guerra Grande* também revelam, como *Agosto*, uma consciência do fim de uma concepção da História ou então avançam, apontando para

⁶⁹⁶ FIGUEIREDO, *Os crimes do texto...*, p. 133.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁹⁸ "A desconfiança, a ignorância e o ódio andam de mãos dadas, fazendo as guerras – dizia – mas vai chegar o dia em que o mundo vai ficar tão pequeno, que os povos vão ter de se conhecer, e se conhecendo se compreenderão, confiarão uns nos outros e sempre se perdoarão...". PELLEGRINI, Domingos. *Questão de honra: romance intertextual com A Retirada da Laguna*. São Paulo: Moderna, 1999. p. 143.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

uma visão da História como jogo aleatório.⁷⁰⁰

A partir das dificuldades enunciadas, podemos verificar uma certa precariedade das composições tipológicas da ficção histórica que vimos construindo desde o trabalho de Lukács. No caso presente, o que está na base da diferença que subjaz aos três últimos modelos de Vera Follain, contrariamente ao que ocorre em relação ao primeiro, não nos parece substancial para delinear uma tipologia. As diferenças de fundo parecem próximas àquela dicotomia que apontávamos acerca dos sentidos da *mise en abyme*, dividida entre abertura e o fechamento, ou entre o otimismo e o ceticismo. Em lugar de modelos distintos, o que predomina são diferenças de grau. Graus que podem fazer grande diferença, mas que, diante de uma análise deste tipo, transformam-se num castelo de areia. Diferenças que, normalmente, dependem muito mais dos contextos de leitura, assim como o pós-modernismo que comporta interpretações entusiastas, como a de Hutcheon, e céticas, como a de Fredric Jameson.

⁷⁰⁰ Ibid., p. 140-141.

5. CONCLUSÃO

O nosso esforço ao longo do trabalho foi o de refletir sobre os modos de representação de títulos identificados com a ficção histórica. Para tanto, valemo-nos do recorte temático da Guerra do Paraguai na prosa ficcional das últimas décadas. Seguimos, como princípios norteadores, os tópicos da referencialidade e da temporalidade para marcar distinções a nosso ver significativas nas transformações do subgênero ficcional. Tais distinções permitem pensar também na sobrevida e sobretudo na vitalidade deste subgênero.

Seguindo os passos de Ian Watt, que afirma que “o romance, mais do que qualquer outra forma literária, coloca o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”,⁷⁰¹ poderíamos dizer que, dentre as formas romanescas, a vertente histórica reivindica com muito mais ênfase esta correspondência. Assim, a ficção histórica guarda alguns traços comuns com a escrita memorialística, que pressupõe um pacto entre o autor e o leitor, como depõe Wander Miranda a propósito do “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune:

O leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções que remetem a uma verdade de natureza humana, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo, o autor. Há, pois, uma visão e uma escrita duplas, inscritas num espaço onde as duas categorias – autobiografia e romance – não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, no conjunto de uma mesma obra, a territórios nitidamente demarcados.⁷⁰²

Ou seja, o pacto de leitura⁷⁰³ visa a garantir uma transparência referencial que, mesmo impraticável, surge no horizonte de leitura. No caso da ficção histórica, não se pode falar num pacto propriamente dito, mas existe sim um aval desta relação, construída desde o frontispício do livro e pelas resenhas jornalísticas.

É certo também que, num outro ponto do arco, a opção pela ficção histórica pode marcar o descompromisso do escritor com o seu objeto, diferentemente do discurso histórico que precisa atestar suas fontes e afirmações.⁷⁰⁴ Portanto, os caminhos que a ficção histórica tece com o referente passam longe de um traçado retilíneo.

⁷⁰¹ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hilegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13. Segundo o autor, o romance celebra uma estreita correspondência entre a vida e a arte. p. 31-32.

⁷⁰² MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 37.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰⁴ É curioso, por exemplo, como um número significativo de historiadores e de jornalistas tem se dedicado ultimamente à ficção histórica.

Um exemplo das teias complexas da referencialidade é oferecido por Umberto Eco. Ao abordar a escrita do romance *O nome da rosa*, Eco recorda que:

[...] toda vez que um crítico ou um leitor escreveram ou disseram que um de meus personagens afirmava coisas modernas demais, pois bem, em todos esses casos e justamente nesses, eu tinha usado citações textuais do século XIV.

Existem outras páginas em que o leitor saboreou como deliciosamente medievais certas atitudes que eu sentia como ilegitimamente modernas. É que cada um tem uma idéia própria, geralmente deturpada, da Idade Média.⁷⁰⁵

Acrescentamos ao tópico a idéia de que muitas vezes não se trata somente de uma interpretação individual, mas de representações que atingem coletividades e que vão sendo sedimentadas ao longo do tempo. No que se refere à Idade Média, temos hoje a consciência de como a sua leitura foi alvo de injustiças ideológicas e daí provavelmente as imagens que atribui àquela época a preponderância do fantástico como sinônimo de obscurantismo.

Roland Barthes, em ensaio já citado, aborda a ilusão referencial recorrendo ao exemplo da descrição da cidade francesa de Rouen por Flaubert no romance *Madame Bovary*. Demonstra ele que as inúmeras modificações feitas no texto por Flaubert visavam unicamente à função estética e não uma conformidade ao modelo, para em seguida completar que: “toda a descrição é *construída* com vistas a aparentar Ruão a uma pintura; é uma cena pintada que a linguagem assume (...); o escritor realiza aqui a definição que Platão dá ao artista, que é um fazedor em terceiro grau, pois que imita o que é já a simulação de uma essência”.⁷⁰⁶ Mas eis que, neste ponto, o teórico retifica o curso do pensamento, admitindo a interpenetração dos registros, a “chassé-croisé”, como a define:

Todavia, a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos “realistas”, como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, ordenasse e justificasse sozinha, aparentemente, descrevê-lo, ou [...] denotá-lo; as injunções estéticas aqui se penetram [...] de injunções referenciais: é provável que, caso se chegasse a Ruão de diligência, a vista que se teria ao descer a encosta que conduz à cidade não seria “objetivamente” diferente do panorama descrito por Flaubert.⁷⁰⁷

Ou seja, o que Barthes verifica é que, ainda que a preocupação dominante da escrita literária esteja na elaboração lingüística, o efeito em relação ao modelo não é

⁷⁰⁵ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 65.

⁷⁰⁶ BARTHES, Roland. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 161.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 162.

afetado, talvez até se beneficie daquela. A nosso ver trata-se de referencialidades por acréscimo. Acrescentando o que foi descrito por Barthes, nada impede, por exemplo, que, a partir da leitura de *Madame Bovary*, a impressão que venha a se vincar com mais força seja a ficcional. Neste ponto, será ela, não obstante sua existência ficcional, a oferecer o rumo referencial. A ilusão do referente parece cumprir-se deste modo igualmente ao anterior ou como salienta Paul Ricoeur: “o mundo é o conjunto das referências abertas por todos os tipos de texto descritivos ou poéticos que li, interpretei e amei”.⁷⁰⁸

Quanto a esta sugestão evoco a experiência proporcionada pelo leitor de Eça de Queiroz, sobretudo aquele de *Os Maias*, que ao visitar o Palácio de Seteais, em Sintra, se posicione no mesmo ponto em que seus personagens se encontravam naquela viagem, sob o seu arco, à hora do entardecer, e perceba a mesma paisagem compondo a moldura do arco: o terreiro com seus botões em flor, o céu azul-claro, o cume da serra e o Palácio da Pena com “suas cúpulas brilhando ao sol”.⁷⁰⁹ Apesar do caráter de relíquia, já predito por Barthes,⁷¹⁰ a sincronia do espaço presta-se à impressão de sermos quase capazes de atingir um outro tempo, aquele da narrativa.

Daí que a posição de Käte Hamburger nos afigure tão incompleta, quando supõe a autonomia do universo ficcional em relação à tarefa histórica: “Encontrando um nome geográfico desconhecido (ou outro qualquer) num documento histórico, num relatório verídico, os leitores, embora desconheçam este nome, não duvidam da realidade do lugar por ele indicado. Na ficção, porém, em contrário, por mais conhecido que seja o lugar, ele é afastado da realidade.”⁷¹¹

O exemplo espacial também é válido para a autora para a relação temporal, o que relativiza qualquer distinção para vários sub-gêneros romanescos: “Também a utopia narra seus acontecimentos em relação aos seus personagens fictícios, no seu agora e aqui, de modo que as relações de sua estrutura ficcional não se distinguem de modo algum do “romance atual” ou do “romance histórico”.⁷¹²

Proposta que se distancia das nossas considerações. O que determina um romance como histórico e outro como ficção científica parece-nos ser justamente a sua capacidade de lidar artesanalmente com as categorias respectivas de passado e de futuro, o que inclui este jogo com o aspecto referencial. Trata-se, a nosso ver, de uma referencialidade que se compõe de um conjunto de textos e não apenas na relação inequívoca entre o mundo e o objeto ficcional. É por este mesmo processo em que o mundo e o texto escrito entram num

⁷⁰⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas-S.P.: Papyrus, 1994. p. 122.

⁷⁰⁹ QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d. p. 241.

⁷¹⁰ “Secularizada, a relíquia nada detém de sagrado, a não ser esse mesmo sagrado que está ligado ao enigma daquilo que foi, que não é mais e que se dá, no entanto, a ler como signo presente de uma coisa morta.”
BARTHES, op. cit., p. 156.

⁷¹¹ HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 78.

⁷¹² Id.

único circuito, que personagens, tais como Sherlock Holmes e Capitu, ganham o estatuto de referentes externos. Ou seja, a força destes personagens que se evidencia nas diversas retomadas pela ficção acaba por criar-lhes uma abordagem que escapa às malhas da própria ficção.

