

DENISE ROCHA
ORGANIZADORA

LITERATURA E HISTÓRIA

**DIÁLOGOS INTERDISCIPLINARES NAS LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA E DE LÍNGUA ESPANHOLA**




Bagai



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez CRB-1/3129

L755 Literatura e história: diálogos interdisciplinares nas literaturas de língua portuguesa e de língua espanhola [livro eletrônico] / organização Denise Rocha. – 1.ed. – Curitiba-PR: Editora Bagai, 2021. E-Book.

Bibliografia.

ISBN: 978-65-89499-81-7


1. Espanhol – Estudo e ensino. 2. História – Literatura. 2. Interdisciplinaridade na educação. 3. Português – Estudo e ensino. I. Rocha, Denise.

05-2021/66

CDD 418

Índice para catálogo sistemático:

1. Interdisciplinaridade: Linguística aplicada 418

 <https://doi.org/10.37008/978-65-89499-81-7.19.05.21>

ISBN 978-65-89499-81-7



Este livro foi composto pela Editora Bagai.



www.editorabagai.com.br



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



contato@editorabagai.com.br

Denise Rocha
organizadora

LITERATURA E HISTÓRIA:

Diálogos interdisciplinares nas literaturas de língua portuguesa
e de língua espanhola



1.ª Edição - Copyright© 2021 dos autores
Direitos de Edição Reservados à Editora Bagai.

O conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) respectivo(s) autor(es). As normas ortográficas, questões gramaticais, sistema de citações e referencial bibliográfico são prerrogativas de cada autor(es).

<i>Editor-Chefe</i>	Cleber Bianchessi
<i>Revisão</i>	Os autores
<i>Projeto Gráfico</i>	Alexandre Lemos
<i>Créditos Imagem da Capa</i>	Alcino Vala Unipessoal Lda. http://www.azulejosalcinovala.com/index.php/en/catalog/boats
<i>Conselho Editorial</i>	Dr. Adilson Tadeu Basquerote – UNIDAVI Dr. Ademir A Pinhelli Mendes – UNINTER Dr. Anderson Luiz Tedesco – UNOCHAPECÓ Dra. Andréa Cristina Marques de Araújo - CESUPA Dra. Andréia de Bem Machado – UFSC Dra. Andressa Grazielle Brandt – IFC - UFSC Dr. Antonio Xavier Tomo - UPM - MOÇAMBIQUE Dra. Camila Cunico – UFPB Dr. Carlos Luís Pereira - UFES Dr. Cledione Jacinto de Freitas – UFMS Dra. Clélia Peretti - PUCPR Dra. Daniela Mendes V da Silva – SEEDUCRJ/UCB Dra. Denise Rocha – UFC Dra. Elnora Maria Gondim Machado Lima - UFPI Dra. Elisângela Rosemeri Martins – UESC Dr. Ernane Rosa Martins – IFG Dr. Everaldo dos Santos Mendes - PUC-Rio – ISTEIN - PUC Minas Dr. Helio Rosa Camilo – UFAC Dra. Helisamara Mota Guedes – UFVJM Dr. Humberto Costa - UFPR Dr. Juan Eligio López García – UCF-CUBA Dr. Juan Martín Ceballos Almeraya - CUIM-MÉXICO Dra. Karina de Araújo Dias – SME/PMF Dra. Larissa Warnavin – UNINTER Dr. Luciano Luz Gonzaga – SEEDUCRJ Dr. Luiz M B Rocha Menezes – IFTM Dr. Magno Alexon Bezerra Seabra - UFPB Dr. Marciel Lohmann – UEL Dr. Márcio de Oliveira – UFAM Dr. Marcos A. da Silveira – UFPR Dra. Maria Caridad Bestard González - UCF-CUBA Dr. Porfírio Pinto – CIDH - PORTUGAL Dr. Rogério Makino – UNEMAT Dr. Reginaldo Peixoto – UEMS Dr. Ricardo Cauica Ferreira - UNITEL - ANGOLA Dr. Ronaldo Ferreira Maganhotto – UNICENTRO Dra. Rozane Zaionz - SME/SEED Dra. Sueli da Silva Aquino - FIPAR Dr. Tiago Eurico de Lacerda – UTFPR Dr. Tiago Tendai Chingore - UNILICUNGO - MOÇAMBIQUE Dr. Willian Douglas Guilherme – UFT Dr. Yoisell López Bestard- SEDUCRS

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO7

O IMPERADOR DE GAZA, EM MOÇAMBIQUE (1890-1895): IMAGENS EM *MULHERES DE CINZAS* (2015), DE MIA COUTO (1955) 10

Denise Rocha

TRIBUTO A DOIS ESTRANGEIROS EM LISBOA (SÉCULO XVI): O PAQUIDERNE E SEU TRATADOR EM *A VIAGEM DO ELEFANTE* (2008), DE JOSÉ SARAMAGO (1922-2010).....26

Cintia de Vito Zollner | Denise Rocha

GEORGES BOURDOUKAN: ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO41

Valter Luciano Gonçalves Villar

FICÇÃO, HISTÓRIA E IMAGINÁRIOS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS RELAÇÕES ENTRE POESIA ÉPICA E HISTÓRIA NO SÉCULO XVIII.....53

Elisson Ferreira Morato

O ROMANCE HISTÓRICO EM *O CABELEIRA* (1876) DE FRANKLIN TÁVORA66

João Paulo Melo Fernandes | Denise Rocha

A FICCIONALIZAÇÃO DA GUERRA DO VIETNÃ (1955-1975) NA OBRA *O PRISIONEIRO* (1967) DE ERICO VERISSIMO83

Luna Eluise de Mello

PAISAGEM COM ESPINHOS: IMAGENS LITERÁRIAS DA CAATINGA.....96

Eudes Marciel Barros Guimarães

CATEGORIAS DOS CENTROS HISTÓRICOS EM CABO VERDE: QUE MODELOS PARA OS CENTROS HISTÓRICOS EM CABO VERDE? 109

Claudino Borges

O CÍRCULO DO ROMANCE DE MARIO VARGAS LLOSA: ENTRE AS VERDADES E AS MENTIRAS DA AUTOFIÇÃO 122

Bruna Rafaele de Jesus Lopes | Rosanne Bezerra de Araújo

PROJEÇÕES DA LITERATURA SOBRE A REALIDADE DOCUMENTAL: UMA REFLEXÃO ACERCA DOS PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DE *RELATO DE UN NAUFRAGO DE GARCÍA MÁRQUEZ* 136

Pedro Martín Achutti Olivé | Robson Thomas Ribeiro

A AMÉRICA HISPÂNICA E A TRADIÇÃO DE INTERVENÇÃO INTELLECTUAL POR MEIO DA LITERATURA – O CASO DO ENSAIO 146

Mateus Barroso Sacoman

***ESTER: 90 AÑOS DE UN CLÁSICO* 157**

Denise Sabino Villanova

DAS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: DE ARISTÓTELES AO PÓS-MODERNISMO 171

Paulo Augusto Nedel

PRÁTICAS DE SOCIABILIDADES NA DIÁSPORA: EXERCÍCIOS DE (RE)EXISTÊNCIAS 196

Elias Alfama Vaz Moniz

SOBRE A ORGANIZADORA 202

ÍNDICE REMISSIVO 203

APRESENTAÇÃO



Fig. 1 Visita da Princesa Jinga ao governador português (1618), em Luanda

Painel de azulejo, Fortaleza de São Miguel, em Angola¹

O diálogo entre a literatura, as artes plásticas e a história, ao longo dos séculos, evidencia a necessidade do registro e da representação de acontecimentos históricos, em lugares da memória narrativa e visual.

Na presente coletânea foram selecionados catorze capítulos, que abordam diferentes facetas da comunicação entre o discurso literário e o historiográfico, muitas das quais revisitam a historiografia oficial da época da colonização.

No capítulo 1 - **“O Imperador de Gaza, em Moçambique (1890-1895): Imagens em *Mulheres de Cinzas* (2015), de Mia Couto (1955)”**, Denise Rocha evoca a saga do soberano da etnia *nguni*, que foi capturado pelos portugueses e deportado para Angra do Heroísmo (Açores), sem julgamento em tribunal de guerra.

As autoras Cintia de V. Zollner e Denise Rocha enfatizam, no capítulo 2 - **“Tributo a dois estrangeiros em Lisboa (século XVI): O paquiderne e seu tratador em *A viagem do elefante* (2008), de José Saramago (1922-2010)”**, o projeto hegemônico luso de importação de animais exóticos para Lisboa e a exibição deles.

Valter L. G. Villar, no capítulo 3 - **“Georges Bourdoukan: entre a história e a ficção”**, destaca *A Incrível e Fascinante História do Capitão Mouro* sobre o muçulmano Saifudin, que construiu fortificações no Quilombo de Palmares, em Pernambuco.

¹ Disponível em: < <https://www.pinterest.pt/pin/532058143475591539/> >.

No capítulo 4 - **“Ficção, história e imaginários: uma análise discursiva das relações entre poesia épica e história no século XVIII”**, Elisson Ferreira Morato analisa o poema *Vila Rica*, de Cláudio Manoel da Costa, que narra a viagem de Antônio de Albuquerque até a região das Minas Gerais (1711), para o restabelecimento da paz entre portugueses e paulistas, descobridores do ouro.

Já no capítulo 5 - **“O romance histórico em *O Cabeleira* (1876) de Franklin Távora”**, João Paulo M. Fernandes e Denise Rocha apresentam o personagem histórico, José Gomes, que aterrorizou o sertão da capitania de Pernambuco, no século XVIII, e tornou-se tema de folhetins orais e impressos.

Luna Elluise de Mello, no capítulo 6 - **“A ficcionalização da Guerra do Vietnã (1955-1975) na obra *O prisioneiro* (1967), de Érico Veríssimo”**, mostra o engajamento político de Veríssimo, que estetizou a opressão bélica asiática.

No capítulo 7 - **“Paisagem com espinhos: imagens literárias da caatinga”**, Eudes M. B. Guimarães destaca registros geográficos, sociais, culturais e literários.

Claudino Borges, no capítulo 8 - **“Categorias dos centros históricos em Cabo Verde: Que modelos para os centros históricos em Cabo Verde?”**, acentua a arquitetura urbana como espaços simbólicos, sociais, econômicos e culturais.

Bruna R. Lopes e Rosanne B. Araújo destacam, no capítulo 9 - **“Círculo do romance de Mario Vargas Llosa: entre as verdades e as mentiras da autoficção”**, os bastidores do Colégio Militar Leoncio Prado, em *La ciudad y los perros* (1962).

No capítulo 10 - **“Projeções da literatura sobre a realidade documental: uma reflexão acerca dos procedimentos narrativos de *Relato de un naufrago de García Márquez*”**, Pedro M. A. Olivé e Robson T. Ribeiro analisam o desaparecimento de oito marinheiros do destróier colombiano A.R.C., no dia 28 de fevereiro de 1955.

O autor Mateus B. Sacoman, no capítulo 11 - **“A América Hispânica e a tradição de intervenção intelectual por meio da literatura: o caso do ensaio”**, destaca a importância desse gênero literário pela sua proximidade com a realidade social.

Denise S. Villanova, no capítulo 12 - **“*Ester*: 90 años de un clásico”**, apresenta a importância da narrativa de Felisberto Hernández sobre mulheres reais e imaginadas.

No capítulo 13 - **“Das relações entre a literatura e a história: de Aristóteles ao pós-modernismo”**, Paulo A. Nedel descreve o diálogo entre as duas disciplinas, desde a Antiguidade Clássica, passando por Lardreau, Lukács, Bakhtin, Auerbach, Bann, Goldmann, Ricouer, Duby até White e Hutcheon, entre outros.

Elias A. V. Moniz, no capítulo 14 - **“Práticas de sociabilidades na diáspora: exercícios de (re)existências”**, evoca a história da memória cultural e oral africana no Brasil, presentes em performances estéticas, como batuque, samba, hip hop, funk etc.

Os catorze capítulos da coletânea, “Literatura e história: Diálogos interdisciplinares nas literaturas de língua portuguesa e de língua espanhola” revelam os laços entre a literatura e a história, a sociologia, a antropologia, a filosofia, a política, a economia e a geografia, sob a perspectiva do colonialismo e do pós-colonialismo, da identidade cultural, do pertencimento, do hibridismo, entre outros aspectos.

Boa Leitura!

Professora Denise Rocha

O IMPERADOR DE GAZA, EM MOÇAMBIQUE (1890-1895): IMAGENS EM *MULHERES DE CINZAS* (2015), DE MIA COUTO (1955)

Denise Rocha¹

INTRODUÇÃO

- *Mais vale Ngungunyane do que um qualquer português.*

Ele explicava: o monarca *nguni* era um imperador já sem império; os brancos eram um império sem imperador. (MIA COUTO, 2015, p. 250)

A convicção, acima exteriorizada, por Dubula, personagem ficcional de *Mulheres de Cinzas*, que se alistara ao exército do soberano *Ngungunyane*, no confronto contra os invasores lusos (1895), reflete sua compreensão a respeito da continuidade da nefasta presença dos estrangeiros lusos em suas terras ancestrais:

Um imperador termina quando morre; um império faz morada na nossa cabeça e permanece vivo mesmo depois de desaparecer. Era do inferno e não do demônio que nos deveríamos defender. [...]

- *Se ganharem os VaNguni, eu sempre poderei ser alguém. Que pessoas seremos se ganharem os portugueses?* (MIA COUTO, 2015, p. 250 e 251)

Gungunhana/e ou Ngungunyane² (c. 1850-1906), cujo nome original era Umundungazi/Mudungazi, aparece como personagem de *Mulheres de Cinzas*, livro 1 de *As areias do imperador*, uma trilogia moçambicana, constituída por *Sombras da água* (2016) e *O Bebedor de Horizontes* (2017), na qual o escritor Mia Couto³ revisita a historiografia oficial portuguesa, mostra a visão dos oprimidos

¹ Doutorado em Letras (UNESP). Professora do PPG em Letras (UFC).
CV: <http://lattes.cnpq.br/2543558632930157>

² Os nativos falavam Ngungunyane e os portugueses referiam-se ao Imperador como Régulo Gungunhana/Gungunhane.

³ António Emílio Couto (1955), Mia Couto, escreveu *Vozes Anoitecidas* (publicado em 1986), *Cronicando* (1988), *Cada Homem é Uma Raça* (estórias) (1990), *Terra Sonâmbula* (1992), *Estórias Abensonbadas* (1994), *A Varanda do Frangipani* (1996), *Contos do Nascer da Terra* (1997), *Mar me Quer*

do processo colonial, que pagavam impostos ao rei Carlos I e ao soberano, que foi humanizado.

O Imperador da etnia dos *Nguni* (*VaNguni*), conhecida pelos portugueses, como *Vátua*, foi o último soberano de Gaza, região sulista do país, e considerado rebelde pela coroa lusa, por estabelecer relações com a Grã-Bretanha, embora tivesse um acordo de vassalagem com Portugal, desde 1885. Capturado por Mouzinho de Albuquerque, em 28 de dezembro de 1895, durante a última fase das “guerras de pacificação”, foi levado para Lisboa com parentes e concubinas e deportado para Angra do Heroísmo, capital da Ilha Terceira dos Açores, onde foi alfabetizado, batizado e crismado, como Reinaldo Frederico Gungunhana (NGUNGUNHANE, s.d., p. 1). Morreu em 1906, sem ter tido julgamento em tribunal de guerra. Seus restos mortais (areias?) foram repatriados, em 1985, para a capital Maputo, durante o governo de Machel, como celebração do herói nacional.

Mulheres de Cinzas, de Mia Couto, evoca o conflito agrário de 1895, que ocorreu, em consequência das deliberações da Conferência de Berlim (1884-1885)⁴ sobre a partilha da África: a compreensão de posse de terras ancestrais africanas, usurpadas por europeus desde o século XVI, foi rechaçada nas negociações na Alemanha. Foi estabelecido que as ‘descobertas’ anteriores não legitimavam a colonização, pois, a prova de ocupação efetiva dos territórios seria validada, somente, com a presença de aparato administrativo e controle militar.⁵

(1998), *Vinte e Zinco* (1999), *Raiz de Orvalho e Outros Poemas* (1999), *O Último Voo do Flamingo* (2000), *Na Berma de Nenbumba Estrada e outros contos* (2001), *O Gato e o Escuro* (2001), *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* (2002), *O país do queixa andar* (2003), *O Fio das Missangas* (2004), *A Chuva Pasmada* (2004), *Pensatempos. Textos de opinião* (2005), *O Outro Pé da Sereia* (2006), *O Beijo da Palavrinha* (2006), *Idades, cidades, divindades* (2007), *Venenos de Deus, Remédios do Diabo* (2008), *E se Obama fosse brasileiro? e Outras Intervenções* (2009), *Jerusalém* (no Brasil *Antes de nascer o mundo* (2009)), *Pensageiro frequente* (2010), *A confissão da leoa* (2012), *Mulheres de Cinzas* (2015), *Sombras da água [A espada e a Azagaia]* (2016), *O Bebedor de Horizontes* (2017) e *O mapeador de ausências* (2020).

⁴ Nesse mesmo ano, a British South African Company (BSAC), de Cecil Rhodes, iniciou um projeto de expansão e Gungunhane, em 1885, outorgou a essa companhia uma concessão mineira e o acesso ao mar, mediante pagamento de uma taxa anual, 1000 espingardas e 20000 cartuchos (SANTOS, 2007, p. 170), segundo Gabriela A. dos Santos na dissertação, *Reino de Gaza: O desafio português na ocupação de Moçambique* (1821-1897).

⁵ A coroa portuguesa, entretanto, tinha somente presença física na região central e no norte de Moçambique, territórios onde se localizavam as grandes instalações e os entrepostos comerciais de comércio com o Oriente.

Em telegrama de 11 de janeiro de 1890, a Grã-Bretanha deu um ultimato para Portugal, ao exigir a retirada das forças militares português do território localizado entre as colônias de Moçambique e Angola.⁶ O rei D. Carlos I (1863-1908) cedeu logo às pressões e provocou uma reação raivosa em Portugal. (O ULTIMATO, s.d., p. 1).⁷

Somente cinco anos depois do ultimato inglês, Portugal decidiu derrubar o soberano com “guerras de pacificação”, em 1895: batalha de Marracuene (2 de fevereiro); batalha de Magul (8 de setembro); batalha de Coolela (7 de novembro); invasão de Manjacase, capital de Gaza, (11 de novembro) e prisão do Imperador em Chaimite (28 de dezembro). Esses eventos são temas da trilogia de Mia Couto.



Fig. 1- Sul de Moçambique (1895):

Manjacase, capital de Gaza, e Lourenço Marques, capital das Terras da Coroa
Guerras contra o Imperador: Marracuene, Magul e Coolela
Prisão dele em Chaimite
Nkokoloni, aldeia ficcional, localiza-se perto de Chicomo

⁶ Para cartografar o sul de Moçambique, onde se localizava Gaza, o território matriz do Imperador e das várias tribos, de distintas etnias, avassaladas a ele, o governo luso organizou a ‘Comissão de Delimitação de Fronteira de Lourenço Marques’, chefiada por Andrade, Mezzena e Serrano, atuante nos anos 1890 e 1891, ocasião na qual foi feita uma fotografia de Gungunhane.

⁷ Na obra *Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação*, José Luís Cabaço explica a importância estratégica de Gaza para a Grã-Bretanha, por causa da descoberta de diamantes (1866), em Kimberley, na república boer do Transvaal (União Sul Africana). Lourenço Marques, capital de Moçambique, localizada no litoral sul, tinha um porto que era a principal saída marítima da região. O interior era domínio de Gungunhane. A estrada de ferro Transvaal-Lourenço Marques tinha sido construída para otimizar o comércio inglês. Londres tinha interesse em unir Cairo (Egito), à Colônia do Cabo (África do Sul), ocupando Moçambique. (CABAÇO, 2009, p. 62)

O romance de Mia Couto reflete um ambiente de medo dos brancos, dos mestiços e dos negros diante de uma latente guerra, a ser preparada pelos portugueses para derrubar Gungunhane e a ser anunciada com a chegada de gafanhotos. Tal atmosfera suspeita, concreta, mítica e onírica é vivida, principalmente, pelos protagonistas, dois subalternos da maquinaria colonial: Germano de Melo e Imani Nsambe. Ele era um sargento português, republicano e anticlerical, degredado de Lisboa para um pequeno quartel próximo da aldeia de Nkokolani, localizada nas Terras da Coroa, na fronteira com o Estado de Gaza, onde conhece a intérprete Imani. Ela, católica e alfabetizada, residente em Nkokoloni, era membro dos *VaChopi* (*Chope*), uma etnia não avassalada aos *VaNguni*. A família dela era marginalizada por seguir o estilo dos brancos, nas roupas, no tipo de construção da moradia etc.

Um entrelaçamento estético compõe a dupla estrutura narrativa: os relatos de Imani para aqueles que não têm escrita, alternados com as cartas de Germano ao superior, elaboradas em tom de desencantamento e alienação ao projeto colonizador luso e à guerra anunciada contra Gungunhane. O sargento critica a cúpula portuguesa em Lourenço Marques, que não se entende, não compreende as dificuldades para transporte de soldados, animais, canhões, equipamento bélico, medicinal e provisões pelo sertão de Inhambane rumo à Manjacase, a corte do soberano.

O estudo, “O IMPERADOR DE GAZA, EM MOÇAMBIQUE (1890-1895): Imagens em *Mulheres de Cinzas* (2015), de Mia Couto (1955)”, que aborda as relações entre a Literatura e a História, será realizado segundo o conceito de imagem (2002), de Peter Burke, e da “metaficção historiográfica” (1988), de Linda Hutcheon.