Como se torna evidente, não há um imediatismo direto entre referente e ficção, como numa rua de mão única. Tendo em vista a ficção histórica, se a relação não é dada na entrada do texto, ela pode ser construída na saída. Com isso queremos nos referir a romances que trazem personagens migrantes ou episódios históricos, que, contudo, não fazem parte da enciclopédia do leitor. Se, enquanto ficção, ele se realiza, muito provavelmente ele terá lançado uma isca ao leitor que funciona de duas formas. Ou ele se satisfaz com o painel oferecido pelo romance como sinônimo de verdade histórica ou o romance funciona como motivo para seguir no rastro de outras pistas historiográficas. Em ambos os modos está presente no leitor a sugestão de ter acrescido sua enciclopédia pela via do referente.

Em todo caso, esta associação que se cria com o referente parece indispensável para a ficção histórica. O que sempre prevalece neste sub-gênero, desde o leitor mais crédulo ao mais cético, é o jogo dúbio estabelecido entre o real e o ficcional. Luiz Costa Lima retoma esta premissa, evocando as palavras de José Miguel Oviedo: “El Bolívar de García Márquez es (...) un personaje suyo pero también el hombre que fue”.⁷¹³

O mesmo poderia ser aplicado a um leitor que tivesse diante de si um romance cujo espaço correspondesse a outro que ele dominasse perfeitamente, como sua cidade natal, ou então que descrevesse um episódio vivenciado por ele. Certamente esta leitura realizar-se-ia de um modo diverso de outro leitor que não fosse familiarizado com os mesmos elementos. A coincidência não parece afastar o leitor do referente, conforme a interpretação de Hamburger, mas sim acrescentar-lhe novas conotações.

Esta relação pode ir até a situação caricata descrita por Umberto Eco em que um de seus leitores estranha o silêncio do autor de *O pêndulo de Foucault* sobre um grande incêndio ocorrido na data mencionada no romance, no trajeto que seu personagem realizava Casaubon realizava àquela mesma hora: “O leitor me perguntou como Casaubon não conseguiu ver o fogo.”⁷¹⁴

Como sustenta Hutcheon, o referente perdeu sua função original ou de controle,⁷¹⁵ mas não desapareceu do universo ficcional. Em sua opinião, “o romance é ao mesmo tempo, uma inserção referencial e a imaginativa invenção de um mundo”.⁷¹⁶ E,

⁷¹³ LIMA, Luiz Costa. *Redemunho do horror...* p. 352-353.

⁷¹⁴ ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 82.

⁷¹⁵ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 193.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

curiosamente, esta relação privilegiada com o referente torna, conforme já mencionamos, as possibilidades da ficção histórica mais limitadas. Quando nomeamos um personagem como Marquês de Pombal ou então Getúlio Vargas para um romance, parece-nos fora de propósito caracterizá-lo sem alguns dos traços consagrados pela historiografia, nem que seja para opor a esta caracterização um outro sentido, completamente carnavalizado.

Luiz Costa Lima procura resolver a questão do referente diferenciando a “mimesis da representação” da “mímesis da produção”,⁷¹⁷ ou então opondo o “discurso de realidade” e o “discurso de ficcionalidade”. O problema colocado por estas distinções é que elas não dão conta das relações intrincadas entre estes limites e além de não contemplarem a recepção dos textos. Ainda assim, acreditamos que a ficção histórica ocupa um ponto de difícil precisão entre a prosa ficcional em geral e alguns tipos de textos narrativos, como o historiográfico, o jornalístico e o memorialístico. Diferentemente da narrativa historiográfica e da jornalística, na ficção não há uma sanção em caso de não comprovação das fontes. Na memorialista também há uma espécie de cobrança, mas ela é muito mais de cunho social. Já a ficção se liberta do compromisso formal destas outras formas, mas ela não é menos testada. Ou seja, o que parece unir estas escritas é justamente o apelo referencial.

Procuramos, contudo, seguir uma linha atenta aos tipos de representação, tendo em vista a flexibilidade referencial. Vimos como esta noção se transforma no segundo capítulo. Abandona-se o modelo da escola realista em prol de outra espécie de identidade referencial, aquela que reconhece uma outra forma de leitura histórica. Já no terceiro capítulo, a referencialidade assume outros contornos. Ela tem o afã de arrebanhar o mundo, daí uma impressão referencial muito forte por meio da rede intertextual que ela instala. Vem desta perspectiva sua mirada dupla. Tem em comum com a segunda hipótese a ruptura com o realismo nos moldes clássicos. Mas divide com a primeira forma a impressão do realismo tradicional, que, por vezes, devido ao acento excessivo, chega a borrar os seus contornos. Em todo o caso, o próprio realismo torna-se objeto de problematização, como elucida Nara Maia Antunes: “Se na literatura que procura reproduzir a realidade sem reconhecer sua convencionalidade somos levados a ver – Borges e Valéry nos ensinam isto – sobretudo a diferença, na literatura que se reconhece como literatura, as diferenças parecem atenuadas em favor de uma identidade que se insinua quase sub-repticiamente.”⁷¹⁸

Seguimos, na medida do possível, estes desenhos que a ficção contemporânea vem construindo com o referente e com a noção de realismo, após a “desrealização” da arte moderna.⁷¹⁹ Tal desrealização, contudo, apenas arrefeceu o ímpeto realista

⁷¹⁷ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 224.

⁷¹⁸ ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 64.

⁷¹⁹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973. p. 76.

temporariamente e para um extrato do público, visto que a literatura de apelo referencial continua marcando fortemente sua presença nos nossos dias. Se a desrealização tende a expressar a desagregação do homem do século XX, a utilização de um discurso “verdadeiro” pode lhe ser colateral, como assegura Paul Zumthor: “Como nós talvez, em nosso fim de século, nossos predecessores do século XII, atentos aos sinais de decrepitude que seu mundo mostrava, experimentaram a necessidade de um discurso “verdadeiro” (eles não podiam pensar, como nós, “científico”) sobre sua história, para assegurar-lhe, ao menos em esperança, os fundamentos.”⁷²⁰

Ainda que os rumos da ficção histórica contemporânea apontem normalmente para a impossibilidade deste discurso “verdadeiro”, o que podemos verificar com a análise dos livros do *corpus* é a versatilidade das representações ficcionais em razão do referencial. Ao contrário do que se supunha quando se tinha em mente o modelo do romance histórico clássico, o compromisso referencial não impediu que o subgênero se estendesse a outras formas de construção sem abrir mão de sua especificidade. O que não quer dizer que não haja limites para tal operação. Como vimos, eles estão presentes tanto em *Xadrez, truco e outras guerras*, pela carência referencial, como em *Jovita*, em que o excesso documental faz perder o ritmo ficcional. E, num sentido mais genérico, eles também se colocam na recusa do princípio mimético, da forma produtiva como a entende Costa Lima, na dispersão para as formas arquetípicas e míticas ou nas tentativas de anulação do tempo.

A despeito de estratégias já cogitadas que caracterizam a ficção histórica contemporânea, como o enfoque em Seymour Menton para as formas carnavalizadas⁷²¹ ou de Linda Hutcheon para a reflexividade do gênero,⁷²² verificamos também que o domínio do referente é posto na berlinda. A crise da representação que marca a arte moderna não constitui novidade, mas também é certo que, no caso da ficção histórica, ela se torna uma questão muito mais sensível. Desenha-se um quadro de difícil equilíbrio, que incorpora ainda as exigências do mercado editorial, como salienta Vera Follain:

A solução híbrida implica tentar conciliar, no interior de uma mesma obra, os dois pólos entre os quais ela se debate – as exigências do mercado e a rejeição a uma completa subordinação às suas leis. Busca-se, então, o romance policial mas tenta-se evitar que toda a sua fruição seja submetida à revelação final da verdade sobre o crime. Busca-se o romance histórico mas, de preferência, incluindo alusões intertextuais para que o leitor mais esperto possa se satisfazer com a visão semiotizada da história.⁷²³

⁷²⁰ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 270.

⁷²¹ MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁷²² HUTCHEON, op. cit.

⁷²³ FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Consultado no site: <http://www.rbleditora.com/revista/abertura.html>, em 12/10/2005. p. 6.

Ainda que motivado pelo equilíbrio precário, ou justamente por isso, a referencialidade pode se assumir, apesar das transformações, como o traço permanente e distintivo da ficção histórica. É curioso como as propostas mais difundidas sobre a ficção histórica contemporânea não assegurem a especificidade do modelo narrativo. Assim ocorre em relação a Seymour Menton que, como já anotado por Marilene Weinhardt,⁷²⁴ caracteriza o subgênero através dos mesmos procedimentos da ficção contemporânea em prosa. Segundo ele, seis características definem o novo romance histórico latino-americano: a subordinação da reprodução mimética de um período histórico à apresentação de algumas idéias filosóficas, à semelhança do que vigora nos contos de Borges; a distorção da história através de exageros, omissões e anacronismos; a ficcionalização de personagens históricas, diferentemente do preconizado por Lukács; a metaficção; a intertextualidade; os conceitos bakhtinianos de dialógico, de carnavalesco, de paródico e de heteroglossia.⁷²⁵ Embora tal definição consiga estabelecer uma distinção em relação ao romance histórico clássico, ela não se efetiva em vista da ficção contemporânea.

Já Linda Hutcheon utiliza-se de uma leitura ainda mais questionável quanto a este aspecto quando identifica a produção ficcional em prosa contemporânea com a metaficção historiográfica, o que cria um vínculo obrigatório entre a ficção histórica e a ficção em geral. Ou seja, pós-moderno, em sua concepção, torna-se sinônimo de metaficção historiográfica, o que não nos parece exato, ainda que esta vertente reflexiva histórica se mostre relevante nos nossos dias.

A idéia de que a prosa ficcional e a ficção histórica não constituem um corpo sempre coeso é dado pelo histórico entre elas, tecido por aproximações e por distanciamentos ao longo do tempo, ainda que algumas destas aproximações não sejam de se desprezar. Basta lembrar que o século XIX tanto é a época de ouro da prosa ficcional como do romance histórico. Já no século XX, verificamos a eleição da obra de Alejo Carpentier como marco para a nova ficção histórica,⁷²⁶ ao passo que a literatura hispano-americana vai funcionar como uma revitalização da prosa ficcional.

O que percebemos diante destas propostas, sobretudo a de Hutcheon, que têm exercido uma forte influência sobre as leituras da ficção contemporânea em prosa, em especial a de matriz histórica, é o quanto elas primam por se definirem em relação ao tradicional, mas que, talvez por isso mesmo, descaram de uma reflexão a propósito da

⁷²⁴ WEINHARDT, Marilene. Uma leitura de *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. In: VELLOSO, Luiz Roberto & MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.). *Questões de crítica e de historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006. p. 190.

⁷²⁵ MENTON, op. cit., p. 42-45.

⁷²⁶ Seymour Menton estabelece como marco inicial do Novo Romance Histórico o livro de Carpentier, *El reino de este mundo*, de 1949. MENTON, op. cit., p. 12.

especificidade do objeto.⁷²⁷ A fim de sermos ainda mais exatos, esta preocupação não está presente também em Lukács, de acordo com a interpretação de Jacques Menard: “Lukács montre qu’aucun problème de structure ou de caractérisation n’appartient en propre au roman historique”.⁷²⁸ Neste sentido, a caracterização do romance histórico depende apenas da perspectiva adotada: a histórica.

Através destes parâmetros, a ficção histórica ganha expressão e abrangência através de variados estudos que adotam este sentido histórico, mas também se perde na vastidão destes limites, como pondera Seymour Menton: “En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos”.⁷²⁹ Daí que o crítico restrinja a designação apenas para “aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor”.⁷³⁰

Outra questão a ser levada em conta quando se trata de pensar os limites da ficção histórica é a recepção destes textos. Em geral, o leitor tem em mente um recorte determinado quando procura por um volume de ficção histórica, assim como quando busca um título de romance policial. Isto vigora ainda hoje, quando verificamos que nem a ficção histórica tenta estampar uma verdade histórica nem o romance policial se concretiza na solução do enigma através do pensamento lógico-dedutivo. Ou seja, as coordenadas que presidiam a estes subgêneros modificaram-se mas não a ponto de transfigurar a imagem sugerida por eles. Nestes casos, o leitor acata as suas marcas. No caso do romance policial, a ocorrência de uma investigação sobre um crime. No caso da ficção histórica, a contemplação de uma época, de um fato ou de personagens históricas.

Estas marcas não se impõem apenas à codificação do indivíduo, embora o leitor possa realizar uma leitura histórica de um romance não reconhecido como tal. Normalmente, elas circulam numa comunidade e dependem da afirmação deste conjunto. Evoco para o efeito a proposta de Walter Mignolo acerca de convenção: “Há uma convenção C numa comunidade Cm, sempre que todo membro M, de Cm, ao realizar a ação A, realize-a e espere que os outros membros de Cm, envolvidos em A, reajam de acordo com a convenção C, porque C é de conhecimento mútuo entre os membros de Cm para realizar A”.⁷³¹

⁷²⁷ No caso de Hutcheon, a polémica parece se resolver com a identificação entre as partes. No entanto, o que não se agrega a este conjunto deve se tornar invisível.

⁷²⁸ MENARD, Jacques. Lukács et la théorie du roman historique. *La Nouvelle Revue Française*. NRF. n. 238. Paris: Octobre 1972. p.231.

⁷²⁹ MENTON, op. cit., p. 31-32.

⁷³⁰ Id., p. 32. A questão do passado não experimentado pelo autor lança uma controvérsia. Na linha de Marilene Weinhardt, acreditamos que o histórico está menos presente no dado apenas cronológico do que no tratamento ficcional do período histórico. WEINHARDT, op. cit., p. 3-4.

⁷³¹ MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf (Orgs.). *Literatura e história na*

Estendemos aqui o uso que o crítico faz para distinguir a literatura da história, que prevê a convenção de veracidade em oposição à convenção de ficcionalidade. O proveito desta definição está no reconhecimento de um acordo tácito que possui uma funcionalidade, direcionando as expectativas da comunidade de leitores. No mesmo rumo opera Luiz Costa Lima, quando prevê o protocolo de verdade para caracterizar o discurso da história em diferença ao discurso ficcional.⁷³²

A partir disso podemos concluir que, se as marcas da ficção histórica são dadas pela presença de personagens migrantes, pela retratação de uma época passada ou pela revisitação de um episódio histórico, apenas se conclui no processo de leitura, quando o leitor as reconhece mediante um contrato ficcional. Apenas acreditamos que, no caso da ficção histórica, a convenção se realize de forma um tanto distinta da ficção em geral. Enquanto esta última é resolvida pela convenção de ficcionalidade, a ficção histórica permite um cotejamento intermitente do leitor com a convenção de realidade até que o fluxo da leitura domine sua hesitação. Ainda que a convenção de ficcionalidade seja aí dominante, a convenção de veracidade também intervém.

Outra sugestão de leitura é oferecida por Jacques Leenhardt com o “quadro epistemológico”:

Minha proposta para que se saia desta dificuldade é decidir que ela não está no plano de uma caracterização das ações, ou do texto, mas na base da natureza de suas leituras, e então poderemos decidir sobre a classificação que deverá finalmente ser feita de tal texto em uma ou outra destas categorias. De todo texto pode-se fazer uma leitura ficcional ou histórica, ilustrativa ou simbólica. Isso depende do leitor, não tanto de uma decisão pessoal que poderia tomar esse leitor, mas do quadro epistemológico” dentro do qual se efetua sua leitura.⁷³³

O crítico enfatiza também as numerosas contradições institucionais e históricas a que este quadro está submetido e considera a posição do leitor no tempo e no espaço como determinante para o tipo de leitura a ser executado: “O imaginário ganha forma em função das operações mentais feitas no próprio ato da leitura”.⁷³⁴ Daí que ele entenda que somente uma “pragmática da referencialidade”⁷³⁵ seja capaz de responder à forma como o texto opera no ato de leitura.

Constatamos, assim, a mobilidade que invade os domínios da ficção e, em especial, os da ficção histórica. Acrescentamos, contudo, que estes limites não se mostram flexíveis

América Latina. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 122.

⁷³² LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*: estudos sobre narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 104.

⁷³³ LEENHARDT, Jacques. Leituras de fronteira: modelos de leitura, história e valores. In: VÁRIOS AUTORES (Centro Ángel Rama). *Gêneros de fronteira*: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997. p. 282.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 284.

apenas no lado da literatura, mas atingem também a história. Nós, estudiosos da literatura, atribuímos com facilidade uma fixidez aos domínios da história que não é raro pairar na história positivista. Como salienta Marilene Weinhardt, faz-se necessário, sobretudo para quem se ocupa da ficção histórica, estabelecer o que se inscreve “sob o adjetivo histórica”.⁷³⁶ Hoje mais do que nunca, quando a história consegue se dividir em múltiplas formas de abordagem. Uma destas abordagens é aquela oferecida pela nova história cultural que abre um leque imenso de possibilidades para o diálogo entre as duas áreas. O levantamento pode se revelar bastante amplo, como o papel das mulheres, hábitos de consumo, cuidados com o corpo, modos de morar, alimentação, modos de produção, história do vestuário e dos sentidos, itens que compõem vários subtítulos, como o pós-colonialismo e feminismo, a história das práticas, a micro-história, a ponto de a pesquisadora concluir: “Se a criação do escritor sobre o tempo passado corresponde, em certo grau, ao imaginário coletivo detectado pela pesquisa histórica empírica (...) essa produção ficcional poderá ser acolhida sob o rótulo ficção histórica.”⁷³⁷

No intuito de também fugirmos a uma conotação ultrapassada da história, procuramos ao longo do estudo ressaltar, sempre que possível, o diálogo profícuo entre a produção ficcional e as modalidades da prática histórica. Este esforço compreendeu a atenção voltada para a história oral, para a história da vida privada e para a noção de história lenta a partir das estruturas arquetípicas.

Enfim, o que constatamos é que as possibilidades de abertura da ficção histórica são tantas que acabamos por perceber o que ela é somente quando está prestes a fugir dos seus limites. Ou seja, a ficção histórica define-se muito mais pelo que ela já não é. Insistimos aqui sobre a dificuldade em definir a ficção histórica, num quadro que já apresenta muitos obstáculos em determinar os limites entre estes dois termos, a ficção e a história, como também seus limites internos. Esta instabilidade deve ser aceita como condição mesma da permanência da ficção histórica, mas, por esta mesma razão, algumas balizas devem ser atendidas para que não se perca por completo o objeto.

Uma delas é a questão referencial pelo qual vimos nos batendo. A outra também determinante e intimamente relacionada à primeira⁷³⁸ coloca-se na questão temporal. A dimensão que assume esta matéria requer um estudo de outra envergadura a que abdicamos quando lançamos as premissas deste trabalho. Registram-se, contudo, algumas indicações que talvez possam, no futuro, rastrear um novo empreendimento.

⁷³⁶ WEINHARDT, Marilene. *O tempo e o vento: uma poética da cultura do Sul*. Proposta de leitura sob a perspectiva da nova história cultural. Palestra apresentada no evento “Seminário Érico Veríssimo: 100 anos – Leituras e Perspectivas”. Centro Cultural Érico Veríssimo. Porto Alegre, 2005. p. 1.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁷³⁸ Retomando Jacques Leenhardt, a referencialidade depende da posição do leitor no tempo e no espaço. LEENHARDT, op. cit., p. 283. Priorizamos aqui o dado temporal em face do espacial pela sua primazia quando pensamos a ficção histórica.