A IMAGEM DO IMPERADOR (BURKE)

Na obra *Testemunha ocular: história e imagem* (2004), Peter Burke destaca que: 1) as imagens deveriam ser usadas para compreensão de outras épocas, e 2) que elas seriam não somente reflexões de períodos e locais, mas sim extensões dos contextos sociais nos quais foram produzidas. Para o autor inglês, as imagens, como evidência do passado, seriam “indícios” comunicantes e novas testemunhas na reconstrução de tempos antigos: “[...] as imagens, assim como

textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular”. (BURKE, 2004, p. 17).

Os tipos de imagens de Ngungunyane/Gungunhana - a visual (a fotografia de 1890) e a escrita (a narrativa de Mia Couto) – serão temas da análise.



Fig. 2- Régulo Gungunhana e Mto. Almeida (c. 1890)
Álbum fotográfico nº 3, (1890-1891)

O retrato do soberano, desqualificado pelos portugueses como régulo (reizinho), que foi feito por um dos fotógrafos da acima mencionada comissão demarcatória, mostra um soberano obeso, descalço, com roupas ocidentais apertadas, e um tipo de cetro ou bengala. Sua insígnia real, a coroa circular, formada por tendões secos e cera, não é destacada. O companheiro, Mto. Almeida, um homem esbelto, com roupas bem cortadas, botinhas de couro, e um chapéu estilizado de palha, é a imagem do colonizador. Ambos estão sentados em cadeiras semelhantes e refletem o confronto de dois mundos. O panorama é uma paisagem natural, com uma árvore frondosa, e ao fundo, à esquerda, estão acorados quatro membros da comitiva e segurança real. No momento, no qual a fotografia foi feita (1890), o Imperador não compreendeu, que ele, como detentor das terras de Gaza, estava sendo documentado pela Comissão que tinha como objetivo consolidar, no futuro, a posse cartográfica e política daquele amplo território, como português.

A “METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA” EM MULHERES DE CINZAS

O romance de Mia Couto revela o papel do escritor e pesquisador-crítico, bem como elementos de metadiscursividade (escritas de Imani Nsambe e de

Germano de Melo), intertextualidade, paródia e ironia, com elementos sobre a História colonial.

Alguns desses aspectos, como parte da arquitetura textual e temática, refletem componentes estéticos que podem ser compreendidos com o conceito de “metaficção historiográfica” proposto por Linda Hutcheon. A autora de *Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”*, 7. capítulo de *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* criou o termo que é utilizado na discussão das relações entre narrativa histórica e ficcional por abordar dois aspectos fundamentais: 1) o caráter metadiscursivo e 2) sua relação com a historiografia. Hutcheon destaca a “presença do passado”, concretizado por narrativas paradoxais que apresentam uma relação dialógica entre o presente e o passado, de forma auto-reflexiva.⁸

Hutcheon, em *Historizando o pós-moderno: a problematização da história* (capítulo 6, da obra já citada), enfatiza que:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Este tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON,1991, p. 127)

⁸ A inclusão de elementos históricos na narrativa é tema de Hutcheon, em *Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética* (capítulo 1 da obra referendada): No passado, é claro que a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo da visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realidade quanto a relação entre a realidade e a linguagem. [...] É simplesmente errada a opinião segundo a qual o pós-modernismo relega a história à “lixeira de uma *episteme* obsoleta, afirmando euforicamente que a história não existe a não ser como texto” (Huyssen 1981, 35). Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada – como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos; seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. (HUTCHEON,1991, p. 34)

Outro elemento importante na revisão literária da historiografia oficial destacado por Hutcheon foi a inclusão dos discursos minoritários, dos “ex- cêntricos” no contexto da pós-modernidade: a perspectiva feminista, negra, asiática, nacionalista, gay, étnica, entre outras. A escritora canadense afirma: “Quem está no poder controla a história. Entretanto, os marginais e os ex-cêntricos podem contestar, mesmo que continuem a ser por ele alimentados”. (HUTCHEON, 1991, p. 13-14; 250).

Em *Mulheres de Cinzas*, a protagonista Imani Nsambe, uma marginal na engrenagem colonial, escreveu suas críticas impressões acerca dos portugueses, bem como o fez, em correspondência, o sargento republicano, Germano de Almeida. Considerado, também, um pária no contexto monárquico, ele teceu amargas considerações sobre sua vida, como membro do exército, e sobre a colônia de Moçambique, durante a monarquia de D. Carlos I.

Na narrativa aparecem imagens do soberano: a do militar Aires de Ornelas e a do rei Binguane (personagens históricos) e a de Sardenha, Imani, Dubula e Germano.

O SOBERANO NA FICÇÃO: VISÕES DOS NATIVOS E DOS PORTUGUESES

O romance, que aborda o relacionamento amoroso de Imani com Germano, tem como pano de fundo os eventos ocorridos, em 1894 e 1895, e menciona vários personagens históricos da cúpula administrativa e militar lusa, em Moçambique.⁹

Mulheres de cinzas tem quinze narrativas¹⁰ de Imani e catorze cartas de Germano. A ação inicia-se com a transformação no cotidiano de Nkokolani, subordinado a Portugal, com a aproximação de soldados coletores de impos-

⁹ Comissário Régio António Enes, Capitão Mouzinho de Albuquerque, Capitão Freire de Andrade, Capitão Sanches de Miranda, Coronel Eduardo Costa, Coronel Eduardo Galhardo, Tenente Paiva Couceiro, Tenente Ayres Ornelas, Conselheiro José d’Almeida, Intendente português junto ao Estado de Gaza, e Mariano Fragata, seu adjunto. Além de Diocleciano das Neves, caçador de elefantes, do Imperador Ngungunyane, de Maguiguana, comandante do seu exército, e de Binguane, régulo dos Choppe. Fato é que, para se compreender a obra de Mia Couto, não é necessário ter conhecimentos anteriores sobre a História de Moçambique, devido à clareza do texto sobre tais episódios.

¹⁰ *Desenterradas estrelas; A página do chão; O sargento que escutava rios; Nas asas de morcegos; Recados dos mortos, silêncio dos vivos; O pecado das mariposas; Entre juras e promessas; Um rei em pó; Um relâmpago vindo da terra; Cavalos brancos, formigas pretas; Um irmão feito de cinza; Um morcego sem asas;*

tos de Ngungunyane. E com a invasão de Lourenço Marques pelos rebeldes landins, (1894), na perspectiva de Germano, recém-chegado para cumprir pena de degredo por ter participado de um golpe republicano no Porto, nesse mesmo ano, contra a monarquia portuguesa. A parte final apresenta a viagem do sargento, ferido nas mãos, durante confronto com homens de Nkokoloni. Ele estava sendo acompanhado pela italiana Bianca, que venerava Mouzinho de Albuquerque (personagem histórico), por Imani, o pai e o irmão dela, rumo ao hospital de campanha do médico e missionário suíço, Dr. Liengme (personagem histórico), considerado inimigo número um de Lisboa, por defender os interesses dos nativos. A comunidade missionária protestante estava localizada junto de Manjacase, a capital de Ngungunyanne, paciente do doutor.

Nas cercanias da aldeia de Nkokoloni (ficcional) havia a construção inacabada de um quartel. Uma parte do precário espaço foi adaptado para ser uma cantina (armazém), dirigida por um português, e os outros cômodos serviam como uma espécie de micro posto militar, onde se instalou o sargento Germano. Imani atuava como intérprete para ele, e seu irmão, Mwanatu, deficiente mental, servia como sentinela, com uniforme adaptado e arma avariada. E, pelas águas do rio Inharrime, levava os relatórios-cartas do chefe até Chicomo, localizado no distrito de Inhambane (locais destacados no mapa, acima incluído, na p. 3).

Uma imagem do altivo Gungunhane foi mencionada por Aires de Ornelas Vasconcelos (1866-1930), militar que se destacou nas ‘Campanhas de Conquista e Pacificação’, em Moçambique. Trata-se de uma carta enviada à sua mãe, Maria Joaquina de Saldanha da Gama, que foi publicada na obra *Cartas d’África: Campanha do Gungunhana 1895*. Aires, personagem de *Mulheres de Cinzas*, recebe cartas e envia para o sargento. Em uma delas (25 de maio de 1895), Germano inclui um excerto da missiva de Aires sobre a beleza da música entoada pelo exército de Gungunhane, quando o poderoso soberano passava revistas às tropas:

...Quando o rei de Gaza surgiu, os regimentos de guerreiros de Gungunhane entoaram seu canto de guerra. Nada no mundo pode dar ideia da magnificência daquele hino. A harmonia do canto, cujas notas graves e profundas,

Terras, guerras, enterros e desterrados; O voo das mãos e A estrada de água) e catorze cartas de Germano (novembro de 1894 a agosto de 1895), no total de vinte e nove capítulos enumerados.

vibradas com entusiasmo por mais de seis mil bocas, fazia-nos estremecer até ao íntimo. [...]. (AIRES DE ORNELAS *apud* MIA COUTO, 2015, p. 169)

Outro português, o personagem ficcional, Francelino Sardinha, conhecido como Musaradina, tinha ocupado uma parte do decadente quartel, e montado uma cantina. Comerciante de quinquilharias e uma bebida alcoólica com o rótulo “vinho para o preto”, ele relatou à Imani um episódio sobre a vulnerabilidade do Imperador:

- *Eu vi-o aqui, neste descampado.*
- *Desculpe, patrão Musaradina: viu quem?*
- *Gungunhane. Veio aqui, queria matar a sua amada.*
- *Gungunhane esteve aqui?*
- *Veio aqui clandestinamente, em busca do veneno de murre-mbava, essa árvore que cresce aqui perto, na lagoa Mhnzié. [...]*
- *Pensou Ngungunyane que lhe pudesse acudir. Queria morrer e matar. E tudo por amor, ele tinha um amor interdito. Bonito, não é?*
- *O que é bonito, não entendo?*
- *Um homem como ele, que tem as mulheres todas que quer, acaba não tendo a única que realmente ama. [...]* (MIA COUTO, 2015, p. 71)

TRIBOS AVASSALADAS

O romance aborda o imposto de palhota (propriedade), pago com o fornecimento de produtos agrícolas, animais e frentes de trabalho, que algumas etnias pagavam a Portugal, bem como a taxa semelhante que Gungunhane, também vassalo dos lusos,¹¹ estava a exigir dos outros pagantes do rei Carlos I.

¹¹ Um dos filhos de Manukuse, Mawewe, usurpou o poder, que foi reconquistado, em 1882, pelo legítimo herdeiro, Muzila (GARCIA, 2008, p. 18-21), o qual fechou um acordo de vassalagem com Portugal, com duração até sua morte, em 1884, ano da Conferência de Berlim, de acordo com José L. L. Garcia em *Mousinho de Albuquerque e o aprisionamento de Gungunhane*. Seu sucessor, o filho Mudungazi, ordenou matar o herdeiro, se autodenominou Ngungunyane, e renovou o contrato. No ano de 1894, outras tribos avassaladas aos portugueses, os Magaias e os Zichachas, revoltaram-se contra o aumento do imposto de palhota e atacaram Lourenço Marques. Buscaram o apoio do Imperador de Giza que enviou proteção e anunciou que estava do lado dos revoltosos. Tal postura agravou sua situação com Lisboa.

A dinastia de Ngungunyane, um ramo dissidente dos zulus, penetrou no sul de Moçambique, cerca de 1520, e subjugou várias etnias, como a dos Ronga (Tsongas), a dos Choipe (*VaChopi*), a dos VaNdau, a dos Makwakwa, a dos Bitogas e a dos Bila, com exigências de pagamentos de impostos. Sochangane (Manukuse), o primeiro rei de Gaza, morreu por volta de 1858 (PELLISSIER, 2000, p. 119-128), segundo René Pelissier na obra *História de Moçambique*.

Com o passar do tempo, os Choipe/*VaChopi* firmaram acordo com os portugueses. O rei Binguane era um inimigo visceral de Ngungunyane, pois seu filho Xiperenyane (personagem histórico), quando criança, tinha sido raptado e criado por Muzila, pai do futuro Imperador de Gaza. Tratava-se de uma prática recorrente, a captura de filhos de “famílias notáveis”, para aterrorizar os povos que deveriam ser avassalados. Segundo a tradição, o menino derrotava o príncipe *nguni* em todas as competições e jogos. Adulto, ele fugiu e organizou um forte grupo de resistentes.

Binguane tornou-se personagem de *Mulheres de Cinzas*: ele recebeu a visita de Tsangatelo, cuja esposa Layeluane tinha sido classificada como “remisso dos impostos”. Na ocasião da visita dos cobradores do imposto de palhota, o esposo dela estava ausente, em dever militar com a tropa portuguesa que enfrentava revoltas em Lourenço Marques. Sem dinheiro para o pagamento, a senhora foi aprisionada e mesmo depois do acerto do resgate, ela não foi encontrada. O cônjuge procurou Binguane para recuperar Layeluane. Na ocasião, ele perguntou ao rei, o “grande nkossi”, sobre a aparência de Ngungunyane:

- Dizem que é homem mau, que lhe nasceram os dentes de cima antes dos de baixo. Foi por isso que lhe deram o nome. Sabe o que quer dizer na língua deles Umunduganzi?
- Já disse que não interessa. Vocês dão demasiada importância a esse homem. É isso que engrandece o inimigo. (MIA COUTO, 2015, p. 177)

Umunduganzi significa o “destruidor da nação”. (MIA COUTO, 2015, p. 177)

A D. CARLOS I (1863-1908), REI DE PORTUGAL E ALGARVES

Imani, neta de Tsangatela e Layeluane e filha de Katini e Chikazi, irmã de Musisi, marido de Rosi, tem dois irmãos vivos, Mwanatu e Dubula, e três irmãs mortas pelas águas. A família dos VaChope, avassalada aos portugueses, viveu na missão litorânea de Makomani do Padre Rudolfo, onde, Imani e Mwanatu foram alfabetizados. Seu avô, tradicional dono de caravanas do interior, que comercializava escravos e, que depois passou a carregar materiais para os portugueses, adentrou com familiares ao modo de vida europeu. Diante de exigências para que passasse a transportar para o sertão grande número de armas mortais, que aniquilariam as dos nativos, ele fugiu com o clã para Nkokoloni.¹² A jovem e sua mãe vestiam roupas de tecido, e não de fibras, os *sivanyula*. A casa era de cômodos, com telhado e arabescos, em estilo luso.

Segregada por saber ler e escrever, causando inveja nas moças e indiferença nos rapazes, o destino de Imani parecia indicar uma vida de solidão permanente. Seus estudos em Makomani lhe abriram as portas ao mundo dos portugueses, sua cultura, sua religião e sua língua, que lhe proporcionaram conhecer e trabalhar para Germano.

A mudança do Imperador, de Mossurize para Manjacase, localizada mais ao sul (fato histórico), ocasionou, de um lado, imensos cortejos que passavam perto de Nkokoloni e, de outro, a violenta invasão dela por um contingente do exército de imperador, que marchava para um embate contra os lusos. Junto a eles estavam os *indunas*, os coletores de impostos, que invadiram as Terras da Coroa.

Chikazi, mãe de Imani, diariamente recolhia os seis sóis que caíam na planície, trazia-os para casa e enterrava-os junto à mafurreira, na qual a comunidade amarrava panos brancos para falar com os antepassados, até que um dia o horror chegou:

Certa vez, a manhã já peneirada, uma bota pisou o Sol, esse Sol que a mãe havia eleito. Era uma bota militar, igual à que os portugueses usavam. Desta vez, porém,

¹² Tsangatelo migrou para trabalhar no *Diamond*, designação das minas de diamantes na África do Sul, nas terras do *Rand*, para receber libras esterlinas que tinha se tornado o pagamento, principalmente, para o loboto, o dote de casamento.

quem a trazia calçada era um soldado *nguni*. O soldado vinha a mando do imperador Ngungunyane.

Os imperadores têm fome de terra e os seus soldados são bocas devorando nações. Aquela bota quebrou o sol em mil estilhaços. E o dia ficou escuro. Os restantes dias também. Os sete sóis morriam debaixo das botas dos militares. A nossa terra estava a ser abocanhada. Sem estrelas para alimentar os nossos sonhos, nós aprendíamos a ser pobres. E nos perdíamos da eternidade. Sabendo que a eternidade é apenas o outro nome da Vida. (MIA COUTO, 2015, p. 15)

Eles recuaram, pois acreditaram que a senhora era uma feiticeira, uma *noyi*. Mais tarde, os cobradores retornaram e confrontaram o pai de Imani:

- *Escuta seu cão: nós estamos aqui para buscar as peles.*
- *São para quem, essas peles?*
- *E para quem haveriam de ser? Para o dono destas terras, o Imperador Ngungunyane.*
- *Mas nós já demos as peles.*
- *Deram a quem*
- *Aos brancos.*
- *Quais brancos?*
- *Os portugueses.*
- *Os portugueses já não mandam aqui.*
- *Não sabíamos. Esteve aqui o Intendente português que veio recolher as peles. Agora, não temos mais peles. Só se quiserem a nossa própria pele.*
- *Procurem bem. O Ngungunyane não vai gostar de saber que desobedeceram. [...]* (MIA COUTO, 2015, p. 45)

O irmão da moça, Dubula, que simpatizava com o Imperador de Gaza, colocando-se como soldado à espera de ser recrutado pelo exército dele, dizia: “- *Se ganharem os VaNguni, eu sempre poderei ser alguém. Que pessoas seremos se ganharem os portugueses*”. O rapaz prosseguia:

Nós nós vísemos [...] a exemplo de Maguiguane, o chefe militar de Ngungunyane. Ele não era um *nguni*, mas tinha sido aceite e promovido. E prosseguiu, em desafio: no exército lusitano, havia um único chefe preto? Morreram milhares de negros lutando do lado dos portugueses.

Alguma vez se viu uma homenagem, uma recompensa aos africanos que tombaram? Só o nosso irmão Mwanatu, que nascera tonto, é que ainda acreditava ter ganho respeito dos brancos. [...] (MIA COUTO, 2015, p. 251)

Diante da eclosão da guerra, Dubula aconselhou sua irmã a fugir com o sargento: “Faça isso, se é que gosta dele. Porque quando eu, junto com os VaNguni, entrarmos em Nkokolani, acabaremos de vez com esse quartel”. (MIA COUTO, 2015, p. 203)

GUERRA PORTUGUESA CONTRA O REBELDE

O sargento Germano de Melo tinha chegado em Lourenço Marques, em novembro de 1894, junto com as tropas que seriam utilizadas para os confrontos contra Gungunhane. Em carta ao Conselheiro José d’Almeida, de 21 do corrente mês, ele narrou sobre o ataque dos landins a Lourenço Marques (fato histórico), bem como sobre o comentário da italiana Bianca sobre o poder de Portugal:

[...] os nossos domínios, que tão pomposamente chamamos de “Terras da Coroa”, encontram-se votados ao desgoverno e à imoralidade. Na maior parte destes territórios nunca nos fizemos realmente presentes durante estes séculos. E nas terras onde marcámos presença foi ainda mais grave, pois quase sempre nos fizemos representar por degredados e criminosos. Não existe, entre nossos oficiais, nenhuma crença de que sejamos capazes de derrotar Gungunhane e o seu Estado de Gaza. (MIA COUTO, 2015, p. 33 e 34)

Na viagem para assumir o posto militar em Nkokoloni, Germano e comitiva passavam por aldeias e o sargento percebia que: “as crianças, aterrorizadas, fogem aos gritos assim que nos veem. Alarmadas, as mães pegam nos filhos por um braço e arrastam-nos para as suas palhotas”. Nunca tinham visto pessoas brancas, mas eram acalmadas pelo chefe local: “Casos em que esse sentimento inicial se converte mesmo numa efusiva declaração de boas-vindas, ao saberem que vimos combater o Gungunhane”. (MIA COUTO, 2015, p. 57)

O soberano, montado em um cavalo branco, passando revista às tropas, apareceu em um sonho de Germano, segundo o mesmo escreveu ao Conselheiro, em 9 de julho de 1895:

Depois, com a vaidade de um imperador, apeia-se e toma lugar num trono. Mais perto se vê que o cafre exhibe um bigode curto, aparado à moda dos nossos oficiais. Ordena que paremos com as danças, que ele acha demasiado barulhentas e sensuais. E manda que nos sentemos e que abramos a boca e a deixemos aberta até que acabe de falar. Fazendo uso de um português irrepreensível, o negro declara:

- *Queriam a nossa terra? Pois é toda vossa.*

E, à força bruta, derrama areia pela nossa goela abaixo. Como cedo nos atafulhámos, o cacique reclama a presença de uma das rainhas, que se aproxima munida de um enorme dente de marfim.

- *Sonháveis com o marfim? Pois aqui o tendes.*

Usando o marfim como se fosse um pau de pilão, a rainha calca a terra acumulada na nossa boca até a mais completa asfixia. Assim morremos, sentados e de rosto virado para o Sol, um fio de areia correndo pelos queixos. (MIA COUTO, 2015, p. 209 e 210)

CONCLUSÃO

O estudo abordou as relações entre a Literatura e a História e mostrou diferentes tipos de representações de Ngungunyane/Gungunhana: a visual e a escrita.

A fotografia de 1890 pode ser usada para a “compreensão de outras épocas” e de contextos sociais na qual foi produzida (Burke), a da colonização portuguesa que invadiu as terras de Gaza, com uma equipe demarcatória, para tomar posse frente à Inglaterra, depois do ultimato de 1890. O Imperador parece envelhecido precocemente, tinha cerca de 40 anos na época, era alcoólatra e estava obeso, além de se apresentar desleixado, com elementos de assimilação, como o uso de um casaco, e com insígnias reais como um centro de madeira e uma simples coroa.