5.1. A tríplice *mimese*

Paul Ricoeur na trilogia *Tempo e narrativa* lança as bases, na linha da hermenêutica, para se pensar tanto a narrativa histórica quanto a narrativa literária, o que já constitui mais que um convite para o estudioso da ficção histórica. A pedra de toque de sua proposta é dada pela idéia de que a apreensão da categoria temporal só se torna possível por meio da narrativa: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.”⁷³⁹

No estudo, prevalece a divisão tripartida, como já apontado por Mario Valdés.⁷⁴⁰ A primeira das quatro partes corresponde à apresentação do desenvolvimento que se realiza nas outras três: a narrativa histórica, a narrativa ficcional, a síntese. Também as duas partes do primeiro volume dividem-se em três capítulos, sempre num esquema dialético. A primeira parte opera do mesmo modo, contemplando Santo Agostinho, Aristóteles e a síntese entre ambos. Se considerarmos que o quarto capítulo da terceira parte volta-se para a aplicação prática, a análise sobre a narrativa ficcional também é tripartida. Através deste mesmo princípio, Ricoeur apresenta-nos a tríplice *mimese*, no terceiro capítulo da primeira parte, “a célula melódica de que o resto da obra constitui o desenvolvimento e, às vezes, a inversão”.⁷⁴¹

Retomando a noção de *mimese* da *Poética*, de Aristóteles, Ricoeur evidencia neste processo três momentos identificados doravante por *mimese* I, II e III. Ressaltando desde o início a primazia da *mimese* II por ser aí que se institui a “literariedade da obra literária”, o filósofo não desmerece o significado dos outros estágios, um a montante, outro a jusante, traçando, assim, uma distinção desta leitura com a semiótica do texto:

Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o do texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá: obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar *mimese* II entre *mimese* I e *mimese* III. Ela quer caracterizar *mimese* II por sua função de mediação. O desafio é pois o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra. Aparecerá corolariamente, no termo da análise, que o leitor é o operador por excelência que assume, por seu fazer – a ação de ler – a unidade do percurso de *mimese* I a *mimese* III através de *mimese* II.⁷⁴²

⁷³⁹ RICOEUR, op. cit., p. 15.

⁷⁴⁰ VALDÉS, Mario. Paul Ricoeur e a teoria literária. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. (Org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 1996. Artigo consultado no site: <http://planeta.terra.com.br/educacao/csgiusti/Litbnkdata/Textos/valdes.htm>, em 24/05/2006.

⁷⁴¹ RICOEUR, op. cit., p. 17.

⁷⁴² Ibid., p. 86.

A longa citação justifica-se por avançar uma explicação sobre os modelos descritos. Três verbos assumem importância vital na descrição do processo mimético. Prefigurar corresponde à ação dominante na *mimese* I, que depende do “processo concreto” que antecede à criação em *mimese* II: “imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade”.⁷⁴³ Configurar diz respeito à tarefa da *mimese* II, de construir a tessitura da intriga. A tessitura da intriga é, por sua vez, a “operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração”.⁷⁴⁴ Já a refiguração é uma operação que depende do leitor, quando este realiza o texto pela leitura, fechando o círculo hermenêutico: “a narrativa tem seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer em *mimese* III”.⁷⁴⁵

É justamente esta descrição da tríplice *mimese* que nos diz respeito mais diretamente. Algumas questões consideradas no presente trabalho aludem ao enfoque a estes três estágios. Como indica Ricoeur, a *mimese* I, sob o regime da obra literária, aproxima-se da concepção de “repertório”, de Wolfgang Iser. Ou seja, a primeira etapa reúne as condições concretas que tornam o texto inteligível para o leitor: “a despeito da ruptura que ela institui, a literatura seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura”.⁷⁴⁶

Se, por este motivo, toda obra literária parte de um repertório reconhecido pelo público, poderíamos concluir que, no caso da ficção histórica, ele se investe de uma função mais definida. E isto numa tendência crescente. O que nós identificamos como o romance histórico nos moldes clássicos parece fazer um uso menos restrito da consulta às fontes, ou pelo menos elas são menos perceptíveis. Já o modelo predominante nos nossos dias, não só abusa destas referências como em alguns casos até revela as fontes bibliográficas. Portanto, seguindo a leitura de Ricoeur, associamos a este estágio a questão já discutida acerca da referencialidade.

A *mimese* II, que corresponde à tessitura da intriga, ou ao “reino do *como-se*”,⁷⁴⁷ não parece diferenciar de grande parte das reflexões sobre o fenômeno artístico *per se* mas sim pela posição intermediária que confere uma dinamicidade à operação.⁷⁴⁸ No caso em destaque o que nos interessa é como, a partir de um *corpus* mais ou menos comum sobre a Guerra do Paraguai e contando com estratégias narrativas em geral dominadas pelo público,⁷⁴⁹ cada livro constrói a sua “configuração”.

⁷⁴³ Ibid., p. 101.

⁷⁴⁴ Ibid., p. 103.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 110.

⁷⁴⁶ Ibid., p. 101.

⁷⁴⁷ Id.

⁷⁴⁸ Ibid., p. 102.

⁷⁴⁹ O que Ricoeur vai chamar de *esquematização e tradicionalismo* do ato configurante. Op. cit., p. 106-107.

Quanto à *mimese* III, ela se liga ao papel que relegamos ao processo de leitura quando evocamos as concepções de convenção, protocolo ou quadro epistemológico. Este estágio mimético encontra-se na base das origens da estética da recepção, no conceito de “aplicação”, de Gadamer, como lembra Ricoeur.⁷⁵⁰ O texto só se completa na leitura, o que quer dizer que só aí podemos concluir pelo caráter da ficção histórica: “O texto só se torna obra na interação entre texto e receptor”.⁷⁵¹ Este círculo fecha-se quando a *mimese* III nos reconduz novamente à *mimese* I, ou seja, a concretização da obra pelo leitor leva a um estágio novo de repertório. Adentramos nesta questão ao relacionarmos as várias formas de referencialidade experimentadas na ficção histórica. Nos casos em que não vigora um pré-conhecimento do conteúdo referencial por parte do leitor, ele pode ser incorporado através da leitura.

Em lugar da idéia de um círculo vicioso que poderia predominar, Ricoeur imagina este processo como a de uma espiral “sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente”,⁷⁵² ou seja, um círculo saudável.⁷⁵³

5.2. Os três tempos gregos

Em sua teoria sobre o romance, Bourneuf e Ouellet abordam algumas perspectivas temporais colocadas em jogo na ficção desde o século XIX:

O “tempo reencontrado” de Proust não é nem o de Beckett nem o de *La Nouvelle Héloïse*. Em Balzac, já foi dito repetidamente, o tempo marca a evolução duma sociedade; forma os grupos e os indivíduos para os conduzir à perdição ou ao triunfo, enquanto que em Proust trata-se de escapar, pela arte, ao “tempo dos relógios”, ao tempo social, para atingir, para além dos seus múltiplos eus sucessivos, o seu “eu profundo” no “intemporal”, no “tempo no estado puro” [...] Em contraposição a estas vastas estruturas temporais, os romances mais significativos dos últimos quarenta anos propendem mais a pôr o acento no instante do que na duração; neles, o tempo já não é rio ou círculo mítico, mas espelho estilhaçado em mil pedaços ou parcela microscópica: as “miríades de impressões” de V. Woolf ou o “presente desmesuradamente ampliado” de N. Sarraute nada têm de comum com “o intemporal” de Proust ou o tempo mítico de T. Mann.⁷⁵⁴

No trecho, são considerados três tempos diversos. Um primeiro que marca o romance realista, a exemplo de Balzac. O segundo aponta para a circularidade do tempo

⁷⁵⁰ Ibid., p. 110.

⁷⁵¹ Ibid., p. 118.

⁷⁵² Ibid., p. 112.

⁷⁵³ Ibid., p. 117.

⁷⁵⁴ BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. Trad. José Carlos Seabra Pereira. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 179.

mítico, expresso, segundo os autores, nas obras de Thomas Mann, Proust e Alejo Carpentier. E um terceiro, que se volta para o momento, seja no fluxo de consciência de Virginia Woolf, seja na concepção de um vasto presente, como em Nathalie Sarraute.

Também o escritor Jorge Luis Borges, em um de seus contos, aponta a diferença que há entre o tempo circular e um outro, representado por “labirintos mais inextricáveis e heterogêneos”.⁷⁵⁵ O narrador, Ryan, desempenhando a tarefa de esclarecer a morte de um antepassado, Fergus Kilpatrick, defronta-se a princípio com imagens sugeridas pela circularidade, repetindo ou combinando fatos de “regiões remotas, de idades longevas”.⁷⁵⁶ Retomando outros exemplos da história universal, Ryan conclui: “Esses paralelismos (e outros) da história de César e da história de um conspirador irlandês induzem Ryan a supor uma oculta forma do tempo, um desenho de linhas que se repetem.”⁷⁵⁷ Ainda não satisfeito contudo, Ryan, o investigador, depara com outra pista que lhe modifica o curso da abordagem: “Desses labirintos circulares, salva-o uma comprovação singular que logo o abisma noutros labirintos mais inextricáveis e heterogêneos: certas palavras de um mendigo que conversou com Fergus Kilpatrick no dia da sua morte foram prefiguradas por Shakespeare na tragédia de *Macbeth*. Que a história tivesse copiado a história já era suficientemente assombroso; que a história copie a literatura é inconcebível.”⁷⁵⁸

Os dois extratos nos colocam diante de uma visão tripartida sobre o tempo ficcional. Como em Ricoeur a referência ternária permanece, mas o seu enfoque é bem diverso. A sugestão para esta leitura nos é dada pelas noções de tempo que habitavam a Grécia do quinto século antes da nossa era. Daí, que a sua retomada tantos séculos depois incorra provavelmente em empréstimos ilegítimos ao seu uso num outro tempo. Resistimos a esta evidência no intuito de tornar a estrutura do nosso trabalho um pouco mais clara.

A proposta dos três tempos gregos nos é dada por *Cronos*, *Aion* e *Kairos*.⁷⁵⁹ *Cronos*, o tempo linear, cronológico; *Aion*, o tempo cíclico, ligado ao sentido do eterno; *Kairos*, o tempo oportuno: “Na Grécia, por exemplo, sentia-se três possibilidades de tempo: chamava-se Cronos o tempo cronológico, quantificável em uma seqüência linear; Kairós significava a qualidade da vivência durante e dentro do tempo, em contraposição ao Cronos. E o terceiro, Aion, representava o sempre, o tempo que chega e chegará nunca porque se infinita, permanece intocável de forma contínua e eterna.”⁷⁶⁰

Cronos relaciona-se normalmente ao tempo mensurável. Através da grafia grega,

⁷⁵⁵ BORGES, Jorge Luis. Tema do traidor e do herói. In: _____. *Ficções*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, s/d. p. 137.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁵⁸ *Id.*

⁷⁵⁹ Devemos às aulas ministradas pelo Prof. Dr. Marco Maschio Chaga, na disciplina de “Tópicos especiais”, no primeiro semestre de 2002, o contato inicial com a terminologia de *Kairos*. Os lapsos de tal aplicação são, contudo, de nossa responsabilidade, tendo até em vista a restrita divulgação acadêmica sobre este assunto.

⁷⁶⁰ TEIXEIRA JÚNIOR, José Cláudio. Sobre arquivos ou Como pretender construir uma máquina do tempo [Parte 1 de 4]. *Revista Critério*. Consultado na versão eletrônica: <http://www.revista.criterio.nom.br/artigobruux.htm>, em 22/05/2006.

Cronos passou a identificar-se com a palavra tempo. Corresponde, na mitologia romana, ao deus Saturno. Reza o enredo mitológico que Cronos, filho de Urano, trai seu pai com o auxílio de Gaia, sua mãe:

[...] cada vez que Gaia tinha um filho, Urano o devolveia ao seu ventre. Cansada disto, Gaia tramou com seu filho Cronos. Ela fez de seu próprio seio uma pedra em forma de lâmina e a deu para Cronos. Cronos esperou que Urano dormisse e o castrou. Atirou a genitália no mar, de onde brotou Afrodite.

Após isso, Cronos reinou entre os deuses durante um período de prosperidade conhecido como Idade Dourada, mas uma profecia dizia que ele seria enfim vencido por um filho. Assim, temendo uma revolta tal qual a sua, ele passou a devorar seus próprios filhos assim que nasciam. Até que a profecia se cumpriu e Zeus, auxiliado por Gaia, o destronou, na guerra que ficaria conhecida como Titanomaquia.⁷⁶¹

Daí a imagem de *Cronos* como um tempo devorador, marcado pela ânsia e pelo temor de mudança. Já *Aion* remete ao tempo cíclico:⁷⁶² “*Aion* é para os gregos a Eternidade, quando esta se cristaliza no tempo humano. Esta eternidade que se sente em cada recomeço ou momento da criação e que repete miticamente o momento da primeira criação de tudo.”⁷⁶³

Gilles Deleuze, em *Lógica do sentido*, dedica algumas séries à noção de *Aion*. Contrapondo-o a *Cronos*, sua descrição afasta-se da imagem de circularidade aqui discutida e ganha a projeção de uma linha reta, em que o presente não existe, apenas passado e futuro, prontos a subdividirem-se ilimitadamente: “Não haverá aí, no *Aion*, um labirinto bem diferente do de *Cronos*, ainda mais terrível e que comanda um outro eterno retorno e uma outra ética (ética dos Efeitos)?”.⁷⁶⁴ Também o filósofo nada afirma sobre *Kairos*.

Jackie Pigeaud, comentando o texto aristotélico, explica:

O *Kairos* é uma noção especificamente grega que corresponde, para ser breve, ao ideal da medida do qualitativo. Todos conhecem o primeiro *Aforismo* de Hipócrates: “A vida é curta, a arte é longa, a ocasião difícil”. O *Kairos* é o momento em que o técnico, seja médico, orador, general, deve intervir. O *Kairos* está ligado ao tempo, pela urgência da ação que o estado das coisas necessita; ao conhecimento, pela necessidade da experiência que deve ter o indivíduo para agir. Do ponto de vista do tempo, é um instante quase intemporal, sem duração.⁷⁶⁵

⁷⁶¹ Consultado em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cronos>, 22/05/2006.

⁷⁶² GUINARD, Patrice. El orden cíclico temporal. Consultado no site: <http://cura.free.fr/esp/28orden.html>, 22/05/2006.

⁷⁶³ LASCARIZ, Gilberto. O novo aeon mágico. Consultado no site: <http://www.projectokarnayna.com/aeon/aeomag3.htm>, 22/05/2006.

⁷⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 64.

⁷⁶⁵ PIGEAUD, Jackie. Apresentação. In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*.

A associação de *Kairos* para Aristóteles dá-se neste caso pela expressão do melancólico enquanto produto da “bile negra” aliada a esta forma temporal, o momento oportuno.⁷⁶⁶ Carlos Rojas Osorio recorda que para Atenágoras, enquanto Cronos é o tempo que corta, Kairos é o giro, a volta do tempo.⁷⁶⁷ Já Rubem Alves diz dele: “Ao tempo que se mede com as batidas do coração, os gregos deram o nome de Kairós”.⁷⁶⁸ Em Newton Bignoto, *Kairos* assume uma conotação relacionada ao cristianismo:

Assim, contrariamente às filosofias helênicas, que concebiam o tempo fechado num círculo sem saída e sem fim, o cristianismo atribui ao tempo o máximo de potencialidades e de significação.

Para desvendar o segredo dos diversos momentos da história é preciso não esquecer que o tempo decisivo – *Kairós* – é o tempo do Cristo, que tem uma dimensão escatológica e que domina todos os outros. Se quisermos saber qual o significado de um dado evento é necessário relacioná-lo à vinda do Cristo e ao fato de que Ele era uma prefiguração da plenitude do tempo.⁷⁶⁹

O que nos é dado a perceber é que a concepção de *Kairos* oscila entre a negatividade e um sentido positivo. Pode ser tanto o tempo associado ao caótico como ao tempo da colheita, o que não deve estranhar na medida em que o escatológico liga-se ao cosmogônico. A própria visão de caos tem sido objeto de revisão, como exemplificam os estudos do físico e químico Ilya Prigogine. Prigogine relativiza o sentido negativista que se tem atribuído ao sentido de caos. Em sua opinião, impõe-se uma nova ordem de interpretação, a teoria do caos, em que ruído e sentido se interpenetram saudavelmente, através de um diálogo com a natureza, como acusa Gloria Kreinz: “A obra de Prigogine é percorrida por duas noções fundamentais, e uma delas é a de TEMPO, infinito/finito, como foi citado anteriormente; outra noção que percorre toda a obra do prêmio Nobel de Química é a NATUREZA, como fator que integra o homem a uma visão cósmica mais ampla, adequada às possibilidades de sua existência, deixando de lado o binômio ciência/certeza.”⁷⁷⁰

Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. p. 70.

⁷⁶⁶ ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*: o problema XXX. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

⁷⁶⁷ OSORIO, Carlos Rojas. *Estudios Kairológicos Grecorromanos*. Consultado em http://cuhwww.upr.clu.edu/~rsoto/kairos_akmon_porfyrios_lydus.htm, 20-11-2005. O artigo é dedicado à apresentação do livro de Rubén Soto Rivera: *Kairo-teo-ontología en algunos pensadores grecorromanos*, Gurabo (Puerto Rico): Editorial Caeros, 2003.

⁷⁶⁸ Consultado no site: <http://institutokairos.org/projetos/urbis>, em 14/03/2006.

⁷⁶⁹ BIGNOTO, Newton. O círculo e a linha. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 180-181.

⁷⁷⁰ KREINZ, Gloria. Literatura, ciência e caos. *Revista Espiral*. Consultado no site: <http://www.eca.usp.br/nucleos/njr/esprial/tecn3.htm>, em 12/09/2005.

Ao que Edgard de Assis Carvalho completa, com um pensamento de Prigogine: “Símbolo da ciência para o século XX: a arte, e isso porque ela é sempre expressão de algo que a natureza contém inexoravelmente: irreversibilidade e imprevisibilidade.”⁷⁷¹

Também os estudiosos da Kairologia apontam para este seu caráter plurissêmico. Soto Rivera esclarece que tempo oportuno pode significar tanto o “tiempo que ata” como o “tiempo indigente”. Lembra ainda que para Menandro, no grego antigo, impõe-se uma associação com o plural neutro de “Kaírios”, “Kaíria”, significando não apenas as circunstâncias favoráveis, a oportunidade, como também as partes vitais do corpo, “en que son mortales las heridas”.⁷⁷²

Não é preciso um esforço adicional para perceber a analogia que buscamos entre estas formas temporais e os três tipos de representação que destacamos no desenvolvimento. Como já afirmamos anteriormente, as noções que embasam estes três conceitos apresentam-se bastante fluidas, segundo os desdobramentos seguidos. Basta verificar que o estudo citado sobre *Kairos* por Solon, por exemplo, acaba por englobar nesta vertente as duas outras formas, a de *Cronos* e a de *Aion*. Também a leitura de Deleuze sobre *Cronos* e *Aion* difere bastante das soluções apresentadas. Ainda assim, tomamos as definições mais generalizadas para pensar as relações com os desdobramentos da ficção histórica.