A narrativa de Mia Couto pode ser classificada com uma “metaficção historiográfica” (Hutcheon), por ter arquitetura textual composta pela metadiscursividade (os textos de Imani Nsambe e os de Germano de Melo), intertextualidade (diálogo com a História colonial) e o uso da paródia e ironia,

principalmente, a respeito da colonização portuguesa, bem como a elaboração de registros sobre o Imperador de Gaza: a do militar Aires de Ornelas e a do rei Binguane (personagens históricos) e a de Sardinha, Imani, Dubula e Germano.

Aires de Ornelas, que participou de uma cerimônia do poderoso Imperador em revista às tropas de Gaza, registrou em uma carta à sua mãe, sua emoção e fascínio em ouvir o canto de guerra do exército de Gungunhane, composto por 6.000 soldados. Um excerto da missiva foi mencionado na obra moçambicana: “A harmonia do canto, cujas notas graves e profundas, vibradas com entusiasmo por mais de seis mil bocas, fazia-nos estremecer até ao íntimo. [...]”. (MIA COUTO, 2015, p. 169). Francelino Sardinha tinha ocupado uma parte do decadente quartel fez um relato diferente de Aires, ao mencionar a fragilidade de Gungunhane que recusado por uma mulher, queria envenenar a si e à ela.

Binguane desconstruiu para Tsangatelo a imagem do Imperador, que segundo boatos seria um “*homem mau, que lhe nasceram os dentes de cima antes dos de baixo*”. O régulo tentava tranquilizar o seu povo sobre o perigo real. Imani, apesar de sentir a pressão dos coletores de impostos do Imperador em sua aldeia, tentava acalmar Germano sobre o latente perigo que o soberano representava. A jovem defendia o direito da terra do Imperador diante dos invasores portugueses. Seu irmão Dubula rechaçava os lusos e queria fazer parte do exército de Ngungunyane.

Germano de Melo defendia a ideologia portuguesa de ocupação imediata de terra no interior do país. Em um sonho dele surge o retrato de um Imperador assimilado à coroa de Lisboa, montado em um cavalo branco, que usava um “bigode curto, aparado à moda dos nossos oficiais” e era falante da língua portuguesa. Sentado em um trono, ao lado da rainha, ele desafia os portugueses que queriam as terras africanas e a presa de elefante. À força, ele entorna a areia pela goela dos estrangeiros e sua cônjuge utiliza o marfim para socar mais a terra até a asfixia. (MIA COUTO, 2015, p. 209 e 210). A imagem onírica de Gungunhane vingador parece revelar uma compreensão inconsciente do sargento sobre a injusta invasão lusa.

REFERÊNCIAS

AIRES DE ORNELAS. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aires_de_Ornelas#:~:text=Foi%20um%20dos%20mais%20devotados,experi%C3%Aancia%20de%20administra%C3%A7%C3%A3o%20colonial%20portuguesa>. Acesso em: 12 fev. 2021.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

GARCIA, José L.L. Mousinho de Albuquerque e o aprisionamento de Gungunhana em Chaimite. *ESEG Investigação: Revista Científica da Escrita Superior de Educação da Guarda*, nº 5, p. 117-131, 2008.

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

MIA COUTO. António Emílio Couto. *Mulheres de Cinzas*. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Livro 1 de *As areias do imperador*, uma trilogia moçambicana.

NGUNGUNHANE. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ngungunhane>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

PELLISSIER, René. *História de Moçambique: Formação e oposição 1854-1918*. Trad. de Manuel Ruas. 3.ed. Lisboa: Estampa, 2000, v. 1.

O ULTIMATO BRITÂNICO DE 1890. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ultimato_brit%C3%A2nico_de_1890>. Acesso em: 12 fev. 2021.

SANTOS, Gabriela Aparecida dos. Reino de Gaza: *O desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ICONOGRAFIA

Fig. 1- Sul de Moçambique (1895). Disponível em: <https://africanlegends.files.wordpress.com/2013/09/gungunyane_gaza-kingdom1.jpg>. Acesso em: 12 fev. 2021.

Fig. 2- Régulo Gungunhana e Mto. Almeida (c. 1890). Álbum fotográfico nº 3, (1890-1891). Disponível em: <https://actd.iict.pt/eserv/actd:AHUD5179/web_n4022.jpg>. Acesso em: 12 fev. 2021.

TRIBUTO A DOIS ESTRANGEIROS EM LISBOA (SÉCULO XVI): O PAQUIDERNE E SEU TRATADOR EM *AVIAGEM DO ELEFANTE* (2008), DE JOSÉ SARAMAGO (1922-2010)

Cintia de Vito Zollner¹³

Denise Rocha¹⁴

INTRODUÇÃO



Fig. 1- Soliman e seu tratador, em Wasseburg, a caminho de Viena
Xilogravura com moldura (24 jan.1552), de Michael Minck

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam saber o que há por baixo delas. Às vezes saem-lhes lacraus ou escolopendras, grossas roscas brancas ou crisálidas a ponto, mas não é

¹³ Professora Mestra (UNESP). CV: <http://lattes.cnpq.br/6459889713323255>

¹⁴ Doutorado em Letras (UNESP). Professora do PPG em Letras (UFC).
CV: <http://lattes.cnpq.br/2543558632930157>

impossível que, ao menos uma vez, apareça um elefante [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 33).

Na obra *A viagem do elefante* (2008), de onde se origina o excerto acima mencionado, Saramago evoca o passado, por meio da metáfora da estrada de pedregulhos, que pode abrigar no subsolo insetos (acontecimentos esquecidos ou pouco conhecidos), bem como um paquiderme. Trata-se de um personagem histórico, que proveniente da Ásia, com seu cuidador anônimo, foi presenteado, em 1551, por D. João III, rei de Portugal, ao regente de Castela, Maximiliano da Áustria. Ele vivia na corte de seu falecido sogro, Carlos V, em Valladolid (1548 e 1551) e retornou à sua terra natal, Viena, com imenso séquito e o elefante.

Tal fato, desconhecido para o escritor, foi-lhe revelado por Gilda Lopes Encarnação, que era leitora de português na Universidade de Salzburg, na Áustria, onde ele estava para falar de sua obra. Em conversa pessoal com a professora, no restaurante *O Elefante*, Saramago¹⁵ perguntou-lhe sobre o significado de

¹⁵ O escritor português José Saramago (1922-2010) foi jornalista, tradutor, diretor literário de uma editora, colaborador de revistas e jornais, como o *Diário de Lisboa*, *A Capital* e a *Seara Nova*, além de ter exercido outras atividades profissionais. Ele foi membro da primeira Direção da Associação Portuguesa de Escritores e presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores (1985-1994). Recebeu vários prêmios e condecorações: “Comendador da Ordem Militar de Santiago de Espada” (1985), “Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras Francesas” (1991), “Prêmio Camões” (1995), “Doutor Honoris Causa” (199), pela Universidade de Nottingham, Inglaterra, “Doutor Honoris Causa” (2004), pela Universidade de Coimbra etc.

Saramago tem uma vasta produção literária: romances - *Terra do pecado* (1947), *Manual de pintura e caligrafia* (1977), *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005), *As pequenas memórias* (2008), *A viagem do elefante* (2008), *Caim* (2009), *Claraboia* (2011) e *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas* (2014)-; contos - *Objeto quase* (1978), *Poética dos cinco sentidos* (1979) e *O conto da ilha desconhecida* (2002); crônicas - *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973), *As opiniões que o D. L. teve* (1974) e *Os apartamentos* (1976); crônica de viagem - *Viagem a Portugal* - (1981); diários - *Cadernos de Lanzarote*, I-IV (1994), *As pequenas memórias* (2006) e *Último caderno de Lanzarote* (2018) -, teatro - *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005); poesia - *Os poemas possíveis* (1966), *Provavelmente alegria* (1970) e *O ano de 1993* (1975) e narrativas infanto-juvenis - *A maior flor do mundo* (2001) e *O silêncio da água* (2011).

Saramago foi premiado por algumas de suas obras: “Prêmio da Associação de Críticos Portugueses” pela peça teatral *A noite* (1979); “Prêmio Cidade de Lisboa” pelo romance *Levantado do chão* (1980) e “Prêmio do Pen Clube Português”, “Prêmio da Crítica”, “Prêmio Dom Diniz” e “Prêmio do Jornal *The Independent*” pelo romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984).

No ano de 1999 foi instituído pela Fundação Círculo de Leitores o “Prêmio Literário José Saramago”, a ser atribuído a uma obra literária escrita por jovem autor em língua portuguesa, com primeira edição publicada em país lusófono.

algumas pequenas estátuas de madeira ali existentes: a Torre de Belém, edifícios e monumentos europeus, dispostas em forma de itinerário:

[...] Foi-me dito que se tratava da viagem de um elefante que, no século XVI, exatamente em 1551, sendo rei D. João III, foi levado de Lisboa para Viena. Pressenti que podia haver ali uma história. [...] O livro resultante está aqui e deve muito, muitíssimo, à minha providencial companheira de mesa, a quem venho exprimir publicamente os meus mais profundos agradecimentos e também a expressão da minha estima e do meu maior respeito. (SARAMAGO, 2008, p.5)

A narrativa, *A viagem do elefante*, publicada em 2008, foi escrita em 18 capítulos não enumerados, e tem uma espécie de prefácio sobre a gênese da obra, anteriormente referido, a dedicatória “A Pilar, que não deixou que eu morresse” e a epígrafe “Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam. *O Livro dos Itinerários* (SARAMAGO, 2008, p. 7 e 9) que alude à uma caminhada, à uma peregrinação, à uma jornada completa, com cronologia, partida e chegada.

A obra de Saramago reflete três faces: o projeto hegemônico luso, desde D. Manuel (1469-1521), na importação de animais exóticos para Lisboa, como mostra de poder da expansão imperial; a política de casamentos entre as monarquias da Áustria, de Portugal e da Espanha e a participação de estrangeiros anônimos, como o conarca do elefante, que foram trazidos para Portugal, durante o processo colonial, e viveram com identidade híbrida, no espaço do “entre-lugar”, em um país católico, na época da Inquisição.

O narrador apresenta o destino colonial do paquiderme, conhecido como Salomão pelos portugueses, e Soliman pelos austríacos, que se iniciou, em 1549, em Goa, com deslocamento para Lisboa, com seu tratador, Subhro (Branco), para o rei D. João III de Portugal, esposo de Catarina da Áustria. Aclamado em sua chegada triunfal, o animal estava esquecido com o seu cuidador e foi escolhido pela rainha para ser um novo presente de matrimônio ao primo Maximiliano, cônjuge de Maria da Áustria. Esta era prima do noivo que se tornou genro do Imperador Carlos V, de Castela. Depois do falecimento dele, o jovem foi eleito regente na corte de Valladolid, e retornou à Viena, onde se tornou Maximiliano II, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico.

¹José Saramago se auto-exilou na ilha Lanzarote, Espanha, depois que o governo português não autorizou a inscrição de seu romance *O evangelho segundo Jesus Cristo* no Prêmio Europeu de Literatura, em 1991.

D. João III e Catarina e Maximiliano e Maria atuam na viagem externa e interna da obra de Saramago, envolvidos na saga do elefante asiático. O deslocamento em solo europeu teve a duração de 19 meses e foi repleto de desafios climáticos e sociais.

A narrativa de José Saramago, que aborda os anos 1551 e 1552, tem como pano de fundo, a questão religiosa europeia: a Reforma Protestante, a Inquisição Portuguesa e o Concílio de Trento. O movimento religioso do monge agostiniano alemão, Martin Luther (1483-1546), crítico severo de alguns dogmas do catolicismo, provocou a sua excomunhão (1521) e a formação do protestantismo (o calvinismo e o luteranismo). O arquiduque austríaco, Maximiliano, tinha simpatia pelas doutrinas de Luther e, por isso, foi enviado à corte católica de Castela, aos 16 anos (fato histórico). A instalação da Inquisição foi feita pelo rei D. Manuel I (1515), mas aprovada pelo Papa Paulo III, em 1536, durante o reinado de D. João III. A atividade deste órgão era julgar e condenar “pessoas acusadas de cometer crimes considerados heréticos”. (INQUISIÇÃO, s.d., p. 1). Os personagens têm medo do Tribunal do Santo Ofício.

A resposta do Papa a Luther foi a convocação do Concílio de Trento ou da Contra-Reforma (1545-1563) para “assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica”. (CONCÍLIO, s.d., p. 1). Na obra existe a passagem histórica da comitiva de Maximiliano por Trento, bem como as falas heréticas de Subhro sobre a Santíssima Trindade, a Virgem Maria e a Ressurreição de Jesus Cristo.

O estudo “TRIBUTO A DOIS ESTRANGEIROS EM LISBOA (SÉCULO XVI): O paquiderne e seu tratador em *A viagem do elefante* (2008), de José Saramago”, que tem elementos da “metaficção historiográfica” (Hutcheon), será baseado nas reflexões de Linda Hutcheon acerca do “ex-cêntrico”, do marginalizado, como o goês¹⁶ e hindu, o conarca, renomeado de Fritz pelo arquiduque. O cuidador, imerso na diversidade cultural acentuada pelo imperia-

¹⁶ No artigo, *Aspectos geopolíticos sobre o fim da hegemonia portuguesa na Ásia: a descolonização de Goa*, Maria do Carmo R. dos Santos explica que:

O Estado Português da Índia se formou a partir da descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama, em 1498, e da conquista de Goa, em 1510, por Afonso de Albuquerque. Portugal levou três quartos de século para assegurar o domínio da rota Atlântico-Índico e ver funcionar a Carreira da Índia, rota que uniria Lisboa a Goa e se tornaria o itinerário comercial entre o Oriente e a Europa, sendo a porta de entrada da Europa para a colonização de outros territórios na Ásia. (SANTOS, 2020, p. 283).

lismo europeu e a diversidade cultural (Said), tem a identidade híbrida, situada no espaço do “entre-lugar”, segundo Hommi Bhabha.

DIVERSIDADE CULTURAL E IDENTIDADE HÍBRIDA (SAID E BHABHA)

Em *A viagem do elefante*, aparecem dois protagonistas estrangeiros, oriundos da colônia de além-mar português na costa ocidental do oceano Índico, Goa. Eles são deslocados do seu território geográfico e sociocultural lutam pela sobrevivência em Lisboa, em confronto com a cultura europeia cristã, e emigram para Viena, sofrendo até mesmo as agruras de um rigoroso inverno no percurso.

Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, capítulo 1 da obra homônima, enfatiza que as culturas estão, em sua totalidade, todas ligadas entre si: “[...] todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas”. (SAID, 1995, p. 29). Said enfatiza a diversidade cultural.

Em relação à conexão cultural e linguística sociais, Homi K. Bhabha, no tópico *Vidas na fronteira: a arte do presente*, da *Introdução Locais da Cultura (O local da cultura)*, tece reflexões acerca do modo como a cultura e a identidade da pessoa se formam, com destaque para a diferença e a minoria:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento. (BHABHA, 2007, p. 20 e 21)

Bhabha acentua “os momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”, os “entre-lugares”, que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação –singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. (BHABHA, 2007, p. 28). O mesmo autor, além de abordar os “embates de fronteira acerca da diferença cultural” e a “produção de identidades minoritárias”, menciona os

estudos de Renée Green, sobre um “tipo de fluidez, um movimento de vaivém”, o “multiculturalismo”. Para a artista plástica afro-americana há “a necessidade de compreender a diferença cultural como produção de identidades minoritárias que se “fendem””. Segundo Bhabha, a “passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”. (BHABHA, 2007, p. 22). Determinados sujeitos podem formar-se em ‘lugares de ‘fronteiras’, em ‘entre-lugares’.

Fato é que o protagonista Subhro, hindu de nascimento, sofre com sua nova identidade e com o hibridismo cultural, consolidados com o seu batismo.

O “EX-CÊNTRICO” NA “METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA” (HUTCHEON)

A obra de José Saramago evoca a histórica viagem de um paquiderme e seu tratador, com nome desconhecido (“ex-cêntrico”), de Portugal a Áustria, partícipes da comitiva de Maximiliano, sua esposa Maria e os dois filhinhos: Ana, com 1 ano e dois meses, e Fernando, que contava 5 meses (fato histórico).

Na obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Linda Hutcheon destaca que em algumas narrativas da contemporaneidade existe um componente ideológico, o qual “determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. (HUTCHEON, 1991, p. 15). A autora remete ao narrador de texto com elementos históricos que pode explicitar subjetividades reflexivas e questionadoras acerca das ‘verdades’ das historiografias oficiais.

Hutcheon, em *Historicizando o pós-moderno: a problematização da história* (capítulo 6, da obra já citada), enfatiza que:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal

pretensão à verdade. Este tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (HUTCHEON, 1991, p. 127)

O narrador da “metaficção historiográfica”,¹⁷ ao distinguir fatos de acontecimentos históricos registrados, pode fazer um arremedo dos mesmos com sarcasmo: “é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura”. (HUTCHEON, 1991, p. 161)

Para Linda Hutcheon, os discursos minoritários, daqueles distantes do centro do poder, como o tratador Subhro, no contexto da pós-modernidade são destacados sob a perspectiva feminista, negra, asiática, nacionalista, étnica, entre outras. A escritora canadense afirma: “Quem está no poder controla a história. Entretanto, os marginais e os ex-cêntricos podem contestar, mesmo que continuem a ser por ele alimentados”. (HUTCHEON, 1991, p. 13-14; 250).

SUBHRO/FRITZ: UM GOÊS NA ENGRENAGEM COLONIAL

O vínculo entre a literatura e a história é destacado no artigo *Saramago e o tempo da ficção*, de Maria Alzira Seixo: “Saramago escreve sobre a sociedade contemporânea, as formas diversas que os textos contemporâneos possuem de interpretar o passado e os reintegrar”. (SEIXO, 1999, p. 125)

José Saramago promove a revisitação crítica do passado de Portugal, principalmente, em três obras: *História do Cerco de Lisboa* (1989): os portugueses com a ajuda dos cruzados tomaram a cidade aos mouros, em 1147, na época de D. Afonso Henriques; *Memorial do Convento* (1982): a construção do Palácio Nacional de Mafra, conhecido como Convento, como resultado de uma promessa da esposa de D. João V (século XVIII) para o nascimento de um herdeiro, no período da Inquisição; e *A viagem do elefante* (2008).

¹⁷ “Com esse termo [metaficção historiográfica], refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. (HUTCHEON, 1991, p. 21)

Em 1551,¹⁸ um paquiderme asiático foi presenteado por D. João III a Maximiliano da Áustria, que tinha sido enviado para Valladolid, pois demonstrara interesse nos textos de Martin Luther, segundo Stephan Wayda em *Der Weg der Kompromisse: Maximilian II e Rudolf II.* [O caminho dos compromissos de Maximiliano II e Rodolfo II]. O animal era macho e tinha 12 anos (WAYDA, 1980, p. 258). A viagem durou 14 meses com chegada em 13 de dezembro de 1551 em Triento, na época do Concílio. Nesta cidade foi construída uma estátua de madeira do elefante em homenagem à passagem de Maximiliano. Em Wasseburg, o artista Michael Minck fez uma medalha comemorativa do elefante e seu tratador (1554). No dia 6 de março de 1552, o cortejo chegou em Viena e teve entrada triunfal. O elefante foi instalado no zoológico no Schloss Kaiserebersdorf e morreu 18 meses depois da chegada. (SULEIMAN, s.d., p. 1)¹⁹

Diferentes tipos de imagens homenagearam o conarca anônimo e o elefante, chamado de Salomão/ Soliman/ Suleiman em documentos, crônicas, poesias, uma estátua, uma medalha e xilogravura de Minck, a seguir etc.:

¹⁸ No ano de 1511 chegaram dois elefantes em Lisboa: um enviado pelo rei de Cochim ao rei D. Manuel e o outro, um regalo de Afonso de Albuquerque, governador-Geral de Goa, que foi presenteado ao Papa Leão X. No dia 20 de maio de 1515 entrou em Lisboa, outro paquiderme, proveniente de Champanel-Diu, com o conarca Ocem, como prenda do Sultão Muzafar II, segundo Helena Barbas em *Monstros: O rinoceronte e o elefante*. Da ficção dos Bestiários à realidade testemunhal (BARBAS, 2000, p.105 e 107)

¹⁹ O corpo do elefante foi dividido: O animal foi empalhado, adornado com dentes de gesso e presenteado por Maximiliano II a Albrecht V von Bayern (Alemanha) que o enviou para a Kuntkammer em Munique. No ano de 1928, o elefante foi para o Bayerische Nationalmuseum. Durante a II Guerra Mundial parte do paquiderme embolorou e das sobras foram feitas solas de sapatos, em 1950. Os ossos foram transformados em um tamborete com inscrições no assento sobre a origem do paquiderme, peso e a trajetória para Viena. O banco de ossos encontra-se, desde o final do século XVII, na coleção Stifts Kremsmünster. (OPLL, 2004, p. 229; 255).

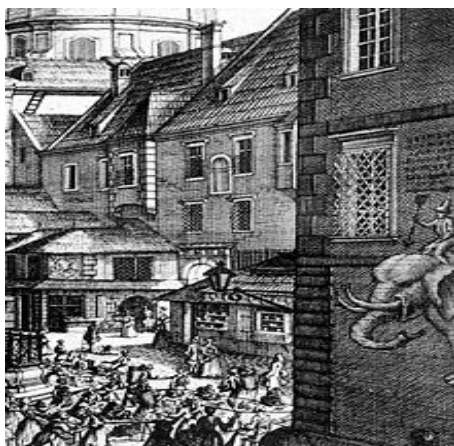


Fig. 2- Das Elefantenhaus in Wien [A Casa do Elefante em Viena]

Paquiderme e seu tratador na fachada do prédio, à direita. Gravura de cobre, ca. 1720

A viagem do elefante inicia-se com a decisão dos reis de Portugal, João e Catarina, em apresentarem o paquiderme ao primo Maximiliano, e termina com a chegada da notícia da morte do animal. A comitiva para o transporte do elefante era constituída por soldados, boeiros, artesãos e carros de intendência dos militares e outro de bois para transporte e dos alimentos para o animal, além de um imenso aparato para acompanhar os arquidukes, familiares, membros da nobreza e serviçais. Seguiram em direção a Viena, por descampados, aldeias, cidades, montanhas, chuva, sol e neve, provocando imensa curiosidade.