O primeiro capítulo parece dominado pela primazia de *Cronos*. Sobretudo os primeiros romances asseveram uma fé indestrutível no tempo histórico e nas suas possibilidades de transformação. Esta crença numa ordem, que se vai relativizando nos últimos romances daquele capítulo, é rompida a partir da noção de caos, de dispersão e de imprevisibilidade, como lembra Edgard Carvalho, a propósito de Ilya Prigogine: “Esse fio condutor percebe o movimento como pluralidade de centros, superposição de planos, cruzamentos de perspectivas. Deforma a coerência da representação, sempre empenhada na regularidade, na fabricação da ordem, na reiteração do mesmo. Impõe ao sujeito que ele se sinta como alguém constituído por temporalidades, multiplicidades, devires.”⁷⁷³

Enquanto isso, *Aion* assevera o tempo circular, próprio ao mito, e o faz através da recuperação da tradição antiga, de suas formas e de suas imagens. Como conclui Celso Coelho, o tempo de *Aion* neste sentido se opõe ao desejo devorador de Cronos, ilustrado na ânsia das vanguardas literárias: “Desta maneira, o século XX conheceu uma arte que, regida por um tempo crônico, devorava o último movimento artístico, para se firmar no presente, mas que, logo em seguida, seria executada pela próxima novidade.”⁷⁷⁴ Para Mircea

⁷⁷¹ CARVALHO, Edgard de Assis. Ilya Prigogine, 1917-2003, prêmio nobel de química de 1977. *Margem*. São Paulo, n.17, p. 217-219, jun.2003. Consultado na versão eletrônica: <http://www.pucsp.br/margem/pdf/m17p.pdf>, em 12/09/2005.

⁷⁷² Apud OSORIO, op. cit.

⁷⁷³ CARVALHO, op. cit.

⁷⁷⁴ COELHO, Celso Francisco Maduro. Por que tanta saudade de Sherazade? A revitalização da narrativa

Eliade tanto o mito como a literatura correspondem a formas de evasão temporal, pelo menos ao tempo histórico. É nesta resistência contra o tempo que o homem revela a nostalgia do mito: “Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um ‘comportamento mitológico’. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’.”⁷⁷⁵

Já *Kairos* está centrado no momento, o que o aproxima do tempo no lirismo, como já frisamos, e se avizinha do intemporal e da eternidade,⁷⁷⁶ representado por *Aion*. Mas em *Kairos*, o rompimento com *Cronos* ocorre através do momento oportuno, de passagem, epifânico como o denominamos anteriormente.

Até mesmo o desconcerto causado pelas expressões antagônicas quanto à análise dos romances vincados sobre a *mise-en-abyme*, que apontavam ora para uma abertura, ora para o fechamento são aqui contempladas na perspectiva relativista de *Kairos*, entre oportunidade e falência, entre otimismo e pessimismo. O fragmentário de *Kairos* tanto pode estar representado nos cacos como na multividência.

Gloria Kreinz, por exemplo, no rumo de Catherine Hayles, aproxima os textos dos argentinos Borges e Cortázar e do brasileiro Guimarães Rosa da teoria do caos, que encontra em Prigogine um de seus defensores. Para Kreinz o que aproxima tais textos é a construção das categorias de tempo e espaço na “perspectiva do não equilíbrio, princípio básico da teoria do caos”. Como já se deu a entender, para Prigogine, a imprevisibilidade do caos alcança um valor de esperança.

Encerramos com uma imagem de *Kairos*, tal como o lemos, que é capaz de ilustrar os limites, ou melhor, a ruptura deles através da empresa ficcional. Trata-se da passagem em que Umberto Eco narra sua experiência ao deparar-se, num planetário, com o desenho do céu sincronizado com o momento de seu nascimento:

Era o céu que aparecera sobre minha cidade natal – Alessandria, na Itália – na noite de 5 para 6 de janeiro de 1932, quando nasci. Quase hiper-realisticamente vivenciei a primeira noite de minha vida.

Vivenciei-a pela primeira vez, pois não tinha visto essa primeira noite. Provavelmente nem minha mãe a viu, exausta como estava depois de me dar à luz; mas talvez meu pai a tenha visto, ao sair para o terraço, um pouco agitado com o fato maravilhoso (pelo menos para ele)

moderna depois da exaustão das vanguardas modernistas. Revista Semear. Consultada na versão eletrônica: <http://www.letas.puc-rio.br/catedra/revista/7semear07.html>, em 12/08/2005.

⁷⁷⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 164.

⁷⁷⁶ SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e romance: esboço de uma articulação teórica. In: VÁRIOS. *Afecto às letras*. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 428. Também já insistimos na proximidade entre as formas do segundo e do terceiro capítulos.

que testemunhara e ajudara a produzir.

O planetário usava um artifício mecânico que se pode encontrar em muitos lugares. Outras pessoas talvez tenham passado por uma experiência semelhante. Mas vocês não de me perdoar se durante aqueles quinze minutos tive a impressão de ser o único homem desde o início dos tempos que havia tido o privilégio de se encontrar com seu próprio começo. Eu estava tão feliz que tive a sensação – quase o desejo – de que podia, deveria morrer naquele exato momento e que qualquer outro momento teria sido inadequado. Teria morrido alegremente, pois vivera a mais bela história que li em toda a minha vida. Talvez eu tivesse encontrado a história que todos nós procuramos nas páginas dos livros e nas telas dos cinemas: uma história na qual as estrelas e eu éramos os protagonistas.⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ ECO, *Seis passeios...*, p. 146.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra: Almedina, 1983.
- ALCALÁ, Guido Rodríguez. Recordações familiares à sombra de López. *Nossa História*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n.13, Ano 2, nov.2004.
- ALCÁZAR I GARRIDO, Joan del. As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 13, n. 25/26, pp. 33-54, set. 92/ago 93.
- ALIGHIERI, Dante. *O Inferno*. Canto VIII. Trad. J Teixeira de Aguiar. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.
- ALVES, Ricardo Pedrosa. Valêncio Xavier e o Acervo Público de atrocidades. *Jornal da Biblioteca*. Curitiba, Ano I, n.4, dez 2004.
- ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- APOCALIPSE now. Direção de Francis Ford Coppola. 1979.
- ARIÈS, Philippe & CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da vida privada*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O homem diante da morte*. v.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Org. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, 1989.
- ARRIGUCCI JR, David. *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.
- _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *O escorpião encralacado*. (A poética da destruição em Julio Cortázar). São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. v. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. p. 448-477.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2002.
- AUERBACH, Erick. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Suzi F. Sperber. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BACK, Silvio. *República Guarani*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Col. Cinema, v.14).

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. da UnB, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.
- BAL, Mieke. Mise en abyme et iconicité. *Littérature*. n.29. Paris, Février 1978.
- BANN, Stephen. Analisando o discurso da história. In: _____. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. Trad. Flávia Villas-Boas. São Paulo: Ed. da UNESP, 1994.
- BARRETO, Lima. Um mandachuva. *A nova Califórnia e outros contos*. Sel. e apres. Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, FGV, v. 2, n.3, 1989, p.29-42.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Org. Willi Bolle. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa et. al. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1986.
- BERNARDO, Gustavo. O nominalismo medieval na base da fenomenologia moderna: de Guilherme de Occam a Vilém Flusser. In: MALEVAL, Maria do Amparo. *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000. Consultado em versão eletrônica, no site: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/flusser37.htm>, em 03/05/2006.
- BERND, Zilá. (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Ed. Univers. UFRGS, 1998.
- _____. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1992.
- _____ & GRANDIS, Rita de. (Orgs.). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995.
- BIGNOTTO, Newton. O círculo e a linha. In: _____. NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secret. Municipal da Cultura, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio d'água, 1984.
- BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOECHAT, Maria Cecília & OLIVEIRA, Paulo Motta & Silvana Maria Pêsoa de. (orgs.).

- Romance Histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
- BOLLE, Willi. *Grande sertão: BR*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Aduino. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BORGES, Jafé. *Amor e guerra no Paraguai*. Recife: Bagaço, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1998.
- _____. *Ficções*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, s/d.
- _____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.
- _____. *O livro dos seres imaginários*. 7 ed. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1996.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRASIL, Assis. *Nassau: sangue e amor nos trópicos: (da utopia de Calabar à união nacionalista de brancos, índios e negros)*. *Jovita: a Joana d'Arc brasileira: (dos antecedentes da Guerra do Paraguai à República)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BROCA, Brito. *Horas de leitura*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- BURTON, Richard Francis. *Cartas dos campos de batalha do Paraguai*. Trad. José Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed., 1997.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Canto I. Lisboa: Instituto Português do Livro e da Leitura, s/d.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: Editora da USP, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. A personagem do romance. In:_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. *O discurso e a cidade*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CARNEIRO, David. *O Paraná na Guerra do Paraguai*. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.
- CARNEIRO, Nancy Grega de Oliveira & ROCHA, Luciana de Carvalho. O processo de desospitalização de pacientes asilares de uma instituição psiquiátrica da cidade de Curitiba. *Psicologia, Ciência e Profissão*, 2004, 24 (3), 66-75. Consultado no site: http://scielo.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-

[98932004000300009&lng=pt&nrm=iso](http://www.pucsp.br/margem/pdf/m17p.pdf), em 07/05/2006.

- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.
- CARVALHO, Edgard de Assis. Ilya Prigogine, 1917-2003, prêmio nobel de química de 1977. *Margem*. São Paulo, n.17, p. 217-219, jun.2003. Consultado na versão eletrônica: <http://www.pucsp.br/margem/pdf/m17p.pdf>, em 12/09/2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *López do Paraguay*. Natal: Typ. d'A República, 1927.
- CASTRO, Marta Barbosa. *A fábula: tradição e mudança*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2004.
- CERQUEIRA, Dionísio. *Reminiscências da Campanha do Paraguai*. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980.
- CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 2.ed. Rio de Janeiro, 2000.
- CHAVES, Flávio Loureiro (org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1972.
- _____. *História e literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988.
- _____. Ficção e regionalismo na América Latina. In: _____. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978.
- CHEVRAND, Danielle. "Prefiro voltar às estradas minadas a ficar ouvindo papo furado no Congresso Nacional". Entrevista a Leandro Fortes, 22/04/2003. Consultado no site: <http://www.tacaonline.com.br/index.php?edicao=2&secao=3>, em 14/05/2005.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio Wolf (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDIUSP, 1993.
- CHIAVENATO, Julio José. *Genocídio Americano: A Guerra do Paraguai*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- COELHO, Celso Francisco Maduro. Por que tanta saudade de Sherazade? A revitalização da narrativa moderna depois da exaustão das vanguardas modernistas. *Semear*. Rio de Janeiro: PUC, n. 7. Consultada no site: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem07.html>, em 12/08/2005.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CORTÁZAR, Júlio. *Bestiário*. Trad. Remy Gorga Filho. São Paulo: Editora Edibolso, 1977.
- COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- COSTA, Flavia. Obsesionados por recordar. Entrevista con Andreas Huysen. Consultado no site: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/04/27/u-00211>, em 14/06/2002.

- COSTA, Flávio Moreira da. *O país dos ponteiros desencontrados*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- COSTA, Wilma Peres. *A Espada de Dâmocles: o Exército, a guerra do Paraguai e a crise do Império*. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1996.
- _____. Guerra do Paraguai. *O Estado de São Paulo*, 4-1-96.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. (Crise da Mimese/ Mimese da Crise). São Paulo: Ática, 1978.
- CREMASCO, Marco Aurélio. *Santo Reis da Luz Divina*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DE MAN, Paul. Semiólogia e retórica. *Alegorias da leitura: imagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DE MARCO, Valeria. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, São Paulo, CEDEC, n.62, 2004. Texto consultado no site: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>, em 22-11-2005.
- _____. Na poeira do romance histórico. In: BOECHAT, Maria Cecília & OLIVEIRA, Paulo Motta & Silvana Maria Pessoa de. (Orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.
- DIÁRIOS de motocicleta. Direção de Walter Salles. 2005.
- DIAS, Ângela Maria. Memória e ficção. *Tempo Brasileiro*, n. 95, out-dez 1988.
- DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: Imaginários da guerra do Paraguai*. São Paulo: USP, 1997. Tese de Doutorado. Mimeo.
- _____. O corpo feminino no imaginário da guerra do Paraguai. *Travessia – Revista de Literatura*. Florianópolis, UFSC, n. 32, jan./jul. 1996; p.34-44.
- DORATIOTO, F.F.M. *Maldita guerra: nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. Senhor da guerra e da paz. *Nossa História*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ano I, n. 2, dez. 2003, p.62-65.
- DOURADO, Maria Teresa Garritano. *Mulheres comuns, senhoras respeitáveis: a presença feminina na guerra do Paraguai*. Dissertação de Mestrado. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2002. Consultada a versão eletrônica: www.capes.gov.br, em 16/07/05.
- EU, Conde d'. *Viagem militar do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1936.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FERREIRA, Eduardo. Bartolomé Mitre: poeta, tradutor e presidente. *Rascunho*. Curitiba, abril 2006. Consultado no site:
<http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=2&lista=1&subsecao=5&ordem=0>, em 02/05/2006.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: UERJ, 1994.
- _____. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. O romance histórico contemporâneo na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Consultado no site: <http://www.rbleditora.com/revista/abertura.html>, em 12/10/2005.
- FILIZOLA, Anamaria & RONDELLI, Elizabeth. Equilíbrio distante: fascínio pelo biográfico, descuido da crítica. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro: Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFRJ, v. 1, n.2.
- FONSECA, Rubem. A caminho de Assunção. *O cobrador*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FORTES, Leandro. *Fragmentos da Grande Guerra*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968.
- _____. *Microfísica do poder*. 12.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FRAGOSO, Augusto Tasso. *História da Guerra entre a Tríplice Aliança e o Paraguai*. Rio de Janeiro: Imprensa do Estado Maior do Exército, 1924.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978.
- GADEA, Omar Prego et alli. *O livro da Guerra Grande*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Ciclo da donzela-guerreira. In: _____. *Gatos de outro saco*. Ensaios críticos. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GARCÍA, Romina Laura. "Novela de no-ficción": polémica en torno a un concepto contradictorio. *Letras*. Curitiba, Ed. da UFPR, n. 51, jan./jun. 1999, p. 41-53.
- GARRETT, Almeida. *O Romanceiro*. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d.
- GOES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.
- GOLIN, Tau. *A tradicionalidade na cultura e na história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tchê!, 1989.
- GOMES, Carlos Oliveira. *A solidão segundo Solano López*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

- GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- _____. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Cabeças cortadas. *Nossa História*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Ano 1, n.5, março 2004.
- GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo: tempo de guerra*. 9. ed. Porto Alegre: LP&M, 2003.
- GUINARD, Patrice. El orden cíclico temporal. Consultado no site:
<http://cura.free.fr/esp/28orden.html>, 22/05/2006.
- GINZBURG, Carlo. Matar um mandarim chinês. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- HOBBSAWN, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Cia Editorial Nacional, 1969. (Coleção Brasileira 333).
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, [1989].
- _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.
- IZECKSOHN, Vitor. *O cerne da discórdia*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1997.
- JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: _____. *Teoria da literatura*. (Formalistas russos). Lisboa: Edições 70, 1978.
- JANOTTI, Maria de Lourdes e ROSA, Zita de Paula. História oral: uma utopia? *Revista Brasileira de História*. São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 13, n. 25/26, setembro 92/agosto 93.
- JOANA d'Arc. Direção de Luc Bresson. 1999.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOHNS, Per. *Dioniso crucificado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005
- JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. A modernidade da representação à transgressão. Rio

- de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- JUDRIN, Roger. L'imaginação du vrai. *La Nouvelle Revue Française*. NRF. Le roman historique, n. 238. Paris, Octobre 1972.
- KHOTE, Flávio (org.). KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- KREINZ, Gloria. Literatura, ciência e caos. *Revista Espiral*. Consultado no site: <http://www.eca.usp.br/nucleos/njr/espinal/tecno3.htm>, em 12/09/2005.
- LANCIANI, Giulia. O maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, Ed. Marco Zero, v. 11, n. 21, pp. 21-26, set. 90/fev. 91.
- LANGER, Johnni. *As cidades imaginárias do Brasil*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura: The Document Company – Xerox do Brasil, 1997.
- _____. *Nossa História*. v. 27. Seção de cartas. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, jan. 2006, p. 96.
- LASCARIZ, Gilberto. O novo aeon mágico. Consultado no site: <http://www.projectokarnayna.com/aeon/aeomag3.htm>, 22/05/2006.
- LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatthy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.
- _____. Leituras de fronteira: modelos de leitura, história e valores. In: VÁRIOS AUTORES (Centro Ángel Rama). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et.al.]. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- _____. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa, Edições 70, 1990.
- LEPECKI, Maria Filomena Bouissou. *Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai*. São Paulo: Talento, 2003.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas, S.P.: Editora da UNICAMP, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. (Org.). Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.
- _____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *O redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- _____. *A literatura como um risco*. *Folha de São Paulo*, Mais, 16/04/2000.
- LINS, Ronaldo Lima. O fantástico: a modernidade exorcizada. In: _____. *Violência e literatura*.

- Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LOBATO, Monteiro. *A onda verde e O Presidente negro*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- LOBO, Luiza. (Org.). *Fronteiras da literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Augustina Bessa-Luís*. As hipóteses do romance. Lisboa: Asa, 1989.
- LOUZEIRO, José. *Ana Néry, a brasileira que venceu a guerra*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mondrian, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- MACIEL, Alejandro et alli. *O livro da Guerra Grande*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MADUREIRA, Antônio da Senna. *Resposta ao Sr. Jorge Thompson, Autor da "Guerra do Paraguai" e aos Anotadores Argentinos D. Sewis e P. A. Estusin*. Rio de Janeiro: Typo do Imperial Instituto Artístico, 1870.
- MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- MAGNO, Alberto. A guerra 'bacteriológica' do Brasil. *Jornal do Brasil*, 25/11/2001. Consultado no site <http://jbonline.terra.br/jb/papel/opiniao/2001/joropi20011124002.html>, em 15/10/2004.
- MARQUES, Maria Eduarda C. M. (org.). *A Guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- MATRIX. Direção de Larry e Andy Wachowski. 1999.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- MELETÍNSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- MENARD, Jacques. Lukács et la théorie du roman historique. *La Nouvelle Revue Française*. NRF. n. 238. Paris: Octobre 1972.
- MENESES, Alfredo da Costa. *Guerra do Paraguai: como construímos o conflito*. São Paulo: Contexto; Cuiabá – M.T.: Ed. da Universidade Federal do Mato Grosso, 1998.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. Gênero e estilo das "Memórias póstumas de Brás Cubas". *Colóquio/Letras*, n. 8, Lisboa, jul. 1972.