A partida foi em Lisboa (Terreiro do Paço e Torre de Belém), passando por Figueira de Castelo Rodrigo, Valladollid, por Gênova, Pádua, Trento, Bolzano, Passo de Eisack, Bressanone, Passo de Brenner, Wasserburg, Mülldorf, Innsbruck, Linz, Melke, Amstetten até a chegada em Viena, terra de Maximiliano, e que seria a residência oficial do casal.

No grupo de serviçais e militares portugueses e austríacos, destacou-se Subhro, tratador do elefante, em conversas com o comandante luso, com o arquiduke Maximiliano e com o cura de Pádua.

HERESIAS DE SUBHRO NA ÉPOCA DA INQUISIÇÃO

As conversas sobre religião entre o comandante português e Subhro revelam um tipo de entrechoque cultural. Hindu de origem, batizado no catolicismo, o conarca revela estar entre as duas culturas místicas, ao narrar sua crença em divindades hindus, Brama, Vixunu e Siva: Brama, o criador do universo, que é conservado por Vixunu e destruído por Siva, que intervém com a morte, o princípio gerador da vida. O comandante diz: “Se bem percebo, os três fazem parte de uma trindade, são uma trindade como no cristianismo”:

No cristianismo são quatro, meu comandante, com perdão do atrevimento, Quatro, exclamou o comandante, estupefacto, quem é esse quatro, A virgem, meu senhor. A virgem está fora disso, o que temos é o pai, o filho e o espírito santo, E a virgem, Se não te explicas, corto-te a cabeça, como fizeram ao elefante, Nunca ouvi pedir nada a deus, nem a Jesus, nem ao espírito santo, mas a virgem não tem mãos a medir com tantos rogos, preces e solicitações que chegam a casa a todas as horas do dia e da noite, [...] (SARAMAGO, 2008, p. 70)

Com identidade híbrida, Subhro contesta o dogma da Santíssima Trindade, introduzindo uma quarta pessoa, a Virgem Maria, que receberia mais pedidos que os outros três, e seria mais poderosa. O comandante ataca a fala herética e o adverte: “Cuidado que está aí a inquisição, para teu bem não te metas em terrenos pantanosos”. (SARAMAGO, 2008, p. 71)

Por meio da meta-discursividade (HUTCHEON), o comandante e o tratador refletem ainda sobre a construção de ideologias através da língua:

[...] tudo isto são palavras e só palavras, fora das palavras não há nada, Ganeixa é uma palavra, perguntou o comandante, Sim, uma palavra que, como todas as mais, só por outras palavras mais poderá ser explicada, mas, como as palavras que tentaram explicar, quer tenham conseguido fazê-lo ou não, terão, por sua vez, de ser explicadas. (SARAMAGO, 2008, p. 71)

Ganeixa, explica Subhro, seria filho de Siva e de Parvati (Durga ou Kali), a deusa de cem braços: “Há que dizer, como aconteceu com a vossa virgem, que

ganeixa foi gerado [com sabão] por sua mãe, parvati, sem intervenção do marido”. O tratador prossegue na explicação da gênese de Ganeixa, comparando-a a de Jesus Cristo, proferindo um ataque direto aos dogmas de Nossa Senhora, o da Maternidade Divina e o da Virgindade Perpétua.

De acordo com o mito hindu, Mãe e filho retornaram para a aldeia e o esposo dela quis adentrar sendo proibido por Ganeixa, a quem decapitou. Desesperada, Parvati rogou a Brama que a aconselhou a buscar a cabeça de qualquer criatura que estivesse dormindo. Encontraram um elefante moribundo cuja fronte foi colocada no tronco de Ganeixa: “Histórias da carochinha, resmungou um soldado, Como a daquele que, tendo morrido, ressuscitou ao terceiro dia”. (SARAMAGO, 2008, p. 73).

O comandante o advertiu novamente por seu desrespeito aos dogmas cristãos como o da Ressurreição do Senhor, e por ter feito: “considerações pouco amáveis sobre Jesus Cristo e a virgem que não caíram nada bem no espírito de pessoas aqui presentes”. (SARAMAGO, 2008, p. 73).

O tratador, um simples cuidador de elefante, considerado um subalterno do império colonial português, critica pontos fundamentais da doutrina cristã, considerados certos e indiscutíveis, ao mesmo tempo que confessa estar entre culturas e de não regressar à Índia: “Se chego a Viena, não volto mais, [...] já não sou indiano, Em todo caso vejo que do teu hinduísmo parece saber muito, Mais ou menos meu comandante, mais ou menos”. (SARAMAGO, 2008, p. 73).

NEGOCIATAS NA BASÍLICA DE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA

A viagem prossegue até Pádua, onde se localiza a Basílica de Santo Antônio, na época da Inquisição e do Concílio de Trento, que planeja uma profunda renovação do catolicismo romano por causa do surgimento do protestantismo. O cura da igreja deseja mostrar um milagre e pede a Subhro que ordene ao elefante para se ajoelhar diante do templo. O tratador revida:

Não sei nada de milagres, na minha terra, lá onde eu nasci, não os há desde que o mundo ficou criado, imagino que toda a criação terá sido um milagre pegado, mas depois acabaram-se, Agora estou a ver que afinal não és cristão. (SARAMAGO, 2008, p. 188)

O religioso prossegue, em tentativa de convencimento: “A deus nunca o importunamos para que faça um milagre, é preciso respeitar a hierarquia, quando muito recorremos à virgem, que também é dotada de talentos taumatúrgicos”. O conarca questiona: “Quer me parecer [...] que pela vossa igreja católica anda muito o cinismo”. O religioso fala com franqueza: “é para que percebas que necessitamos mesmo esse milagre, esse ou qualquer outro, Porquê, Porque Lutero, apesar de morto, anda a causar grande prejuízo à nossa santa religião”. (SARAMAGO, 2008, p. 189)

O conarca busca negociar com o sacerdote: “Que é me que acontece se eu levar o elefante à porta da Basílica e ele não se ajoelhar, Nada, a não ser que suspeitemos que a culpa seja tua, E se assim fosse, Terias fortes motivos para te arrependeres”. (SARAMAGO, 2008, p. 190)

A questão da negociação, conforme tentada por Subhro, é indicada por Bhabha: “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas – e coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. (BHABHA, 2007, p. 20)

Por intervenção do tratador, o elefante ajoelha-se na porta da Basílica de Santo Antônio, em Pádua, e adquire uma aura de santo milagreiro. Os pelos dele foram comercializados por Subhro, com a alegação de que teriam propriedades curativas. Trata-se de uma referência indireta à prática de simonia, que era o comércio de relíquias sagradas que os fiéis adquiriam, pensando que teriam sido de Jesus ou de algum santo.

MUDANÇA DE DONO E DE NOME

Em Valadollid, o arquiduque Maximiliano troca o nome do conarca, de Subhro para Fritz, causando conflitos nele: “O meu nome é subhro, meu senhor, Sub, quê, Subhro, meu senhor, é esse o meu nome”. (SARAMAGO, 2008, p.150)

E significa alguma coisa esse teu nome, Significa branco, meu senhor, Em que língua, Em bengali, meu senhor, uma das línguas da Índia. O arquiduque ficou calado durante alguns segundos, depois perguntou, És natural da Índia, Sim, meu senhor, fui para Portugal com o elefante. (SARAMAGO, 2008, p. 150)

Maximiliano decide mudar o nome com a seguinte explicação: “O teu nome é custoso de pronunciar, Já mo têm dito, meu senhor, Tenho a certeza de que em Viena ninguém o irá entender, O mal será meu, meu senhor, mas esse mal tem remédio, passarás a chamar-te fritz”. O Arquiduque tem a última palavra de sobreposição (metalinguagem) em letra maiúscula, enfatizando sobreposição de poder: “passarás a chamar-te fritz, Fritz, repetiu com voz dorida subhro, Sim, é um nome fácil de reter, tu serás mais um, mas o único com um elefante”. (SARAMAGO, 2008, p. 150 e 151)

A partir desse momento, a identidade do tratador indiano passa por deslocamentos: “Se vossa alteza mo permite, eu preferiria continuar com o meu nome de sempre”, mas o Arquiduque exige: “[...] Mete na tua cabeça que teu nome é Fritz e nenhum outro, Sim, meu senhor”. (SARAMAGO, 2008, p. 151). Amargurado, o jovem conarca reflete sobre sua condição de “ex-cêntrico”:

Éramos subhro e Salomão, agora seremos fritz e solimão. Não se dirigia a ninguém em particular, dizia-o a si próprio, sabendo que estes nomes nada significam, mesmo tendo eles vindo para ocupar o lugar de outros que, sim, significavam. Nasci para se subhro, e não fritz, pensou. (SARAMAGO, 2008, p. 152)

Depois da chegada triunfal em Viena, o elefante morreu e o tratador desapareceu. Tal fato histórico foi recriado na narrativa de Saramago:

Além de o terem esfolado, a salomão cortaram-lhe as patas dianteiras para que, após as necessárias operações de limpeza e curtimento, servissem de recipientes, à entrada do palácio, para depositar as bengalas, os bastões, os guarda-chuvas e as sobrinhas de verão. Como se vê, a salomão não lhe serviu de nada ter-se ajoelhado. (SARAMAGO, 2008, p. 255).

CONCLUSÃO

O estudo “TRIBUTO A DOIS ESTRANGEIROS EM LISBOA (SÉCULO XVI): O paquiderne e seu tratador em *A viagem do elefante* (2008), de José Saramago”, apresentou a contribuição do escritor português para evocar um episódio desconhecido da história colonial lusa que tem origem em Goa,

com o embarque de um animal e seu cuidador para Lisboa, e a viagem deles até Viena, nos anos 1551 e 1552.

Na narrativa, classificada, como “metaficção historiográfica”, por revisitar um fato histórico, com paródia de discursos oficiais e ironia, Saramago tece uma forte crítica política e religiosa e dá voz e nome para o conarca anônimo, um marginal, um “ex-cêntrico” (Hutcheon) na engrenagem colonial portuguesa, que vivia na “diversidade cultural” (Said), no espaço do “entre-lugar” (Bhabha). Ele tinha identidade híbrida, hindu e católica, e contestou domas do cristianismo o da Maternidade Divina, o da Virgindade Perpétua e o da Ressurreição de Jesus.

Resoluto, ele disse ao cura que não queria forjar um tipo de milagre, o de fazer ajoelhar o elefante diante da igreja, e exteriorizou a Maximiliano, que não queria mudar o seu nome. Transgressor, o conarca tentou, apesar de não conseguir prevalecer sua opinião diante dos representantes das hierarquias oficiais religiosas europeias: um representante da igreja católica, o padre da Basílica de Santo Antônio em Pádua, e o outro, da monarquia, o arquiduque, futuro Maximiliano II, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico.

REFERÊNCIAS

BARBAS, Helena. Monstros: O rinoceronte e o elefante. Da ficção dos Bestiários à realidade testemunhal. *Actas do V Encontro Luso-Alemão. Akten de V. Deutsch Portugiesischen Arbeitsgespräche*. Köln-Lissabon, p. 102-122, 2000. Disponível em: <file:///C:/Users/ACER/Downloads/Monstros_o_rinoceronte_e_o_elefante_da_f.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

CONCÍLIO DE TRENTO. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Conc%C3%ADlio_de_Trento>. Acesso em: 12 mar. 2021.

DER ERSTE ELEFANTEN IN WIEN. Disponível em: <<http://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/wien/allgemein/derersteelefant.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

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

INQUISIÇÃO PORTUGUESA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Inquisi%C3%A7%C3%A3o_portuguesa>. Acesso em: 12 mar. 2021.

OPLL, Ferdinand. “... ein(e) vorhin in Wien nie gesehene Rarität von jedermann bewundert”. Zum Leben. Tod und nachleben des ersten Wiener Elefantens. *Studien zur Wiener Geschichte*. Jahrbuch des Verein für Geschichte der Stadt Wien: Wien, p. 229-273, 2004. v. 60.

ROCHA, Denise. ZOLLNER, Cíntia de Vito. Imagens de um elefante indiano, nos anos de 1551 e 1552, em percurso europeu. *Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem* (ENEIMAGEM), UEL, Londrina/PR, 2011.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Maria do Carmo R. dos. Aspectos geopolíticos sobre o fim da hegemonia portuguesa na Ásia: a descolonização de Goa. *História*, Unisinos, v. 24, nº 2, p. 282-295, mai./ago. 2020. Disponível em: <file:///E:/Goa.%20aspectos%20da%20descoloniza%C3%A7%C3%A3o.pdf >. Acesso em: 12 mar. 2021.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

SULEIMAN (elefante). Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Suleiman_\(elephant\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Suleiman_(elephant))>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SOLIMAN (ELEFANT). Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_\(Elefant\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_(Elefant))>. Acesso em: 12 mar. 2021.

WAYDA, Stephan. Der Weg der Kompromisse: Maximilian II e Rudolf II. In: _____. *Felix Austria: Eine Geschichte Osterreichs*. Wien: Verlag Carl Ueberreuter, p. 255-281, 1980.

ICONOGRAFIA

Fig. 1- Soliman e seu tratador, em Wasseburg, a caminho de Viena. Notícia de jornal, xilogravura com moldura (1552). Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soliman.1.jpg?uselang=de#globalusage>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

Fig. 2- Das Elefantenhaus in Wien [A Casa do Elefante em Viena. Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_\(Elefant\)#/media/Datei:Soliman.3.Detail.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Soliman_(Elefant)#/media/Datei:Soliman.3.Detail.jpg)>. Acesso em: 12 mar. 2021.

FILMOGRAFIA

“A VIAGEM DO ELEFANTE” em São Pedro do Sul, Portugal (2014). Encenação baseada na obra homônima de José Saramago. >. Trigo Limpo Teatro ACERT, em coprodução musical com Flor de Jara e Fundação José Saramago. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yTRap35P9hQ>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

RAJAS REISE OFFIZIELLER TRAILER. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=--QPbCyXAKU>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

GEORGES BOURDOUKAN: ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO

Valter Luciano Gonçalves Villar²⁰

Por outro lado, vestindo desde o início a máscara da mentira, a ficção (como o louco nos textos medievais) se outorgou a si o direito de dizer a verdade dissimulada, sem que sofra choques absurdos ou repressivos – diz a verdade da mentira, a verdade pela mentira, a verdade dentro da mentira.

Silviano Santiago

Georges Latif Bourdoukan nasceu no ano de 1943, em Miniara-Akkar, região setentrional do Líbano, filho de um militante de esquerda, que lutou contra os nazistas na Segunda Guerra e contra a ocupação francesa no Líbano. Por volta dos cinco anos de idade, presenciara a entrada, a cavalo, em sua casa, de vários *gendarmes*, que procuravam seu pai, com o intuito de prendê-lo ou matá-lo. Devido a essas perseguições, seu genitor emigrara para o Brasil, juntamente com sua esposa, uma baiana de ascendência libanesa, deixando os filhos no Líbano, aos cuidados dos avós paternos. Depois, precisamente no ano de 1953, Bourdoukan viera morar no Brasil, e logo cedo, dedicara-se às atividades políticas, tornando-se um dos dirigentes da União Paulista dos Estudantes Secundaristas.

Logo após, iniciara sua carreira na imprensa, trabalhando no jornal *Última Hora*, com fortes tendências de esquerda, passando ainda por outros veículos, como a revista *Placar*, a *TV Cultura*, *Rede Globo de Televisão*, onde se tornaria um dos idealizadores do Globo Repórter. Incompatibilizando-se com a classe patronal, devido à independência de suas reportagens, Bourdoukan logo se viu impedido de divulgar suas matérias, o que lhe ocasionou sérios desconfortos profissionais. Devido a isso, resolve fundar o *Jornal de Jerusalém*, dedicado aos assuntos do Oriente Médio, no qual recebera diversas distinções, entre elas, o Prêmio Vladimir Herzog de Direitos Humanos. Em 1984, dirigiria ainda duas outras publicações, a *Revista Palestina*, órgão oficial da Organização para a Libertação da Palestina - OLP no Brasil e a *Revista dos Estados Árabes*.

²⁰ Doutor em Literatura e Cultura Brasileira (UFPB). Professor Adjunto (UEA). Pesquisador (FAPEAM). CV: <http://lattes.cnpq.br/2648721039739294>

Além dessa atuação no campo da informação jornalística, Georges Bourdoukan seria também encarregado de dirigir, como Secretário Executivo, a Liga Parlamentar de Amizade e Cooperação Árabe-Brasileira, ocasião em que realizaria, na condição de secretário, inúmeras viagens ao mundo árabe, momentos em que colheira farto material que lhes serviu de inspiração para a feitura de seus escritos literários.

Não obstante essa dilatada experiência, Bourdoukan ainda presenciaria diversas guerras, ao longo de sua trajetória, desde as vividas na sua infância até aquelas em que estivera fazendo a cobertura, como correspondente de guerras. Assim, em uma de suas viagens a passeio, no ano de 1969, quando estava retornando de Damasco para Beirute, fora surpreendido com os bombardeios da aviação israelense ao prédio da alfândega, de onde saíra minutos antes, juntamente com filho e esposa, grávida de sete meses. Naquele tempo, presenciou a tentativa de golpe de estado contra o presidente da síria, senhor Nureddin Atassi, encabeçada pelo então ministro da defesa, Hafez Assad. Foi correspondente na guerra entre Egito e Israel e, na Guerra Civil do Líbano, agravada com os constantes e ininterruptos ataques da aviação israelense. Cobriu o massacre das aldeias de Sabra e Chatila, comandado pelo então ministro da defesa de Israel, Ariel Sharon, ocasião em que foram mortos, em menos de trinta e seis horas, mais de cinco mil palestinos, entre eles crianças, mulheres e idosos.

Nesse íterim, entrevistaria diversas personalidades importantes do mundo árabe, como o dirigente líbio Muammar al-Kaddafi, o rei Hussein da Jordânia, o presidente da Síria Hafez Assad, o rei Hassan-II do Marrocos, entre outros. Infelizmente, essas entrevistas foram censuradas e suas publicações proibidas.

Como se pode observar de sua extensa e rica biografia, Georges Bourdoukan, desde muito cedo, passara por diversas experiências de guerras que sacudiram o mundo árabe, em especial, aquelas acontecidas ou reverberadas na comunidade libanesa, de onde registraria, nos meandros de sua memória, diversas histórias, que lhes possibilitaram um sólido e dilatado conhecimento acerca de todos os problemas que hoje afligem os povos da Península Arábica.

Familiarizado com esse mundo, de onde ouviria história das guerras e perseguições, principalmente aquelas movidas pelos turco-otomanos, contadas pelos seus antepassados, Bourdoukan aliaría essa vasta experiência à sua capaci-

dade cognitiva para exercer uma intensa militância intelectual e artística. Dessa atuação, destaca-se a publicação de vários textos jornalísticos, especialmente os publicados pelo seu blog, e as quatro obras literárias que compõem o seu acervo antológico. Esses livros tratam, entre outros assuntos, de restabelecer alguns fatos desconhecidos do público brasileiro, entre eles, as conquistas árabes no campo da medicina, da música, da filosofia e os reais motivos que explicam o surgimento e o desenvolvimento da guerra civil libanesa.

Sua primeira obra artística, o romance a **Incrível e Fascinante História do Capitão Mouro**, publicada originalmente no ano de 1997, conta hoje com quase dez edições, e se tornou a obra mais conhecida do autor, principalmente depois de ter sido adotado pelo Ministério da Educação, em 2006, para compor as bibliotecas públicas do país e servido de inspiração para a composição do enredo **Um Mouro no Quilombo**: isto a História Registra, de autoria de César Som Livre, Kleber Rodrigues, David Lima, Cláudio Martins, interpretada por Ciganerey, por ocasião do desfile da G.R.E.S Escola Paraíso do Tuiuti, no carnaval carioca de 2001.

Apesar das repetidas edições, das bibliotecas e do carnaval carioca, indicadores da propagação do romance, essa obra, a primeira de uma trilogia, ainda incompleta, sobre a participação árabe no processo de formação cultural de nossa identidade, desde o período colonial, é pouco estudada no meio acadêmico. Esse fato já havia sido observado por Monica Kalil Pires que, em sua tese de doutorado **A Tradução Cultural em Romances Históricos**: análise comparativa entre *Leon, L'Africain*, de Amin Maalouf, e *Incrível e Fascinante História do Capitão Mouro*, de Georges Bourdoukan, lamentaria (PIRES, 2009, p. 63) a escassez de textos sobre esse romance e sobre o autor, fato que não sofreu alteração até o presente momento.

Em sua tese comparativa, Monica Pires defenderá, em miúdos, a intenção dos autores em traduzir os valores do mundo árabe-muçulmano para nós leitores ocidentais (PIRES, 2009, p. 13). Essa linha norteará todo o seu percurso de pesquisadora, terminando, por fim, de trazer, para suas conclusões, as marcas da “combatividade e da polêmica” (PIRES, 2009, p. 64) do autor radicado no Brasil.

Mas nem só de combatividade e polêmica vive a obra de Georges Bourdoukan. Nessa mesma obra, é notório o quanto a ficção toma conta dessa

tentativa de registrar fatos históricos, elegendo a via romanesca, especialmente quando o autor tenta reconstruir um mundo onde negros e brancos, índios e apressadores, pobres e ricos, árabes e judeus, passariam a viver harmoniosamente, sem grandes dificuldades para superarem seus dilemas. Reconstruindo, dessa forma, uma sociedade pacificamente feliz, onde reina a justiça, e a compreensão das limitações dos mais fracos se tornam uma constante entre seus habitantes, características essas só encontradas no espaço da utopia, do mundo literário, o que nos faz relembrar as lições de Aristóteles sobre a distinção entre o historiador e o artista.

Talvez fosse isso que Bourdoukan gostaria que viesse acontecer. Daí o ganho literário de sua obra. Mesmo as formas caricaturadas, beirando ao exotismo, dos europeus, especialmente os representantes do Santo Ofício, não comprometem a sua força literária. As peripécias do Capitão Mouro, em muito se assemelham às aventuras do árabe Fadul Abdala, personagem de Jorge Amado. Essa semelhança também se observa nos diálogos, enxutos, próximos da oralidade; parecenças que se veem também no desenvolvimento do enredo, cheio de ações, de movimentos, criando, desta forma, uma atmosfera carregada de plasticidade que permitirá ao leitor, não apenas se inteirar com as contribuições árabes trazidas até nós, mas, sobretudo, imaginar todo um cenário, todos os esforços e expressões das criaturas que foram idealizadas para demonstrar, entre outros objetivos, o quanto o espaço ficcional é apropriado para recontar histórias e reconstruir mundos, no caso, um mundo onde os traços de origem sejam apenas uma particularidade, não uma distinção fundamental no convívio entre as pessoas. Daí a múltipla composição do Quilombo dos Palmares, sem opressões, pois segundo a epígrafe de apresentação de seu blog, “Enquanto houver um explorado ou um oprimido não haverá paz.”

Como se sabe, Georges Bourdoukan dedica considerada parte de seu tempo às atividades políticas, em defesa de uma Palestina livre e soberana, com fronteiras, palavra detestada por ele, equivalentes às determinadas pela ONU, no ano de 1947. Não seria de estranhar, portanto, que o autor encontrasse um artifício que permitisse inserir os dramas, pelos quais passa o povo palestino, sujeito a todos os tipos de brutalidade dos dirigentes sionistas.

Assim, o autor, valendo-se da inferência de seu narrador, reconstrói as cruezas desses comandantes israelitas, quando transfere, para a sua narrativa

um dos castigos mais odiosos e aviltantes para qualquer ser humano: a destruição dos lares por simples desvios e/ou comportamentos, fatos corriqueiros e insuportáveis pelos quais os palestinos estão diariamente sujeitos, daí a fala sugestiva do judeu Ben Suleiman:

Conde afastou-se com uma pequena pedra na mão. Era sua colaboração na demolição.

Num canto, do outro lado da casa, Bem Suleiman tentava convencer Saifudin.

– Você viu como este local estava espediado. O sanitário ao lado da cozinha, todos os cômodos sujos, falta total de higiene.

– Como todos os lugares que visitamos, aqui e em Recife. Não haveria outro motivo?

– O dono é aquele traidor que entregou o Conde aos escravistas.

– Mas precisa demolir a pousada para castigá-lo?

– **Demolir casas é o melhor castigo para qualquer falta.**

Bem Suleiman notou uma preocupação no semblante de Saifudin.

– O que o preocupa?

– Espero que esse seu exemplo não prospere...

(BOURDOUKAN, 2001, p. 198 – grifos nossos)

Ora, todo leitor, inteirado com os problemas da invasão da Palestina sabe que essa prática só é administrada por um único país do mundo, Israel. Este, ainda hoje, insiste em levantar levianas e falsas acusações para criar todo um teatro jurídico, perante sua legislação, dando, assim, pretensos direitos para demolir as casas dos palestinos. Essas violências foram condenadas dezenas de vezes pela Organização das Nações Unidas, que acusa Israel de usar esses pretextos, para aumentar seus assentamentos ilegais. Apesar disso, Israel continua ignorando a opinião pública mundial e desde a sua criação, todas as resoluções da ONU, as quais, hoje, chegam a quase três centenas, foram desobedecidas pelo Estado Sionista, o que demonstra um total desprezo à comunidade internacional e uma afronta à civilidade entre os povos.

Apesar desse momento, seu romance não seria tomado por essas inferências, próprias do seu ativismo político. O que se percebe, no entanto, é uma obra

que conseguiu, antes de tudo, priorizar o discurso literário, frente aos pretextos históricos que o lastreia, em especial, aqueles referentes à contribuição árabe para a nossa formação cultural, uma feliz harmonia, portanto, que faz com que sua obra mereça uma maior apreciação pela crítica, dada sua importância, não apenas literária, mas também histórica.

Dois anos depois, lançaria seu segundo romance, **O Peregrino** (1999), obra que intenta recontar alguns mitos sobre as terras americanas, em especial, o mito do descobrimento. Para tanto, vale-se o autor de um registro oficial, acerca do desaparecimento de uma tribo amazônica, de nome árabe, os Karib, para iniciar sua narrativa cheia de mistério e deslumbramento, impossibilitando o leitor, desta forma, de divisar onde se encontra o real, onde se localiza o imaginário, tal é a mistura dos elementos históricos e artísticos. O que nos deixa numa sensação de que muitos lugares podem e devem ser revisitados, em especial, essa história de que o nome Brasil corresponde aos fatos contados acerca do último batismo dessas terras, ocorrido no ano de 1527. Essa palavra originou diversas pesquisas etimológicas, no entanto, sem conclusões mais aceitáveis, o que não deixa de ser uma inquietação acerca dos estudos da origem, e da evolução do étimo que nos caracterizou como brasileiros:

Ainda hoje, as enciclopédias mencionam que uma das origens da palavra Brasil é fenícia. E os Celtas se referiam aos fenícios, ainda no século VI a.C., como o povo vermelho...

– Sim – respondeu o professor – Povo vermelho e deram-lhe esse apelido porque os fenícios praticamente monopolizavam o comércio do corante vermelho. Os documentos celtas dizem que os fenícios teriam desaparecidos nas brumas do Atlântico. [...] “um povo mítico e afortunado que foi viver feliz na misteriosa e paradisíaca ilha do...Brasil”.

– E os libaneses sabem disso?

(BOURDOUKAN, 1999, p. 78)

Antes dessa sugestão acerca da origem fenícia do étimo Brasil, também levantada por Darcy Ribeiro (2000), o autor passa a sugerir que os árabes, desde há muito, estavam familiarizados com as rotas marítimas que levavam ao continente americano. Não apenas conheciam, como teriam, em passados não tão

remotos, estabelecido comunidades em Terras de América, fato do conhecimento de alguns dos comandantes europeus, como Cristóvão Colombo. Por isso seus cuidados em armar uma tripulação que contivesse intérpretes da língua árabe (BOURDOUKAN, 1999, p. 76-77), a fim de facilitar os contatos com esses povos nas terras americanas.

Essa mesma tese, de que os árabes estiveram aqui primeiramente, também é defendida por Mussa Kuraiem que, reivindicando a primazia dos Filhos de Alláh sobre os conhecimentos náuticos, sobre rotas marítimas, sobre mapas, sobre o eixo imaginário da terra, sugere que, muito antes de os europeus darem as primeiras braçadas no Oceano Atlântico, os árabes já haviam navegado por aqui e conhecido essas terras. Afirmção que ele registra a partir dos escritos de Jaime Cortesão, historiador português, especialista na história dos descobrimentos portugueses e da consulta de outras fontes árabes:

Sabe-se, pois, que os árabes do Oceano Índico estavam muito bem supridos de cartas, mapas e instrumentos e essa realidade deve ter surgido na mente, quando as atividades arábicas no Atlântico em dias pré-colombianos foram consideradas. [...] Mas talvez o mais notável objeto obtido em Java fosse um mapa desenhado por um piloto da ilha. Ele mostrava o Cabo da Boa Esperança, Portugal, a terra do Brasil, o Mar Vermelho, o Golfo Pérsico, as ilhas Spice e a navegação dos chineses e dos górios com as rotas seguidas por seus navios. (KURAIEM, 1962, p. 63,64)

O livro de Bourdoukan continua ainda com apontamentos sugestivos. Todos eles, sinalizando para a desconstrução da história oficial acerca de Cristóvão Colombo, Américo Vespucci, Pedro Álvares Cabral, entre outros importantes nomes do período. Valendo-se não apenas dos relatos ficcionais, mas de documentos encontrados, principalmente no mundo árabe, que indicam que a história precisa, no mínimo, ser revista, a fim de que venhamos entender parte desse passado pré-colombino, tão interdito, depois desses séculos de dominação europeia, precisamente portuguesa e espanhola, a obra do autor abre um dos caminhos possíveis para entendermos nossa identidade cultural, o hibridismo que se assenta em nosso chão.

Sua terceira obra, **Vozes do Deserto** (2002), é carregada de um lirismo transcendental que implica, ao leitor, um conhecimento sobre as “Leis do Deserto”, no sentido daquelas anunciadas por Mussa Kuraïem, em sua obra homônima. Dentro desse lirismo, no entanto, é possível destacar os elogios, hoje totalmente esquecidos, que personalidades da intelectualidade europeia, como os enciclopedistas Diderot e D’Alembert, expressaram ao mundo árabe (BOURDOUKAN, 2002, p. 23); a similaridade entre Blaise Pascal e Al-Ghazzali; e a origem do terço católico, de procedência arábica, levado ao mundo ocidental, sem, no entanto, reconhecer-lhe a origem, pois “Esse rosário acabou transformando a liturgia cristã, ao ser adotado no século XIII pelo espanhol Domingos de Gusmão, o São Domingos, fundador da ordem dos dominicanos.” (BOURDOUKAN, 2002, p. 87).

Como se percebe, o mundo ocidental continuaria a se relacionar com o mundo árabe de forma bastante estranha. Apesar disso, o livro de Georges Bourdoukan não seria contaminado por esses momentos sovinas, que insiste em negar as mais simples autorias, como se percebe de Pascal e do rosário católico. Antes, porém, sua obra se espalharia por outras artes, precisamente a música, inspirando uma das canções do álbum **A Corda da Alma**, de autoria do brasileiro Sami Bordokan, filho de um alaudista libanês, também da aldeia de Miniara-Akkar, o que demonstra a carga lírica que permeia essa obra despreziosa, no entanto, rica de informações e detalhes sobre a natureza do árabe do deserto, considerado por Mussa Kuraïem, como o legítimo e o mais genuíno herdeiro dos valores e tradições árabes. (KURAIEM, 1960, p. 227-230).

Nessa sexta faixa, o compositor e musicista Sami produz uma versão instrumental do conto *A Corda da Alma*, encontrado no livro **Vozes do Deserto**. Uma curta narrativa que conta a história de como Alláh criou o alaúde de quatro cordas para que suas criaturas pudessem conhecer os sons dos quatro elementos da natureza: água, terra, ar e fogo. Depois de criado o alaúde, o filósofo, matemático e astrônomo árabe Ziriab, resolvendo aperfeiçoar a criação divina, enriquece o instrumento musical, acrescentando-lhe uma quinta corda, que ele chamará de “a corda da alma”.

Para transpor essa narrativa para sua faixa instrumental, o musicista Sami inicia o andamento dessa canção instrumental, de forma recitativa, só,

lentamente, sugerindo-nos, com os efeitos dos acordes, principalmente os da quinta corda, estados de harmonia, paz, tranquilidade e relaxamento. Quebrado somente quando outros instrumentos são chamados, os de percussão que, juntamente com os tons agudos e apressados das outras quatro cordas do alaúde, simbolizam o encontro dos elementos da natureza – água, terra, ar e fogo –, que parecem não se misturarem harmoniosamente, dado o ritmo acelerado, com métrica, compondo assim a música.

Apesar dessa aparente convulsão, provocada pelo encontro dos quatro elementos, a quinta corda voltaria a comandar o compasso musical, quando, no final, é chamada novamente para retornar ao processo harmonioso do começo, acabando com o contraste e finalizando, de forma expressiva e só, mais lentamente, até desaparecimento completo do som, tal qual a claridade dos raios do dia ao avanço da noite.

E essa representação vai ao encontro da história, que narra como a música tocada pelo médico Al-Kindi que, utilizando-se de um alaúde, passaria a equalizar os tormentos íntimos pelos quais passavam os pacientes acometidos de diversas patologias mentais, fatos que Bourdoukan, ao falar sobre a corda da alma, fez questão de expressar:

Outro médico, Al-Kindi, era um exímio tocador de alaúde. Certa feita, quando se encontrava num *maristan* (hospital) de enfermos com problemas mentais, resolveu acompanhar o gesto dos pacientes dedilhando o alaúde. Improvisou de tal maneira, que os pacientes passaram de condutores a conduzidos. Desde então passou a utilizar os sons do alaúde, a exemplo de Avicena, como função terapêutica. Um testemunho da época diz que ele curou um jovem paralítico depois de tentar, inutilmente, aplicar todos os métodos da medicina tradicional. O estudo dos princípios físicos e fisiológicos do som de Al-Farâbi, também médico e filósofo, serviu de guia para gerações futuras. (BOURDOUKAN, 2002, p. 46-47)

Desta forma, o autor Georges Bourdoukan faz, das conquistas realizadas pela civilização árabe, momentos de lições universalizantes, como o carinho e o sólido respeito aos atormentados da mente, dispensados pelas gentes árabes, transformando sua estética numa riqueza de lirismo, passando a impressão de

que só restaram saudades desse tempo harmonioso, mágico, sereno, tal qual o conto do escritor e a canção homônima do músico, ambos de origem libanesa.

Apesar desses momentos, prenhes de subjetividades, sua quarta obra, **O Apocalipse** (2003), do gênero teatral, voltaria a expressar, com mais rigor, toda a intensidade política vivida pelo escritor. Essa obra seria a segunda do gênero dramático, na história da literatura brasileira, a se inteirar totalmente de personagens do mundo árabe, tal qual realizou, há quase dois séculos, Gonçalves Dias, com a peça **Boabdil**. Assim, veremos, a exemplo da obra do poeta indianista, o autor transplantar, para o campo das artes, um assunto histórico referente ao mundo árabe, que foi a Guerra Civil Libanesa (1975-1990).

Nesse intento, a obra de Bourdoukan preza por uma realidade que chega, às vezes, ser brutal, intensamente realística. Isso ocorre graças aos poucos arranjos e artifícios literários existentes no desenvolvimento do drama, no próprio cenário que exige muito da produção para sua montagem, e nas ações dos personagens.

Talvez seja essa a intenção da obra: explicar para a plateia aquilo que os livros de história têm dificuldade de se fazer entender, que é a maneira pela qual os países envolvidos, os exércitos, os partidos políticos, as falanges, os grupos armados e os indivíduos se relacionavam, seja como inimigos militares, políticos e ideológicos, seja como aliados históricos, ocasionais ou interessados. De qualquer forma, o fato é que nenhuma outra escritura foi capaz de retratar tão completamente o drama vivido pelos libaneses nesse período. Uma obra que não agrada a nenhum dos envolvidos na questão libanesa, nem tão pouco seus simpatizantes, dado à parcela de responsabilidade que o autor destina a cada um dos envolvidos, desde o religioso ao comunista, desde os pacifistas aos loucos pela guerra.

No entanto, a peça cumpre um papel, até agora negligenciado por outros gêneros: o de informar a um público, no caso, os falantes de língua portuguesa, as reais causas da deflagração da guerra civil que, segundo o autor, deve-se ao fato de o Líbano ter se tornado o centro financeiro dos petrodólares da região; como esse cenário, composto de mais de trezentos grupos armados, desenvolveu-se, ao longo desses quinze anos de sangrentos confrontos. É justamente, nesse desenrolar, que reside o ponto alto da peça, os absurdos desse desenvolvimento, fazendo com que tudo se pareça destituído de sentidos, apesar da veracidade dos

fatos acontecidos, testemunhado por Bourdoukan e transformado em matéria teatral pela sua vontade literária e política.

Esse desagrado geral, esse incômodo aos poderosos grupos envolvidos na guerra, aliado à exigência de montagem do cenário, pode ter contribuído para que a peça tenha sido encenada uma única vez²¹, fato esse já previsto por Bourdoukan, em entrevista dada a Leonardo Vinhas, realizada no ano de 2005, quando perguntado se a peça já havia sido montada alguma vez: “Não, nunca foi montada nem vai ser. É um texto muito difícil, que fala muito da questão do Oriente Médio, sem glossário e sem pausa para explicação. Difícilmente vai ganhar alguma montagem, mas é outro texto do qual eu gosto muito.” (BOURDOUKAN, 2005, não paginado).

Convicto nas suas declarações, Georges Bourdoukan tinha prévia ciência da independência de seus escritos e do alcance de suas denúncias, imputações essas também notadas por José Damião de Lima Trindade, em pós-fácio da obra, o que deve ter colaborado para que a peça permanecesse nessa espécie de clausura, como se todos quisessem construir um pacto de silêncio sobre o assunto. Essa ausência de encenação não deixa de ser uma prévia censura a obra de quem sempre primou pela liberdade da informação, em todos os sentidos, em todos os seus gêneros.

Nesse ritmo, o de traduzir literariamente o mundo árabe para seus leitores, o conjunto da obra de Georges Bourdoukan, em consonância com a tradição literária brasileira, desde o Romantismo, afastar-se-ia, olímpicamente, das correntes e imagens que circulam no universo letrado ocidental, acerca das gentes árabes, em que são delineados como perigo, incivilidade e barbárie, tornando Bourdoukan como um dos grandes escritores contemporâneos a cumprir o papel do intelectual em sua sociedade, tal qual idealizou Edward Said. Vocação que se percebe na contemplação de seus escritos, tantos os de atividade política, como os de natureza literária, sem que se perca, no entanto, o lirismo, próprio

²¹ A peça foi encenada uma única vez, no ano de 2007, pelos alunos do curso de teatro da Universidade Federal de Alagoas, conforme chamadas nos cartazes da época, aqui reproduzidos: Peça - Apocalipse - Olhe Aqui! O Apocalipse.

Texto de Georges Bourdoukan. Módulo III /2006.2 – Montagem I. Direção – Jonatha Albuquerque. Formando Licenciatura em Teatro. Orientação – Profa. Dra. Nara Salles. Local – Estacionamento do Espaço Cultural, Sininbú. Data – 17 a 31 de março. Horário – 19:00 horas. (30 Pessoas por Espetáculo). Obs :Imprópria para menores de 14 anos! Usar Calçados Fechados que possam ser inutilizados. Venham nos assistir! ELENCO: Adriana Ferraz, Carolina Sophia, Beto Macedo, Carlos Porfirio, Cícero Ferreira, Cláudia Paes, Elizandra Lucca, Marcos Brandão, Kátia Rúbia. Divulguem e Prestígiem!

de quem acredita em mudanças, especificidade presente em sua trajetória de escritor, jornalista, professor e humanista.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Tocaia grande: a face obscura**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- BORDOKAN, Sami. **A Corda da Alma**. Manaus: Sonopress, s.d., CD-ROM.
- BOURDOUKAN, Georges Latif. **A Incrível e Fascinante História do Capitão Mouro**. 6. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- _____. **Blog do Bourdoukan**. [São Paulo 2009-2012]. Disponível em <<http://blogdo-bourdoukan.blogspot.com.br>> Acesso em jun de 2020.
- _____. **O apocalipse**. São Paulo: Casa Amarela, 2003.
- _____. **O Peregrino**. São Paulo: Casa Amarela, 1999.
- _____. Entrevista para Leonardo Vinhas. [Revista Eletrônica] **Scream & Yell**, 2005. Disponível em <<http://www.screamyell.com.br/literatura/bourdoukan.htm>> Acesso em set 2012.
- _____. **Vozes do Deserto**. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
- GONÇALVES DIAS, A. **Theatro**. Rio de Janeiro: H. Garnier Ed., 1868.
- KURAIEM, Mussa. **Leis do Deserto**. São Paulo: Oficina Gráfica da Revista “O Oriente”, 1960.
- MAALOUF, Amin. **Leão, O Africano**. 5 ed. Tradução de Maria das Graças Morais Sarmiento. Viseu/Portugal: Bertrand Editora, 1996.
- PIRES, Mônica Kalil. **A tradução Cultural em romances históricos: análise comparativa de Léon, l’africain, de Amin Maalouf, e A incrível e fascinante história do Capitão Mouro, de Georges Bourdoukan**. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. (Tese de Doutorado).
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. **Os Árabes e Nós: a Presença Árabe na Literatura Brasileira**. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2012. (Tese de Doutorado).

FICÇÃO, HISTÓRIA E IMAGINÁRIOS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS RELAÇÕES ENTRE POESIA ÉPICA E HISTÓRIA NO SÉCULO XVIII

Elisson Ferreira Morato²²

INTRODUÇÃO

É comum distinguir de maneira rigorosa fato e ficção, o que se exemplifica pela maneira como são encaradas as relações entre Literatura e História, sendo comum opor esta àquela. Entretanto, a História pode ser literária pelo fato de a Literatura poder immortalizar eventos, ao passo que Literatura recorre a História para criar efeitos de real e encontrar temas a serem reelaborados pela ficção.

Neste trabalho procuramos mostrar como o discurso literário se relaciona com o histórico através de uma abordagem discursiva dos imaginários sobre a História e a ficção, esta dada pela Literatura. Recorremos, então, a Análise do Discurso de Linha Francesa, através da noção de ficção/ficcionalidade (ARISTÓTELES, 2006; PAVEL, 1989; SEARLE, 1979; MENDES, 2004), do conceito de contrato de comunicação e de imaginários sociodiscursivos da teoria Semiolinguística de Charaudeau (2006, 1995).

Recorremos ainda ao trabalho de Eliade (1972), Dumézil (1973) e Havelock (1996) para verificar a relação da poesia épica com o mito e também refletir sobre os entrelaces entre poesia épica e História, tarefa para a qual retomamos o trabalho de Aristóteles (2006).