- METTRA, Claude. Le romancier hors les murs. *La Nouvelle Revue Française*. NRF. Le roman historique. Paris, n. 238, Octobre, 1972.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. O mal-estar no romance contemporâneo. *Cult*, n.69, Ano VI, 2003. p.18-21.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MITRE, Antonio. *O dilema do Centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MIX, Miguel Rojas. Los monstruos: mitos de legitimación de la conquista? In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.
- MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONTEIRO, Fernando. A última fronteira. *Bravo*, n. 81, junho 2004.
- MORAIS FILHO, Alexandre de Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.
- MUGGIATI, Roberto. Um agente inglês na corte de Pedro II. *Nossa História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n. 24, out. 2005. p. 76-79.
- MUKAROVSKY, Jan. Função, norma e valor estético como factos sociais. In: *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- NASCIMENTO, Naira de Almeida. *A Retirada da Laguna: imagens sobrepostas do Brasil oitocentista*. Dissertação de mestrado. Curitiba, UFPR, 2002.
- NEPOMUCENO, Eric et alli. *O livro da Guerra Grande*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NETTO perde sua alma. Direção de Tabajara Ruas e Beto Souza. Europa Filmes, 2001.
- NUNES, Benedito. Tempo. In: _____. JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OSORIO, Carlos Rojas. Estudios Kairológicos Grecorromanos. Consultado em http://cuhwww.upr.clu.edu/~rsoto/kairos_akmon_porfyrios_lydus.htm, 20-11-2005.
- PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado). In: _____. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAVLICIC, Pavao. La intertextualidad moderna y postmoderna. *Cráterios*. Havana, (30): jul./dez. 1991.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

- 1984.
- PELLEGRINI, Domingos. *Questão de honra*: romance intertextual com A Retirada da Laguna, do Visconde de Taunay. São Paulo: Moderna, 1999.
- PERNIDJI, Joseph e Maurício Eskenazi. *Homens e mulheres na guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). *Leituras cruzadas*: diálogos da história com a literatura. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000.
- _____. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Estudos de História*. Franca, S.P., UNESP, v.6, n.1, 1999, p. 3.
- PESSOA, Fernando. Tabacaria. *Antologia poética de Fernando Pessoa*. Int. e sel. Walmir Ayala. 2. ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2004.
- PIMENTEL, Joaquim Silvério de Azevedo. *Episódios militares*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1978.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- POMER, Leon. *Paraguai*: Nossa guerra contra este soldado. 6. ed. São Paulo: Global, 1997.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da USP, 1974.
- PRATT, Mary Louise et alli. *Literatura e História*: perspectivas e convergências. Bauru, S.P.: EDUSC, 1999.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.
- REBOUÇAS, André Pinto. *Diário da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1973.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A análise da narrativa*: o texto, a ficção e a narração. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- RICE, Edward. *Sir Richard Francis Burton*: o agente secreto que fez a peregrinação a Meca, descobriu o Kama Sutra e trouxe As mil e uma noites para o Ocidente. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 vols. Campinas: Papirus, 1995.
- RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). *Narrativa*: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROA BASTOS, Augusto et alli. *O livro da Guerra Grande*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio

- de Janeiro: Record, 2002.
- ROLLIN, Jean-François. Civilização medusa. In: LUCCIONI, Gennie et al. Atualidade do mito. Trad. Carlos Arthur R. Do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- RUAS, Tabajara. *Netto perde sua alma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Os varões assinalados: o romance da Guerra dos Farrapos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- RUTHVEN, K. K. *O Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do Exército*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. *Guerra do Paraguai: memórias & imagens*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.
- SANCHES NETO, Miguel. Entre homens e livros: sempre num entre-lugar. Entrevista a Rogério Miranda. Presidente Prudente: *Verdes Trigos*, 19/07/2005. Consultada no site: www.miguelsanches.com.br, em 20/04/2006.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. A cópia que nos copia. *O Globo*, Prosa & verso, 19/07/2003.
- _____. O desafio contemporâneo. *O Globo*, Prosa & verso, 26/07/2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. Uma ferroada no peito do pé (Dupla leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma). *Revista Iberoamericana*, n.126, v. L, Enero-Marzo 1984.
- _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, FGV, n.19, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARZ, Rodrigo. *A ilha dos cães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- SEIXO, Maria Alzira. Narrativa e romance: esboço de uma articulação teórica. In: VÁRIOS. *Afecto às letras*. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro:

- Elo, 1987.
- SILVA, Deonísio da. *Avante, soldados: para trás*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- SILVA, Eduardo. Um príncipe negro nas ruas do Rio. *Folha de São Paulo*, Mais!, 19/03/95. p. 6-8.
- _____. Um príncipe negro contra o racismo. *Nossa História*, n. 19, Ano 2, maio 2005. p. 22-24.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.
- SOUZA, Valdenito. Ficção e jornalismo se imitam. Entrevista a Aníbal González. Consultada em <http://www.intervox.nce.ufrj.br/~valdenit/ent.html>, em 13/09/2005.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.
- SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- TAPIOCA, Ruy. *A república dos bugres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- TAUNAY, Afonso d'Éscragolle. *Monstros e monstregos do Brasil: ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. D. Pedro II e a guerra do Paraguai. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 152, tomo 98, 291-301, 1925.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. *Diário do Exército*. São Paulo: Melhoramentos, 1958.
- _____. *Irecê a guanã*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- _____. *Memórias*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- _____. *A Retirada da Laguna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- TEIXEIRA JÚNIOR, José Cláudio. Sobre arquivos ou Como pretender construir uma máquina do tempo [Parte 1 de 4]. *Revista Critério*. Consultado na versão eletrônica: <http://www.revista.criterio.nom.br/artigobruux.htm>, em 22/05/2006.
- TODOROV, Tzevan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Os homens-narrativas. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TORAL, André. *Adiós, chamigo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. São Paulo: Humanitas/USP, 2001.
- TORERO, José Roberto. *Xadrez, truco e outras guerras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- TRIGO, Luciano. Leitor também é autor. Entrevista com Roger Chartier. *O Globo*, Prosa & Verso, 10/07/2004.

- VALDÉS, Mario. Paul Ricoeur e a teoria literária. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. (Org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 1996. Artigo consultado no site: <http://planeta.terra.com.br/educacao/csgiusti/Litbnkdata/Textos/valdes.htm>, em 24/05/2006.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. 20.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- VERSEN, Max Von. *História da Guerra do Paraguai*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1976.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- VIEYRA, Hernán Santiváñez. As cores da luta. *Nossa História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n. 13, nov. 2004, p. 46-49.
- VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & Biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.
- VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: a Invenção de Morel (A.B. Casares) e O processo (F. Kafka). *Revista Letras*, Curitiba, Ed. da UFPR, n. 53, p. 109-123. jan/jun. 2000.
- WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Duas Cidades: INL, 1984.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hillegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEINHARDT, Marilene. A presença do sagrado em *Viva o povo brasileiro*. *Letras*. Curitiba, n.36, p.167-179, 1987.
- _____. A República dos bugres: a Atenas da América ou uma Botocúndia? Mimeo.
- _____. Auto-imagem e imagem revelada. Opção narrativa e ideologia em *D. Pedro II: Memórias Imaginárias do Último Imperador do Brasil*. Mimeo.
- _____. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*. Curitiba, n.43, p.49-59, 1994. Editora da UFPR.
- _____. *Ficção histórica e regionalismo: (estudo sobre romances do Sul)*. Curitiba: Editora da UFPR, 2004.
- _____. *O tempo e o vento: uma poética da cultura do Sul*. Proposta de leitura sob a perspectiva da nova história cultural. Palestra apresentada no evento "Seminário Érico Veríssimo: 100 anos – Leituras e Perspectivas". Centro Cultural Érico Veríssimo. Porto Alegre, 2005.
- _____. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, Raul et. al. (Orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

_____. Uma leitura de *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*.

WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. Teoria literária e escrita da História. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

ZIEGLER, Jean. *A Suíça lava mais branco*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance*. Tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Trad. Italo Caroni e Célia Bernettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. DOCUMENTOS/MONUMENTOS.....	10
2.1. DA NARRATIVA HISTÓRICA À NARRATIVA LITERÁRIA.....	10
2.1.1. Genocídio americano: matriz de representações ficcionais.....	12
2.1.2. A solidão segundo Solano López: da tese ao concerto de vozes.....	34
2.2. PERFIS FEMININOS.....	58
2.2.1. Ana Néri e a tradição do romance-reportagem.....	59
2.2.2. Jovita: traição pelo documento.....	72
2.2.3. Retratos de mulher na Guerra do Paraguai.....	84
2.3. DIÁLOGOS COM A HISTORIOGRAFIA.....	89
2.3.1. Santo Reis da Luz Divina: memória coletiva x memória historiográfica.....	89
2.3.2. O público e o privado em Fragmentos da Grande Guerra.....	109
2.4. A REPÚBLICA DOS BUGRES OU AS MUITAS FACES DO EMBUSTE.....	120
2.5. DOCUMENTO E TESTEMUNHO.....	140
3. E O INSÓLITO ATRAVESSOU A RUA.....	147
3.1. NETTO PERDE SUA ALMA: ENSAIANDO A RUPTURA.....	158
3.2. AVANTE, SOLDADOS: PARA TRÁS E O BESTIÁRIO DA GUERRA DO PARAGUAI.....	179
3.3. XADREZ, TRUCO E OUTRAS GUERRAS: UMA FÁBULA.....	207
3.4. O LIVRO DA GUERRA GRANDE E O MUNDO MARAVILHOSO DE SIR RICHARD BURTON.....	224
3.5. MUDANÇA DE PARADIGMA OU RETRATO EM NEGATIVO?.....	247
4. A MISE EN ABYME: EM BUSCA DE UMA OUTRA TEMPORALIDADE.....	258
4.1. QUESTÃO DE HONRA: ENTRE HOMENS E LIVROS.....	266
4.2. CUNHATAÍ E OS DILEMAS DO LEITOR PÓS-MODERNO.....	282
4.3. DEONÍSIO DA SILVA, PERSONAGEM DE ERIC NEPOMUCENO.....	295
5. CONCLUSÃO.....	308
REFERÊNCIAS.....	327