Primeiramente buscamos mostrar como e porque se dão as relações entre o discurso literário e o histórico no século XVIII e como se dá a constituição do estatuto ficcional para a narrativa épica e do estatuto fatural para o discurso da História. Em seguida, verificamos que imaginários perpassam o discurso literário e o histórico através da análise do poema épico *Vila Rica*, de Cláudio

²² Doutor em Estudos Linguísticos (UFMG). Professor (UEMG).
CV: <http://lattes.cnpq.br/8928514785706291>

Manoel da Costa (1729-1789) e da *História da América Portuguesa (sic.) (HAP)*, de Rocha Pita (1660-1738).

POESIA ÉPICA E HISTORIOGRAFIA NO SÉCULO XVIII

A poesia épica, ao evocar o feito de heróis míticos, veicula valores presentes na sociedade em que foi produzida. A tradição aristotélica coloca esse gênero como superior, já que traz personagens de condição elevada, representando aspirações e preceitos de uma época (GENETTE, 1977, p. 393). Para Aristóteles (2006), a epopeia deve imitar ações nobres de personagens e ações reais de um passado histórico comum dos gregos, o que nos aponta uma proximidade imanente entre a poesia épica e a História. Havelock (1996) aponta a conveniência da epopeia para realizar essa *mimesis*: “um poema é mais memorizável que um parágrafo em prosa” (HAVELOCK, 1996, p. 121), de modo que a Literatura seria mais capaz de preservar feitos memoráveis do que a História.

Assim, a poesia épica não versa sobre o mitológico, mas sobre a ação heroica e fatural a ser imitada esteticamente (cf. ARISTÓTELES, 2006). Logo, a poesia épica seria mais fatural que ficcional, já que “o material do poema épico não é invenção do autor, pois acontecimentos e personagens já existem no cabedal cultural do povo” (D’ONOFRIO, 1990, p. 257), cabedal que chamamos de mito. Eliade (1972), por sua vez, lembra que o mito como fábula, invenção, ficção era uma concepção recorrente até parte do século XIX antes de ser considerado como uma “história verdadeira” (ELIADE, 1972, p. 7) para sociedade da qual esse mito é parte.

Para Dumézil (1968, p. 16), o mito respondia a três necessidades básicas das sociedades arcaicas: a origem e unidade do povo, a manutenção e/ou conquista da soberania e a prosperidade. Preceitos recorrentes na poesia épica e no discurso da História. Assim, no século XVIII, entre poetas brasileiros, o mitológico é substituído pelo histórico no gênero épico. Mas o poeta recorre à História para representar esse passado como mítico justificando a organização social imposta ao Novo Mundo e legitimando o domínio português, a subservidência dos povos nativos e a destinação das riquezas naturais para a metrópole.

Historiadores clássicos, como Heródoto e Tácito, e iluministas, como Voltaire, dão maior nitidez ao diálogo entre História e poesia épica. Para Heródoto (1946), a História guarda a memória dos feitos notáveis dos gregos “para impedir que os feitos dos homens, com o tempo, se apaguem da memória e que [...], não deixem de ser lembradas²³” (HÉRÓDOTE, 1946, p. 12). Já para Tácito, a História deve “pôr em evidência as grandes virtudes, assim como revelar todos os discursos e ações vergonhosas” (TÁCITO, 1965, p. 145), servindo de exemplo a outros soberanos.

Já em sua *Histoire de Charles XII*, Voltaire explica que: “os príncipes que têm mais direito à imortalidade são aqueles que fizeram algum bem aos homens²⁴” (VOLTAIRE, [1852] 2021). O objetivo da História, portanto, seria guardar a memória dos soberanos justos, para a inspiração de outros príncipes.

Cabe enfatizar que até o início do século XIX, a História não havia se tornando “profissionalizada” (BURKE, 1992, p. 4) como disciplina científica. Embora historiadores desse tempo manifestem preocupação com a verdade fatural, muitos não trazem uma preocupação crítica com as fontes ou com eventos, trazendo recorrentes elogios ao poder estatal com uma busca de imortalizar suas ações. Por outro lado, essa mesma busca de legitimar ações do Estado e imortalizar personagens nobres se manifesta fortemente na poesia épica brasileira do século XVIII. Questão que pode ser melhor compreendida se observarmos as relações entre a ficção e o fato.

FICÇÃO, HISTÓRIA E IMAGINÁRIOS NA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO

A Análise do Discurso pressupõe que o sentido é construído em uma situação de comunicação em que interagem sujeitos sociais, os interlocutores, munidos de suas crenças, valores e saberes. Desse modo, o dizer construído nessa comunicação, o discurso, traz em si os propósitos daquele que enuncia. Propósito que é sustentado por certos saberes e com o qual se busca influenciar o interlocutor, levando-o a corresponder a esse projeto de fala. Desse modo, pode-se

²³ Tradução nossa de: “pour empêcher que ce qu’ont fait les hommes, avec le temps, ne s’efface de la memoire et que [...] ne ce sent d’être renommes”.

²⁴ Tradução nossa de: “les princes qui ont les plus de droit a l’immortalite sont ceux qui ont fait quelque bien aux hommes”.

que tanto a ficção literatura quanto o discurso da História são construídos com vistas a um acordo entre sujeitos.

A ficção pode ser conceituada como a imitação de ações (*mimesis*), um *poder ter sido* (ARISTÓTELES, 2006), simulando mundos (PAVEL, 1989) ou situações possíveis, interagindo com a faturalidade (MENDES, 2004), sendo perpassada e/ou sustentada por certos imaginários (CHARAUDEAU, 2006). Por outro lado, o fato, “está ligado às ações, aos eventos, à existência e demais situações com as quais temos contato, que vivenciamos ou somos testemunhas” (MENDES, 2004, p. 117). Assim, o discurso da História se constrói pela busca de representar ações e/ou eventos tais como foram, com base em documentos ou testemunhos que o comprovem.

Entretanto a ficção ou o fato histórico, enquanto discursos, dependem de um contrato comunicacional (cf. CHARAUDEAU, 1995) em que os interlocutores reconheçam esses discursos em seus respectivos estatutos: ficcional ou fatural. Ao determinar a identidade dos interlocutores, a finalidade da troca linguageira, o conteúdo dessa troca e o dispositivo ou suporte material (impresso, oral, digital etc.) (cf. CHARAUDEAU, 1995), o contrato comunicacional estabelece como se espera que o discurso seja interpretado. O contrato nasce de uma situação comunicativa em que se determina aos sujeitos seus papéis socio-comunicacionais (poeta/historiador, leitor de poesia/leitor de História), a finalidade dessa comunicação (por que dizer) e o conteúdo (assunto) a ser partilhado. Desse contrato se estabelece o estatuto ficcional ou fatural do discurso.

Esse acordo de construção de sentidos também depende de certos imaginários porque eles estabelecem que papéis devem ser exercidos em cada situação comunicativa e como deve ser dito aquilo que se propõe ou que é necessário dizer. Os imaginários sociodiscursivos, nessa perspectiva, são sistemas de saberes que formam conjuntos de imaginários que circulam socialmente e são veiculados através dos discursos (cf. CHARAUDEAU, 2006, p. 197) como formas de dizer.

Esses imaginários são formados por saberes de crença e de conhecimento. Os saberes de crença são os valores atribuídos ao mundo, formando uma avaliação ou julgamento relativo aos seres que o habitam, ao pensamento e ao comportamento desses seres (cf. CHARAUDEAU, 2006, p. 198). Já os saberes de conhecimento (cf. CHARAUDEAU, 2006, p. 197) são os fatos do

mundo, tidos como verdades exteriores, uma explicação legítima sobre as causas e as razões dos fenômenos.

Esses saberes podem construir imaginários de tradição ou de modernidade. O primeiro apregoa um retorno a origem, da qual os componentes do grupo são herdeiros e devem recorrer em nome de uma pureza identitária: uma “subida em direção ao passado” (CHARAUDEAU, 2006, p. 213) na qual “o grupo encontra os ancestrais, descobre sua voz e a recebe como herança, sente-se depositário dessa voz” (CHARAUDEAU, 2006, p. 213). Já o imaginário da modernidade é um julgamento constantemente positivo do presente sempre comparando-o com o passado, de modo a realçar naquele vantagens em relação a este (cf. CHARAUDEAU, 2006, p. 215).

Os imaginários sociodiscursivos constroem efeitos de verdade e no caso, os imaginários da ficção e da fatalidade relacionam certas narrativas a um *ter sido* (factual) ou a um *possível ter sido* (ficcional). Conforme esses imaginários, a literatura ficcional não narra as coisas como realmente ocorreram, mas como poderiam ter ocorrido. Por outro lado, a narrativa factual, como a histórica, trata de eventos reais, não podendo os eventos serem alterados conforme a imaginação do autor. Nessa perspectiva, a narrativa historiográfica tem uma proximidade com o passado verídico, comprovável enquanto que a narrativa épica tem a liberdade de apresentar de maneira fantasiosa esse passado.

Os imaginários sociodiscursivos que presidem a construção do contrato comunicacional e, por essa via, do discurso, podem mudar conforme a época histórica. O discurso historiográfico do século XVIII, por exemplo, apresenta sensíveis diferenças em relação ao discurso da Nova História, que, segundo Burke (1992), teria surgido por volta de década de 1930. Do mesmo modo, a relação entre a poesia épica e mitologia se alterou à medida que se passou a considerar o mito como sinônimo de ficção.

Na análise a seguir procuramos mostrar como esses imaginários configuram o estatuto ficcional para o discurso literário de Cláudio Manoel da Costa e factual para a o discurso historiográfico de Rocha Pita. Do mesmo modo, procuramos mostrar como esses imaginários estabelecem um contrato comunicacional que determina o papel daquele que diz e a quem o diz, porque e o

como se diz e as implicações que essas restrições têm para as possíveis relações entre as obras analisadas.

APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DO *CORPUS*²⁵

O poema *Vila Rica* narra a viagem de Antônio de Albuquerque, da cidade do Rio de Janeiro até a região das Minas Gerais, em 1711, tendo como objetivo o restabelecimento da paz na região, sacudida pela rivalidade entre portugueses (administradores das zonas auríferas) e paulistas (descobridores do ouro). A jornada tem como desfecho o fim da Guerra dos Emboabas (1709-1711), a criação da capitania de São Paulo e Minas do Ouro, separada da do Rio de Janeiro, e a criação das vilas (municípios) com a instalação das respectivas câmaras legislativas. Dividida em dez cantos, a obra traz um *Prólogo* apresentando o propósito do autor e a importância da pesquisa histórica feita para compor o poema. Em seguida, um *Fundamento Histórico* apresenta a história da capitania de Minas.

A *HAP*, de Rocha Pita, apresenta um relato amplo da história do Brasil, de 1500 até o ano de 1730, tomando por balizas a história política, militar e religiosa. A obra é dividida em dez livros ou tomos, e, sob certo aspecto, também pode ser adjetivada de épica, já que, na *HAP*, também encontramos heróis em luta contra exércitos inimigos, eventos de aspecto sobrenatural e mesmo um desfecho feliz depois de um longo período de tensões. Os eventos apresentados literariamente no poema *Vila Rica* estão presentes na *HAP*, nos livros *Oitavo* e *Nono*.

Os imaginários sociodiscursivos que sustentam o estatuto ficcional do discurso literário de Cláudio Manoel se dão por um conjunto de saberes que estabelecem para a poesia épica uma filiação com o real, a *mimesis*, amparada por uma pesquisa historiográfica; uma filiação com a tradição, pela imitação de obras clássicas e uma filiação a uma forma literária e composicional.

No *Vila Rica*, o poeta nos faz depreender que o discurso da ficção pode se relacionar com o histórico, já que a narrativa sendo um “poema de fundação de Villa-Rica” (COSTA, [1839] 2021) versa sobre eventos históricos. O que é reforçado no *Canto Primeiro*:

²⁵ Optamos por trabalhar com as edições originais das obras porque elas trazem o discurso dos autores sem alterações ou comentários críticos feitos *a posteriori* em outras edições. Nisso também respeitamos a grafia da época, conforme se verá nas citações.

Cantemos, Muza, a fundação primeira
 Da capital das Minas; onde inteira
 Se guarda ainda, e vive inda a memória,
 Que enche de applauso de Albuquerque a historia.
 (COSTA, [1839] 2021, p. 1)

Assim, a pesquisa historiográfica no poema serve não apenas para construir os efeitos de real, mas para permitir que o poeta tenha condições de realizar sua *mimesis* fictiva, que consiste em imitar esse real histórico no verossímil literário.

A filiação do discurso literário ficcional com tradição se dá pelo imaginário da tradição. O poeta imita, parcial ou integralmente, obras tomadas como modelo: os *Lusíadas*, de Camões, a *Henriáda*, de Voltaire, a *Eneida*, de Virgílio, a *Farsália*, de Lucano, a *Jerusalém Libertada*, de Tasso. Um exemplo desse imaginário pode ser lido no fragmento seguinte, em que Cláudio imita a passagem camoniana do Gigante Adamastor criando no seu poema *Vila Rica* o gigante Itamonte, o guardião das riquezas auríferas das Minas. O Itamonte corresponde, na ficção, ao Pico do Itacolomi, marco geográfico da região do atual município de Ouro Preto (antiga Vila Rica):

Eu sou dos filhos, que abortara a terra,
 E fiz com meus irmãos aos deuses guerra;
 (Tu, negro Adamastor (9), hoje em memória
 Me obrigas a trazer a sua historia.)

(9) *Tu, negro Adamastor*. Allusão ao Cabo da Boa Esperança. Cam. Cant. 5º est. 51.

(COSTA, [1839] 2021, p. 11)

Além desse imaginário de tradição, encontra-se no *Vila Rica* aquele do modo de composição: o emprego das formas literárias que cabe ao poeta conhecer e dominar, importando, por exemplo, o uso de figuras do maravilhoso como a ninfa, a musa, o gênio, o gigante. Outro aspecto desse imaginário é a necessidade de domínio de uma métrica e da seleção das palavras no esquema de rimas, atestando o estatuto ficcional e a qualidade poético-literário desse discurso, conforme exemplificado no fragmento a seguir, do *Canto Primeiro*:

Cahia a noite, e apenas scintillava
No Ceo alguma estrella; ao chão baixava
Escassamente a luz que Cinthia²⁶ fria
Mas distincta espalhava entre a sombria
Rama da espessa mata, e duros troncos.
Não se ouvem mais, que os formidáveis roncos
De aves nocturnas, de famintas feras. [...]
(COSTA, [1839] 2021, p. 8)

A sintaxe dos versos é outro traço desse imaginário da composição que colabora para dotar o discurso de Cláudio Manoel do estatuto ficcional e situar-lhe como uma composição literária. Um exemplo é o trecho seguinte, em que o Gênio das Minas mostra ao herói Albuquerque a visão das riquezas, dadas pela extração de ouro, na vila a ser fundada:

Em tanto o patrio genio lhe offerece
Por mão de destro artífice pintadas
Nas paredes as férteis dilatadas
Montanhas do paiz, e aqui lhe pinta
Por ordem natural, clara e distincta
A diferente forma do trabalho,
com que o sábio mineiro entre o cascalho
Busca o loiro metal;
(COSTA, [1839] 2021, p. 75)

Embora Aristóteles (2006) nos lembre que “o historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso” (ARISTÓTELES, 2006, p. 43), as restrições dadas pelos gêneros de discurso determinam à poesia uma forma predominantemente em versos. Já os discursos fatuais, como o historiográfico, se canonizaram com a adoção da forma em prosa. Mas passemos agora ao exame dos imaginários sociodiscursivos relacionados à fatalidade e, por essa via, ao discurso da História observando a *HAP*, de Rocha Pita.

Os imaginários sobre a fatalidade, presentes no discurso historiográfico se relacionam com um vínculo com a verdade, dado pela comprovação da narra-

²⁶ Cinthia: a lua.

tiva por fontes fiáveis, como documentos oficiais e/ou testemunhos dos eventos; um vínculo com o Estado, ou com a oficialidade, dado pela abordagem de suas respectivas ações; um vínculo com a particularidade, dado pela narrativa de eventos e seres particulares, como um personagem A ou B, uma guerra C ou D.

Sobre o imaginário da verdade, Rocha Pita alega que a História possui preceitos dados pela “pureza de suas leis” (PITA, [1730] 2021, s. p.), que seriam as “Leys da Historia” (PITA, [1730] 2021, s. p.): um vínculo com a verdade oficial e com a seleção do evento a ser narrado, de modo a exaltar, aquilo que se encontra nas fontes oficiais ou no trabalho de outros historiadores. Por essa razão, Rocha Pita se preocupa em manifestar que sua obra “não altera a verdade da Historia, nem as noticias do Brasil, que he o fim para que o rescreve, e toda a alma, e substancia dos escritos” (PITA, [1730] 2021, s. p.). O discurso do historiador, assim, consistiria em recompor e escrever uma verdade já estabelecida:

as matérias, e noticias que nella [a HAP] trata, são colhidas de relações fidedignas, conferidas com os Authores, que estas matérias tocarão, e com particulares informações modernas, (que elles não tiverão) feitas por pessoas, que cursarão as mayores partes dos continentes do Brasil, e as depuzeraõ fielmente como testemunhas de facto, com a sciencia de que o Author as inquiria para compor esta Historia, cujo essencial instituto He a verdade. (PITA, [1730] 2021, s. p.)

O imaginário do vínculo com o Estado pode ser ilustrado pelo trecho seguinte, em que Rocha Pita narra o encontro do governador Albuquerque, o herói Albuquerque do poema *Vila Rica*, com os emboabas, contrários ao estabelecimento da ordem real. Podemos observar na descrição e qualificação dos personagens a defesa do Coroa portuguesa:

No caminho encontrou Antonio de Albuquerque aquella insolente turba; e querendo persuadir aos mais poderosos dessa desistissem do impulso, em que comettiaõ tão grande offensa contra Deos, e tanto delicto contra El Rey, lhe deraõ tão pouca atençaõ. (PITA, [1730] 2021, p. 553)

Por outro lado, a descrição e qualificação do monarca nos leva a entender que a historiografia oficial da época é debitária do Estado, como mostra o

trecho seguinte, no qual se descreve a ascensão de Dom João V, a quem a *HAP* é dedicada:

Acclamado o nosso grande Monarcha no primeiro de Janeiro do anno de mil e sete centos e sete, poz a coroa a todas as felicidades do seu dilatado Império no anno de mil e sete centos e oito, celebrando os seus felicissimos desposorios com a Serenissima Senhora Rainha D. Marianna de Áustria, exemplar de todas as mais famosas Princezas de Europa, idéa das mais celebres Heroínas do Mundo no presente século e nos passados. (PITA, [1730] 2021, p. 539)

Já o imaginário da particularização da História se mostra, por exemplo, pela localização geográfica dos eventos:

Estão as Minas do Ouro Preto, e do Morro debaixo do tropico de Capricórnio, em altura de vinte e três graos e meyo, e nella com pouca differença ficaõ todas as Minas geraes; umas para o Sul, e outras para o Norte. (PITA, [1730] 2021, p. 492)

Outro exemplo é o trecho seguinte, em que se descreve um personagem histórico particular, Bento do Amaral Coutinho, que chefiou um grupo de emboabas contra os paulistas a mando de Manoel Nunes Viana, chefe dos emboabas:

Era Bento de Amaral natural do Rio de Janeiro, alentado, porém tyranno; com mayor crueldade, que valor havia feito na sua Patria muitos homicídios, e insolências grandes e os seus delictos o levarão para aquelles Povos, onde não haviaõ justizas, que o castigassem. (PITA, [1730] 2021, p. 544-5)

Embora o personagem seja particular, suas qualidades são dadas por valores universais, como a tirania e a crueldade. Por sua vez, a particularidade do discurso historiográfico leva a descrição de minúcias, como no relato do incidente protagonizado por dois paulistas residentes em Caeté, e que, segundo a historiografia tradicional, teria dado origem a graves desentendimentos entre paulistas e emboabas:

Achavaõ-se no adro da Igreja do lugar do Caheté Jeronymo Pedroso, e Julio Cesar, naturaes da provincia de S. Paulo. Passava por alli um Forasteiro com huma clavina, e querendo os paulistas tomarlha, fingiraõ que, aquelle homem innocente lha furtara, descompondo-o de palavras indecorosas; e sendo presente Manoel Nunes Viana, filho de Portugal, e sabendo que aquela arma era própria e não roubada, lhes estranhou não só o meyo, com que lha queriam usurpar, porém o mau tratamento que lhe faziaõ. (PITA, [1730] 2021, p. 541)

Embora sejam discursos de estatutos distintos, ficcional e fatural, a poesia épica de Cláudio Manoel e a obra de Rocha Pita possuem traços comuns, como a funções sociais do mito propostas por Havelock (1996). No poema *Vila Rica*, por exemplo, a soberania é representada pela fundação de Vila Rica, confirmando a majestade da Coroa; a força física é representada pelas lutas entre emboabas e paulistas e pela pacificação promovida pelo herói Albuquerque. Já a prosperidade econômica é representada pela exploração do ouro na capitania.

Essas funções se fazem presentes na *HAP*, de Rocha Pita através da abordagem da soberania na implantação da colonização e do poder colonial nas terras brasileiras, das lutas contra os povos nativos (especialmente os índios do litoral) e contra os invasores europeus (franceses, holandeses) para assegurar a soberania portuguesa na terra e da prosperidade das cidades, das atividades econômicas com o açúcar, e o ouro.

A análise também nos permite depreender também que o que distingue o discurso literário do historiográfico são principalmente os imaginários sociodiscursivos, que estabelecem a maneira como esses discursos devem ser construídos e como devem ser interpretados dentro do contrato comunicacional estabelecido entre o autor e o leitor possível. Pode-se dizer assim, que a poesia e a épica se distinguem uma da outra por uma convenção discursiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se observar neste trabalho que, mesmo sendo discursos diferentes a Literatura e a História não representam campos estanques ou opostos, mas antes mantêm um diálogo intenso. De tal maneira que a Literatura, com o advento da Nova História, passa a ser uma fonte historiográfica, não oficial (cf.

BURKE, 1992). Assim, se a Literatura ajuda a reconstituir eventos históricos, a própria História contribui para a construção do discurso literário oferecendo a ele o conteúdo e, ao mesmo tempo, alguns dos efeitos de real.

Ao contrário dos heróis da ficção, os do discurso historiográfico são seres particulares que não representam exemplos universais: suas ações são apenas de interesse local sendo necessário lhes enaltecer as qualidades e os feitos, o que justificaria a influência do discurso literário ficcional sobre o historiográfico, já que ficcionalizar os personagens históricos seria uma forma de universalizá-los.

Em sentido mais amplo, podemos depreender como a Literatura e a História satisfazem ao desejo humano de construir e/ou manter uma memória coletiva. A Literatura, no caso, preenchendo na imaginação aquelas lacunas que nos deixam a abordagem historiográfica, e a História confirmando a veracidade dos eventos e, ao mesmo tempo, abrindo novas lacunas ou novas curiosidades sobre os fatos que a Literatura faz transformar em ficção.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 1-13.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. Tradução de Dílson F. da Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. Une analyse sémiolinguistique du discours. In: **Langages**, nº 117, Paris, 1995. pp. 96-112.

COSTA, Cláudio Manoel da. **Vila Rica**. Ouro Preto: Typographia do Universal, 1839. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?order=DESC&rpp=10&sort_by=score&page=2&group_by=none&etal=0&view=listing&fq=claudio%20manoel%20da%20costa&fq=vila%20rica. Acesso em: 22 de mar. 2021.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 1990.

DUMÉZIL, Georges. **Mythe et épopée**. Paris: Galimard, 1973.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, Gérard. Genres, “types”, modes. In: **Poétique**, Paris, nº 32, p. 389-421, 1977.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia**. Tradução O. J. Serra. São Paulo/Rio de Janeiro: EdUNESP/Paz e Terra, 1996.

HÉRODOTE. **Histoire**. Traduit par PH-E. Legrand. Paris: Les Belles Letres, 1946.

MENDES, Emília. **Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas**. 2004. 250 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

PAVEL, Thomas. **Fictional Worlds**. Harvard: Harvard University Press, 1989.

PITA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa**. Lisboa: Oficina de Joseph Antonio da Silva, 1730. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01495300>. Acesso em: 14 mar. 2021.

SEARLE, John. **Expression and meaning: studies in the Theory of Speech Acts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

TÁCITO. **Anais**. Tradução de J. L. Freire de Carvalho. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1965.

VOLTAIRE. **Discours sur l'histoire de Charles XII**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=dasGAAAAQAAJ&pg=PA6&clpg=PA6&dq=voltaire+discours+sur+l%60histoire+de+charles+xii>. Acesso em: 15 de mar. 2021.

Nota: este capítulo consiste em um recorte da tese de Doutorado do autor, defendida em 2016 pela UFMG.

O ROMANCE HISTÓRICO EM *O CABELEIRA* (1876) DE FRANKLIN TÁVORA

João Paulo Melo Fernandes²⁷

Denise Rocha²⁸

INTRODUÇÃO

Fechem a porta gente,
Cabeleira aí vem,
Matando mulheres
Meninos Também.

Trechos de trovas populares como a mencionada acima, retratam a figura de José Gomes, o “Cabeleira”, o qual aterrorizou as vilas que compunham o sertão da capitania de Pernambuco no século XVIII. A fama deste homem que foi um dos precursores do “cangaço”, preservou-se até o século XIX, ganhando uma versão romanceada da autoria do escritor Franklin Távora²⁹ sob o título: *O Cabeleira – História Pernambucana* (1876).



Fig. 1- Franklin Távora (1842-1888)

Este artigo almeja encontrar elementos do modelo oitocentista de *romance histórico* em *O Cabeleira*. Tal gênero de narrativa proposta por Walter Scott³⁰ serviu de parâmetro para as demais ficções deste mesmo gênero no decurso do século XIX, sobretudo durante o Romantismo, período no qual o romance de

²⁷ Mestre em Letras (UFC). Atua na Diretoria do Centro de Humanidades (UFC).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8325-9058>

²⁸ Doutorado em Letras (UNESP). Professora do PPG em Letras (UFC).
CV: <http://lattes.cnpq.br/2543558632930157>

²⁹ João Franklin da Silveira Távora (1842-1888) foi jornalista, advogado, político, romancista e teatrólogo brasileiro. É o precursor da literatura regionalista no Brasil, com a publicação de *O Cabeleira* (1876).

³⁰ *Sir* Walter Scott (1771-1832) foi romancista, poeta, dramaturgo e historiador, considerado “pai do romance histórico”.

Távora foi publicado. Assim, pretende-se reconhecer a presença de elementos que são peculiares a este tipo de narrativa e que caracterizariam *O Cabeleira* como fruto de uma época de busca por uma identidade cultural genuinamente brasileira. Para tal análise, conta-se com a utilização da obra *O Romance Histórico*³¹ (1937), de György Lukács³².

O QUE É UM ROMANCE HISTÓRICO?

Escrito enquanto seu autor se encontrava exilado na Rússia comunista, *O Romance Histórico* representa um ponto alto da crítica literária na primeira metade do século XX. Nesta obra, Lukács teoriza o papel que este gênero de romance desempenhou como instrumento de reflexão sobre cada momento histórico, e mais ainda: ele afirma que tais narrativas surgiram a partir das mudanças sociais ocasionadas pelas revoluções europeias³³, ou como ele mais precisamente afirma: “O romance histórico surgiu no início do século XIX, por volta da época da queda de Napoleão [...]” (LUKÁCS, 2011, p. 33). Por sua vez, do ponto de vista estético, ele assegura que as publicações de *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819), ambas de Walter Scott, representam o início deste gênero de narrativa na historiografia literária do período oitocentista europeu.

Ainda que haja o registro de narrativas anteriores com função semelhante, e que pretensamente tenham sido alcunhadas de “romances históricos”, tais produções careciam, segundo Lukács, de maior grau de *verossimilhança* no que se refere ao perfil psicológico das personagens e dos costumes retratados, os quais até então eram inteiramente característicos da época de seus autores, num evidente anacronismo. Com efeito, Walter Scott representa a radical mudança desse arquétipo de narrativa, pois:

O romance histórico scottiano é continuação direta do grande romance social realista do século XVIII. Os estudos de Scott sobre esses escritores – estudos que, do ponto de vista teórico, não são muito profundos em geral – denotam um conhecimento muito intenso, muito

³¹ Nesta obra, o autor apresenta sua teoria sobre os gêneros literários e faz uma análise da história da literatura “moderna”, investigando sobretudo a interação existente entre o espírito histórico e a alta literatura.

³² György Lukács foi um filósofo húngaro marxista. Como crítico literário, é reconhecido como precursor dos estudos sociológicos da literatura ficcional.

³³ Revoluções Inglesas do século XVII, Revolução Francesa e a Era Napoleônica.

pormenorizado dessa literatura. Mas sua criação, em relação à deles, significa algo inteiramente novo [...] (LUKÁCS, 2011, p. 47)

Em continuidade a esta problematização, Lukács reafirma que Walter Scott foi o responsável por introduzir dentro da literatura épica novos parâmetros estéticos, tais como “[...] o amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e [...] o novo e importante papel do diálogo no romance.” (LUKÁCS, 2011, p. 47).

Adiante, Lukács descreve que é na Inglaterra onde o gênero *romance histórico*, de fato, floresceu. O motivo? O progresso da indústria britânica que há tempos se antecipava ao resto da Europa, tanto que, já no final do século XVIII, ela tornou-se um exemplo clássico de desenvolvimento histórico, assim que:

A relativa estabilidade do desenvolvimento inglês nessa época conturbada [o século XVII], em comparação com o continente, possibilitou que o sentimento histórico recém-despertado pudesse se condensar em uma forma grandiosa, objetiva e épica. Essa objetividade é intensificada ainda pelo conservadorismo de Walter Scott [...] Por meio da investigação de todo o desenvolvimento inglês, procura encontrar um caminho ‘mediano’ entre os extremos em luta. Na história inglesa, encontra o consolo de a violenta oscilação das lutas de classes ter sempre acabado por apaziguar-se em um glorioso “meio” [...]. (LUKÁCS, 2011, p. 48).

Quanto à composição das personagens dessas narrativas, ainda que o modelo de *herói*³⁴ adotado por Scott não corresponda ao do padrão romântico do século XIX, os autores europeus, e mesmo os do “Novo Mundo” (incluindo aqui o Brasil), o tomam por empréstimo para construir suas ficções marcadas pela subjetividade e pela exaltação nacional. Contudo, para Lukács, as narrativas de Scott demonstram que o romancista compreendia a evolução histórica por outro viés – o da abordagem de cunho social.

Em linhas gerais, os romances históricos “pós-Scott” herdaram as seguintes características: a) a ambientação na qual o enredo se desenvolve, cujo pano de fundo deve ser um ambiente pretérito reconstruído; b) a ação do enredo deve

³⁴ A opção pelo uso da palavra “herói” em referência ao “protagonista” é a mesma adotada por Lukács em *O Romance Histórico*.

ocorrer dentro de um tempo anterior ao momento em que vive o escritor; c) a narrativa deve contar com a presença de personagens históricos reais, que devem mesclar-se aos do universo fictício criado pelo autor; e d) deve constar do enredo um episódio amoroso, geralmente conflituoso, que pode resultar num desfecho feliz ou trágico.

A HISTÓRIA DE UMA LENDA DO SERTÃO BRASILEIRO

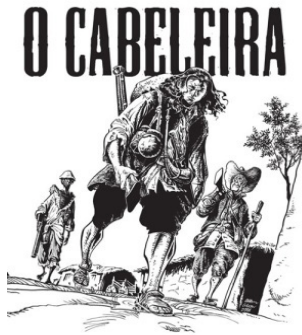


Fig. 2- Os criminosos José Gomes (Cabeleira), Joaquim e Teodósio (ao fundo)

No posfácio de *O Cabeleira*, Franklin Távora menciona a principal fonte histórica da qual se utilizou para a composição de seu romance: as *Memórias Históricas da Província de Pernambuco* (1828), de Fernandes Gama, o qual enfatiza a tradição da oralidade sobre a vida e a punição de criminosos do sertão. O testemunho das atrocidades por eles cometidas sobreviveram de forma folclórica, através das contações de histórias e do cancionero popular (trovadores e repentistas). Sobre o bandido protagonista de seu livro, o próprio Távora cita que:

Havia anos que um famigerado mameluco, chamado Cabeleira, um filho deste, e um pardo de nome Teodósio, ladrão mui astuto, horrorizavam esta província [de Pernambuco] com seus enormes crimes. Aqui mesmo, nesta cidade, esses facínoras cometiam furtos e homicídios; mas nas nossas circunvizinhanças tinham infundido tão grande terror, principalmente os dois primeiros, que ninguém se julgava seguro. Para todos se armarem, como se uma grande quadrilha ameaçasse os bens e as vidas de todos, nada mais era preciso do que espalhar-se

a notícia de que o Cabeleira se aproximava. Tudo se punha em armas, e aqueles que assim não se preveniam por timoratos, os recebiam com submissos obséquios, e se prestavam apressados a todas suas exigências. [...] Os trovadores daquele tempo compuseram cantigas alusivas à vida e morte do Cabeleira: e ainda hoje as velhas cantam essas trovas quando acalentam os netinhos. (GAMA *apud* TÁVORA, 1988, p. 137-138).

No mesmo posfácio, Távora acrescenta que seu amigo Francisco P. do Amaral (arquivista oficial da Assembleia Provincial de Pernambuco) enviou-lhe uma carta datada do mês de março de 1876 contendo mais informações sobre o histórico Cabeleira, cuja fonte era um parente do então falecido capitão-mor Holanda que o havia capturado. Os dados abaixo dão conta que:

‘José Teodósio só pode ser comparado, por sua malvadez, com Pedro espanhol, célebre assassino dessa corte. Cometeu muitos roubos e assassinatos no Recife e nos arrabaldes.

‘Cabeleira foi preso no canal do Engenho Novo de Pau D’Alho, pelo capitão-mor, Cristóvão de Holanda Cavalcanti. O dito engenho pertencia àquele tempo a Goiana.

‘Cabeleira era natural de Glória de Goitá, que fazia parte de Santo Antão.

‘Tocava viola com muito gosto, e a esta circunstância ia devendo ser solto, a pedido da mulher do capitão-mor, a qual, tendo ouvido o preso tocar, ficara com pena dele. Esta pena aumentou quando o Cabeleira lhe rogou com voz *cândida*, segundo me diz o meu informante, pessoa acima de toda exceção, e ainda parente daquele capitão-mor, que mandasse afrouxar as cordas. Foi atendida a súplica, e então aproveitou-se ele da ocasião para mostrar a sua grande habilidade de tocar o instrumento.

‘Foi enforcado em Cinco Pontas, precedendo na mesma ocasião o filho ao pai.

‘Contam que dirigiu algumas palavras ao público.

‘Chamava-se José Gomes.’ (GAMA *apud* TÁVORA, 1988, p. 139).

Assim, naquele mesmo ano é publicado o romance *O Cabeleira*. A gênese de sua escritura, segundo Cristina Betioli Ribeiro (2014, p. 8) em *O Cabeleira na Inauguração de uma Literatura do Norte*, encontra-se ligada a uma querela acerca do processo de miscigenação na construção da identidade nacional. Foi assim que veio à lume, por exemplo, *A Poesia Popular no Brasil* (1879), de Sílvio Romero, na *Revista Brasileira*.

É no âmago dessa questão que Távora, ainda um pouco antes de Romero, propôs a criação de uma “Literatura do Norte”³⁵ na qual esses novos representantes mestiços seriam o emblema da identificação nacional. Ele buscava na figura do “mameluco” Cabeleira um novo modelo de homem brasileiro, marcado pela mistura das raças indígena e branca.

Já conhecido pelas severas críticas feitas à produção literária de José de Alencar em suas *Cartas a Cincinnati*³⁶, nem por isso Franklin Távora foi menos veemente em defender o início de seu projeto alternativo de uma literatura genuinamente brasileira, porquanto:

Em cartas e paratextos, há registros de queixas de Távora a respeito da ausência de editores interessados em publicar suas obras. Isso o levou, com efeito, a custear a impressão de *O Cabeleira* nos prelos da Tipografia Nacional, em 1876. Muito embora o autor não tenha obtido o reconhecimento desejado, é fato que seu romance sobre o célebre cangaceiro pernambucano foi o que mais recebeu atenção da crítica e dos folcloristas do período, bem como o maior número de publicações dentre as produções editadas do autor. (RIBEIRO, 2014, pp. 9-10).

Aliada à insatisfação de não poder dedicar-se inteiramente às letras, a figura do famoso cangaceiro pernambucano celebrado por Távora representa o clamor rebelde do povo do Norte, cujo protagonista do romance é um bandido sanguinário que não poupava homens, nem mulheres, nem crianças. Era esse adendo que o autor de *O Cabeleira* queria deixar registrado em sua época, visto que:

Faltava à literatura nacional a assimilação temática dessa realidade assombrosa, o banditismo e o cangaceirismo,

³⁵ A “Literatura do Norte” contemplada por Távora compreende o que hoje seria a região Nordeste.

³⁶ Tais *Cartas* foram publicadas por Franklin Távora no periódico *Questões do dia*, mais especificamente entre os dias 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872, e reunidas em livro no mesmo ano.

as aventuras e desventuras dos matutos sem lugar certo e quase sem rosto na identidade nacional. Os dramas desses homens, a vida amorosa e as vicissitudes de seus caracteres, as dimensões éticas e morais passavam no caso de Franklin Távora a constituir a sua matéria-prima. E no trabalho de romancista, por uma concepção que não invalida de todo a urdidura de suas narrativas, lançou mão de muitos ingredientes, inclusive de elevada dose de elementos históricos. (AGUIAR, 1997, p. 236).

O romance inicia-se com o registro histórico da figura de José Gomes, popularmente alcunhado “Cabeleira”, um conhecido assassino do sertão de Pernambuco. O narrador descreve ainda os feitos sanguinários do criminoso protagonista e de seu bando formado por Joaquim (pai de Cabeleira) e Teodósio. Adiante, a história retrocede à infância de José expondo os motivos que o levaram a tornar-se um bandido: alijando-se das admoestações maternas e tendo por pai um homem igualmente sanguinário (o que manifesta um dos vieses naturalistas do livro), o menino de outrora não poderia tornar-se outra coisa senão um compulsivo matador. No entanto, quando o já adulto Cabeleira casualmente se reencontra com Luisinha (seu primeiro amor), ele decide cumprir a promessa de matrimônio que lhe fez quando eram crianças e de abandonar, em definitivo, sua vida de crimes. Fatalmente, em virtude da trágica circunstância em que se sucedeu tal reencontro (não as reconhecendo de imediato, Cabeleira agride violentamente a moça e sua mãe), Luisinha acaba morrendo. Consumido pelo remorso e desertado de seu bando, o agora redimido José Gomes intenta uma última fuga, porém é capturado pelas autoridades locais, sendo preso e posteriormente enforcado.

Logo da estreia de *O Cabeleira* nos círculos literários do Rio de Janeiro, o periódico *Ilustração Brasileira* assim opinou acerca do romance:

A pintura dos tipos, a sustentação dos caracteres, a exposição de quadros, e a urdidura da ação dramática, tudo é artístico e apurado no romance do Sr. Dr. Franklin Távora, que, além de outras qualidades que possui, é estilista de boa escola e ótimo pintor paisagista quando penetra pelos nossos sertões, e vê as magnificências de nosso solo. (NEMO, 1876, p. 127 *apud* AGUIAR, 1997, p. 237).

Décadas após sua publicação, o livro de Távora, que até então sempre teve boa recepção por parte da crítica especializada, passou a receber novos julgamentos, desta vez negativos, como os de Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 49). Segundo ela: “[...] será certamente preciosa, como sua documentação folclórica, essa vida do Cabeleira, um Lampião do século XVIII; como obra de ficção, força é confessar que pouco vale.”

Também o prefácio assinado por Samira Youssef Campedelli, em uma das edições mais recentes de *O Cabeleira*, opina que o livro peca em excessos e faltas, pois:

Trazido à público por Franklin Távora como história verídica [...] este romance tem um quê de moralista, um quê de didático, um quê de histórico. Falta ao narrador um pouco mais de caráter científico. Sobejam na narrativa as cenas de sangue, de morte, de violência. (CAMPEDELLI, 2002, p. 4)

Ainda Antônio Dimas, em *Uma Proposta de Leitura para O Cabeleira*, não lhe reconhece maior atributo como obra literária, porquanto declara que:

Formado e educado num período de vigoroso romantismo, não teria mesmo sido fácil para o romancista descartar-se da pesada tradição que o cercara. A iniciativa de criar um ciclo romanescos, onde mostrasse nossa região Norte falhou do ponto de vista ficcional. Távora não dispunha de instrumentos ficcionais eficientes e maduros para consolidar sua intenção. *O Cabeleira* é construção frágil, vulnerável, que não sobrevive sem a presença constante, insistente, irritante do narrador moralista [...] (DIMAS, 1974, pp. 98-99).

Por causa de tantos juízos negativos, *O Cabeleira* tornou-se “[...] pouco comentado em nossa historiografia literária.” (RIBEIRO, 2014, p. 7). Porém, é importante ressaltar que opiniões como as de Pereira e Dimas apenas se ocupam do aspecto imanente do texto (arraigados a um legado crítico-literário conservador), não considerando o contexto histórico na qual a obra foi escrita.

Regionalista por preferência e educador na essência, Franklin Távora não oculta do leitor o interesse de instruir através de sua literatura de ficção: vê-se em *O Cabeleira* um narrador preocupado em apresentar registros de trovas populares, com a evidente intenção de explicar e valorizar a cultura do “Norte”. Além

disso, mesclando elementos do darwinismo, do positivismo e do determinismo (doutrinas científicas com os quais o escritor teve contato). *O Cabeleira* é um romance de transição entre o Romantismo e o Naturalismo. O entusiasmo de Távora quanto à recepção dessas teorias (ele era sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) transfere-se ao seu romance, de modo que:

Foi talvez reconhecendo os obstáculos, então quase intransponíveis, da análise psicológica que, dos quatro caminhos por ele apontados ao romancista, escolheu a história; quis ser historiador – o que representa uma limitação para o romancista – e historiador moralista – limitação ainda mais grave – buscando no passado exemplos da influência do meio e da educação sobre o indivíduo. N’*O Cabeleira* torna evidente que o célebre bandido só o foi porque o contaminou o exemplo do pai, sua natureza sendo ao contrário boa e generosa [...] (PEREIRA, 1988, p. 48).

Apesar das severas críticas quanto ao seu romance, Franklin Távora assinalou seu nome entre os autores que reconfiguraram a historiografia literária brasileira, tanto com a convicção de que as letras“ [...] têm, como a política, um certo caráter geográfico [...]”, quanto declarando que era no Norte onde haveria uma literatura “[...] filha da terra [...]” (TÁVORA, 2002, p. 13).

3. *O Cabeleira*: um romance histórico scottiano?

Como Franklin Távora (2002, p. 10) afirma no prefácio do romance: “Início esta série de composições literárias, para não dizer estudos históricos, com *O Cabeleira*, que pertence a Pernambuco [...]”. Tal declaração antecipa a intenção do autor em produzir uma ficção de caráter histórico, o que ocorreu não apenas com a narrativa sobre José Gomes, mas também em *O Matuto e Lourenço*.

Considerando o período em que suas obras foram publicadas, é provável que a literatura de Távora foi inspirada em modelos de narrativas históricas do século XIX:

A estrutura básica do romance *O Cabeleira*, como quis e pensou o autor, tomou a história como suporte fundamental. Não a história oficial, mas a própria voz do que corria no cancionero popular, vulgarizada pelo cordel que, desde o século XVIII, cantava a história do bandido

Cabeleira que assustou e agitou a pacata cidade do Recife e seus arredores. (AGUIAR, 1997, p. 237).

Como se vê, o romance supervaloriza elementos históricos e antropológicos. Ademais, encontra-se ao final da obra um glossário ensinando aos leitores a diferença entre “jerimum” e “abóbora”, a descrição do preparo do “arroz-doce” e o uso de expressões como “pé-rapado”, “quinguingu”, “cangaço”, etc.

Quanto aos elementos do enredo, percebe-se que *O Cabeleira* segue uma narrativa semelhante ao das obras de Walter Scott. Em *O Romance Histórico*, Lukács apresenta aspectos que são próprios deste gênero, quais sejam: a figura do herói, o panorama de fundo na narrativa, a presença de personagens históricos e o episódio amoroso.

Na obra de Scott a figura do protagonista é sempre idealizada, pois, assim como ocorre em *Ivanhoe*, o cavaleiro medieval romantizado é sempre possuidor de certas “virtudes” burguesas, assim que:

[...] O herói do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral, possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa. [...] (LUKÁCS, 2011, p. 49).

Em *O Cabeleira*, ainda que o romance apresente ao leitor um protagonista criminoso, o narrador tem a intenção de enaltecê-lo por meio da narrativa, como se observa logo nas primeiras linhas do enredo:

A história de Pernambuco oferece-nos exemplos de heroísmo e grandeza moral que podem figurar nos fastos dos maiores povos da Antiguidade, sem desdourá-los. Não são estes os únicos exemplos que despertam nossa atenção sempre que estudamos o passado desta ilustre província, berço tradicional da liberdade brasileira [...]

À sua audácia e atrocidades deve seu renome a este herói legendário para o qual não achamos par nas crônicas provinciais. Durante muitos anos, ouvindo suas mães ou suas aias cantarem as trovas comemorativas da vida e morte desse como Cid, ou Robin Hood pernambucano, os meninos tomados de pavor, adormeceram mais depressa,

do que se lhe contassem as proezas do lobisomem ou a história do negro do surrão muito em voga entre o povo naqueles tempos. (TÁVORA, 2002, p. 17).

Se não há em José Gomes algum feito que o justifique como herói, o narrador acaba por equipará-lo à imagem de homens medievais controversos, como Rodrigo Diaz de Vivar (El Cid Campeador)³⁷ ou Robin de Locksley (Robin Hood)³⁸, os quais foram anteriormente romantizados pela cultura europeia. Todavia, a idealização de herói suscitada por Scott em seus romances não legitimam o ideal romântico que foi a tônica recorrente da primeira metade do século XIX, pois “Essa oposição [scottiana] se manifesta em primeiro lugar e imediatamente na composição de seus romances, tendo o herói mediano, prosaico, como figura central.” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

Ainda que o protagonista de Távora se apresente de forma negativa sob o aspecto social, suas ações de cangaceiro trouxeram-lhe inegável popularidade. Em *Flor de Romances Trágicos*, Luís da Câmara Cascudo afirma que este:

Assassino, chefe de malta, ladrão, [José Gomes, o Cabeleira] tornou-se famoso pela sua coragem e destemor. Forte, alto, airoso, com extensa cabeleira anelada que lhe cobria a nuca, madrugou nas tropelias e violências, guiado por seu pai, Joaquim Gomes e em companhia do mameluco Teodósio [...] Estripavam mulheres a punhal, incendiando casas, depredando tudo, espalhando a morte. Durante uns quinze anos, o Cabeleira foi o fantasma dos caminhos que convergiam para o Recife, assaltando e trucidando os pequenos negociantes que mascateavam nos arredores da vila que era realmente cidade. (CASCUDO, 1999, p. 177).

Veja-se que as palavras de Cascudo corroboram com o tom épico que o romance de Távora dá aos crimes cometidos por José Gomes. Segundo a proposta de Lukács (via Scott), o *romance histórico* possui a função de construir uma imagem grandiosa dos feitos de personalidades do passado. No entanto, tal característica presente nos escritos de Scott constituir-se-ia num caso atípico ao gênero, porquanto “Em toda a história do romance histórico quase não

³⁷ El Cid Campeador foi um nobre guerreiro castelhano que viveu no século XI, época em que a Hispânia (atual Espanha) estava dividida entre reinos rivais de cristãos e mouros (muçulmanos).

³⁸ Robin Hood é um herói mítico inglês, um fora-da-lei que roubava da nobreza para dar aos pobres. Teria vivido no século XII, aos tempos do Rei Ricardo-Coração-de-Leão, e das grandes Cruzadas.

existem obras que se aproximem tanto do caráter da antiga epopeia, talvez com exceção das de Cooper e Tolstói.” (Lukács, 2011, p. 52). Outrossim, esse efeito de exaltação ocorre na narrativa de *O Cabeleira*, tornando célebre a lenda do temido cangaceiro.

Quanto ao panorama de fundo do enredo, Lukács (2011, p. 55) explica que os textos de Scott apresentam uma ambientação histórica real na qual o plano fictício deve ser desenvolvido. Ainda que tal argumento seja de fácil observação, haja vista o teor do enredo, o que torna essa característica do *romance histórico* marcante é o modo como o narrador tece a construção dessa realidade passada. Ora, para Scott a sociedade se comporta de acordo com os resultados de um processo histórico anterior. Se uma nação estiver em crise, tal crise também atinge o herói do romance, pois quando este aparece na narrativa, ele vem com a missão de cumprir uma tarefa histórica dentro desta mesma crise.

Concordando com esse princípio, também parece ser esta a função social de José Gomes em *O Cabeleira*— sua rebelião frente às autoridades locais torna-se o grito de uma região do Brasil que estava cercada de mazelas sociais. Por vezes, o narrador chega até mesmo a interromper a ação do enredo para explicitar as constantes calamidades que assolavam o “Norte” desprezado. Abaixo, exemplifica-se que:

Excetuada a febre amarela por ocasião de sua primeira invasão, a qual se verificou em Pernambuco em 1686 [...] Do mesmo modo, a seca chamada em Ceará *seca grande*, que arrasou Pernambuco desde 1791 até 1793, com ser mais intensa e duradoura do que a de 1876 [...] onde esta seca foi precedida do terrível contágio que levou milhares de almas como já dissemos. Dois flagelos, um imediatamente depois do outro, para não dizermos dois flagelos reunidos, dos quais o primeiro disputava ao segundo a primazia no abater e no destruir, traziam pois a província em contínuo pranto e luto, pranto nunca chorado e luto nunca visto em tamanha extensão, ao tempo em que se passaram os acontecimentos que diremos neste capítulo. (TÁVORA, 2002, p. 32).

Interessante ainda é a motivação pela qual Távora elege a figura histórica de um bandido para a composição de seu romance: de acordo com Lukács (2011, p. 55), as narrativas scottianas, ao invés de serem protagonizadas por celebrados

vultos da nação britânica, igualmente escolhem focar em pessoas desconhecidas ou desprezadas do ponto de vista social. Tão curiosa é esta semelhança, que assim como Távora faz com *O Cabeleira*, retratando o bandido José Gomes, Scott o fizera anteriormente ao escolher retratar Robin Hood em *Ivanhoe*, um romantizado ladrão inglês, meio histórico, meio lendário. Neste quesito, é notória a convergência da teoria literária apresentada em *O Romance Histórico* com a construção de *O Cabeleira*, pois:

De fato, o caráter popular da arte histórica de Walter Scott, mostra-se justamente no fato de que essas personagens destacadas, diretamente ligadas à vida do povo, alcançam na figuração uma dimensão histórica maior que as personagens centrais e conhecidas da história. (LUKÁCS, 2011, p. 56)

Quanto à presença de fatos e personalidades históricas no enredo, a teoria apresentada em *O Romance Histórico* enfatiza que: “[...] o que importa para o romance histórico é *evidenciar*, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas”. (LUKÁCS, 2011, p. 62). Adiante, Lukács acrescenta que a grande estratégia do *romance histórico* é exatamente concatenar os fatos históricos ao universo ficcional criado pelo seu autor.

Desse modo, observa-se que esses vultos do passado, líderes de classes e partidos serão sempre personagens coadjuvantes do enredo. Todavia, a intenção de incluí-los na narrativa não deve ser o de mera exaltação, mas o de colocá-los num patamar de equiparação, onde “[...] pode gozar plenamente a vida como ser humano [...]” (LUKÁCS, 2011, p. 64). Além disso, é exatamente tal quesito que faz distinção entre o *romance histórico* de estilo scottiano e tradicional epopeia clássica³⁹, na qual a figura do herói sempre ocupa posição de destaque na narrativa. Porquanto os textos de Scott possuam certa função épica, não seria de se admirar que tal inversão de importância produzisse um novo significado, com a qual a classe burguesa pudesse se identificar, até porque a relação entre mundo e indivíduo à época de Scott difere totalmente à da época greco-latina.

³⁹ Epopeia é uma narrativa que apresenta fatos originalmente contados em versos. Os elementos dessa narrativa são: personagens, tempo, ação, espaço. Geralmente, tal gênero dá conta de eventos históricos e atos heroicos transcorridos em cenários de guerra.

Em *O Cabeleira* sobejam referências a personagens históricos, comprovando o trabalho de pesquisa do autor. Dentre tais vultos, podem ser citados: Manuel da Cunha de Meneses (governador da então capitania de Pernambuco), D. Tomás da Encarnação Costa e Lima (ministro), Cristóvão de Holanda Cavalcanti (capitão-mor) e Henrique Luís (governador português) (TÁVORA, 2002, p. 19, 33, 124 e 130). Além disso, acompanhada à narrativa, foi apenas uma carta-posfácio na qual se explica que “A parte propriamente histórica foi escrita de acordo com [...] *Memórias históricas da província de Pernambuco* por Fernandes Gama [...]” (TÁVORA, 2002, p. 136).

Sobre o episódio amoroso que deve ocorrer na narrativa, Lukács apresenta uma segunda aproximação entre o gênero *romance histórico* e a epopeia, sobretudo quanto ao conflito de interesses que deve haver entre as personagens. Para ele, tal problematização do enredo não é mera coincidência, mas proporciona uma aproximação entre a personalidade do herói e a do possível leitor contemporâneo, afinal, a narrativa histórica sempre faz referência a uma época anterior ao da época de sua construção.

Através do exemplo de Homero na *Iliada*, Lukács tece um paralelo entre ambos os gêneros, afirmando que personagens como Aquiles e Heitor, atendendo às expectativas de mundo à época do texto, serviriam como representações nacionais (no caso epopeico, a nação helênica), ao passo que o *romance histórico* apresentado por Scott, através dos protagonistas ali descritos, serviriam como porta-vozes de um mundo conflituoso e em convulsão, assim que:

[...] é renovando com originalidade as antigas leis da ficção épica que ele [Scott] encontra para o romance histórico o único meio possível de espelhar de maneira adequada a realidade histórica, sem monumentalizar romanticamente as personagens significativas da história, sem lançá-las à vala comum das miudezas psicológicas. Assim, Scott humaniza seus heróis históricos [...] (LUKÁCS, 2011, p. 66).

No caso de *O Cabeleira*, quem produz conflito e humaniza José Gomes é exatamente Luisinha, seu antigo amor de infância. O episódio em que o casal se reencontra é utilizado por Távora para mudar os rumos da história e assim redimir o bandido, como se pode ler no trecho do romance, a seguir:

— Eu quero que você jure, Cabeleira, que em caso nenhum derramará mais sangue sobre a Terra, ouviu? Se não for assim, tudo estará acabado entre nós.

— Pois bem, Luisinha. Eu juro. O malvado será de hoje em diante homem de bem. (TÁVORA, 2002, p. 80).

A partir deste ponto, tal juramento converge para a absolvição moral de José Gomes, ainda que ao final da narrativa ele seja condenado à pena capital pelas autoridades locais. Ademais, o reencontro romântico tem um desfecho trágico que ao mesmo tempo é redentor, pois este mesmo amor que os uniu no passado também teve o poder de redimi-lo, assim que: “Seu primeiro cuidado foi saudar aquela a quem devia a ressurreição de sua alma, outrora em trevas aflitivas, agora inundada do suave clarão da piedade cristã”. (TÁVORA, 2002, p. 109).

A descrição deste novo momento do protagonista também não é despercebida por Luís da Câmara Cascudo (1999, p. 178) em sua crítica à *O Cabeleira*, dizendo que “[...] as lágrimas de arrependimento, as evocações constantes à figura de sua mãe e aos seus conselhos, sua arte de tocar viola [...] foram modificando a impressão ambiente e o Cabeleira começou a encontrar defensores e mesmo simpatias”.

CONCLUSÃO

Tendo como objeto de análise a produção literária de Franklin Távora, este artigo teve o propósito de descrever, numa perspectiva comparada, os elementos narrativos que aproximariam *O Cabeleira* do modelo oitocentista que foi consagrado para o chamado *romance histórico* - gênero literário que alcançou grande prestígio, sobretudo na primeira metade do século XIX.

Segundo os pontos elencados, percebe-se que *O Cabeleira*, além de ser o romance que inaugura uma literatura de cunho regionalista no Brasil, corresponde também a um clássico modelo da tradição scottiana do gênero *romance histórico*. Não diferente de outros autores europeus, como Victor Hugo, ou mesmo brasileiros, como José de Alencar, verifica-se que a narrativa de Távora sobre o lendário bandido pernambucano possui os mesmos elementos arquetípicos das ficções históricas elaboradas por Walter Scott.

Reforça-se aqui também uma sensível reflexão quanto à importância dos estudos históricos e literários para a formação da identidade cultural do povo brasileiro—ambas podem contribuir sensivelmente para preservação da memória nacional, de modo que até hoje o gênero *romance histórico* sobrevive e continua causando efeito no público leitor, dando vez e voz a quem talvez, de outra forma, jamais pudesse ser ouvido.

Sem diletantismo, *O Cabeleira* reúne tradição popular e rigor científico em sua narrativa, tornando seu enredo um importante testemunho do processo histórico. Tamanho é o efeito causado por sua leitura, que o público até poderia se indagar quanto ao que, de fato, é verdadeiro ou ficcional na narrativa. Curiosamente, antevedendo tal entrelaçamento entre história e inventividade (ao melhor efeito que o *romance histórico* enseja causar), o próprio Franklin Távora (2002, p. 136), de antemão, adverte: “[...] o Cabeleira não é uma ficção, não é um sonho, existiu, e acabou como aqui se diz”.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e seu tempo*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. Herói do Mal. In: TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 3-4. (Bom Livro).
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Flor de romances trágicos*. 3. ed. Natal: EDUFRN, 1999. 2 v. (Coleção Nordeste).
- DIMAS, Antonio. Uma proposta de leitura para O Cabeleira. *Língua e literatura*, São Paulo, v. 3, p. 89-99, 1974. Disponível em: <<https://goo.gl/kCe8BD>>. Acesso em: 05 jul. 2021.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. O Cabeleira na inauguração de uma literatura do norte. In: TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014. p. 7-13. (A obra-prima de cada autor).
- _____. *O Cabeleira*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Bom Livro).
- _____. *O Cabeleira*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1988. Inclui cartas de 1876 (Carta-prefácio e Notas).

ICONOGRAFIA

Fig. 1- Franklin Távora (1842-1888). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Franklin_T%C3%A1vora#/media/File:Franklin_T%C3%A1vora.jpg. Acesso em: 15 fev. 2021.

Fig. 2- Os criminosos José (Cabeleira), Joaquim e Teodósio, ao fundo. Disponível em: <https://tokdehistoria.files.wordpress.com/2015/04/9859fc8e8675e94db5cabfb4d5c344ed717.jpg>. Acesso em: 15 fev. 2021.

A FICCIONALIZAÇÃO DA GUERRA DO VIETNÃ (1955-1975) NA OBRA *O PRISIONEIRO* (1967) DE ERICO VERISSIMO

Luna Eluise de Mello⁴⁰

INTRODUÇÃO

A obra *O prisioneiro* (1967), escrita por Erico Verissimo, refere-se aos horrores da Guerra do Vietnã (1955-1975), uma guerra que estava acontecendo quando o livro foi escrito. Temos a narrativa das últimas vinte e quatro horas do tenente, personagem principal, que está para retornar à sua pátria. Ele é filho de um homem negro com uma mulher branca e sofre atos de racismo ao longo de sua vida inteira nos Estados Unidos da América (EUA). Além desse aspecto, a obra retrata a captura de um prisioneiro *vietcong* que precisa ser interrogado. O tenente se vê pressionado a obter as informações do prisioneiro e autoriza o emprego de tortura no jovem vietnamita. Desse modo, podemos classificar o livro como sendo um romance político e crítico, a fim de denunciar as barbaridades cometidas naquela guerra, ou levar o leitor a uma reflexão do tema sob outra perspectiva.



Fig. 1- Guerra do Vietnã – helicópteros dos EUA

Verissimo suprimiu os nomes das personagens, assim como não nomeia a guerra na qual estão inseridos, nem a cidade imperial onde se encontram, isso tudo para que haja uma maior identificação do leitor, podendo assim se colocar no lugar da personagem e compreender seus conflitos internos e externos. Dessa

⁴⁰ Mestranda em Estudos Literários (UFPR). CV: <http://lattes.cnpq.br/0138213746329935>

maneira, sabe-se apenas qual a patente e profissão das personagens. Todas as personagens são colocadas na obra como peças de uma complexa engrenagem, afirma Verissimo em um livro de entrevistas (1999), evidenciando que a liberdade é o cerne do romance, assim como a falta dela. Entretanto, é curioso a maneira como se dá a ficcionalização da obra.



Fig. 2- Guerra do Vietnã – tanque de guerra

Segundo o livro *A história da Guerra do Vietnã* (2016), os franceses foram os colonizadores europeus do Vietnã durante pelo menos seis décadas e após o conflito da Primeira Guerra da Indochina, que durou nove anos e terminou em 1954 com a independência vietnamita, os franceses foram expulsos daquele país. Foi a partir de 1965 que a Guerra do Vietnã começou a contar com a ajuda efetiva dos EUA, com a chegada dos soldados norte-americanos para integrar o Sul e do outro lado o grupo *Vietcong*⁴¹ se tornava cada vez maior e mais violento para defender o Governo do Norte.



Fig. 3- Vítimas *napalmeadas* – foto icônica da criança vietnamita

Há trechos na narrativa com descrições de lugares que realmente existem, com relatos de acontecimentos que marcaram aquele período conturbado da

⁴¹ Nome que significa “vietnamitas comunistas” (WIEST-MCNAB, 2016, p. 25).

história e com várias informações que permitem que o leitor situe os acontecimentos do romance ao tempo experienciado pelo autor em 1967. Mas, apesar de terem existido pessoas que foram *napalmeadas*, que atearam fogo às próprias vestes, que torturaram e mataram outras pessoas nessa guerra, essa obra não se categoriza como um romance histórico. Georg Lukács, em seu estudo sobre o tema *O romance histórico* (1947), afirma que para escrever um romance histórico, é preciso que o tempo histórico sobre os eventos que o autor discorreu já tenham se desenvolvido, uma vez que não se pode concluir o futuro e compreender totalmente o passado de algo que esteja acontecendo naquele momento. É preciso ter um certo distanciamento:

O presente histórico é figurado com extraordinária plasticidade e verossimilhança, mas é ingenuamente aceito como um ente: a partir de onde e como ele se desenvolveu é algo que ainda não se põe no ato de figuração do escritor. Essa abstratividade na figuração do tempo histórico também tem consequências para a figuração do espaço histórico. (LUKÁCS, 2011, p. 34).

Isto posto, por mais que alguns dos fatos tenham acontecido, as personagens não são nomeadas para evitar uma referência direta, as nacionalidades tampouco são reveladas, nem a cidade ou o país ao longo da narrativa são identificados. A Guerra do Vietnã não tinha acabado ainda em 1967, e como não se sabia ao certo o que poderia acontecer, a obra especula sobre possíveis motivações que desencadearam aquele conflito desumano. Por isso, não se trata de um romance histórico, mas sim de uma ficção política que tem por objetivo retratar uma realidade complexa, horrível e às vezes até grotesca para exprimir uma crítica e fazer com que o leitor entenda as dimensões daquela guerra.

De acordo com Bedran (2017), a evolução do romance e da literatura fez com que se fosse deixado de lado elementos do maravilhoso e do fantástico para que a escrita se tornasse mais próxima ao real, ao verdadeiro e ao verossímil. Sendo assim, o público estaria mais interessado em histórias que se passem em ambientes que possam reconhecer. Henry James em suas correspondências intituladas *A arte da ficção* (1884) afirma que “os personagens e as situações que nos parecem reais serão aqueles que nos tocam e interessam mais, mas a medida do real é difícil de fixar” (BEDRAN, 2017, p. 37). Sabe-se que Verissimo escreveu uma trilogia que pode ser classificada como romance histórico: *O tempo e*

o vento (1949-1962). A trilogia narra acontecimentos do Rio Grande do Sul de maneira quase que verídica, com detalhes históricos dos duzentos anos de formação do Estado, com descrições detalhadas de ambientes que existem e com referências há personalidades que existiram, como Getúlio Vargas, por exemplo. Lukács aponta que o caráter histórico de uma obra não reside apenas na verdade dos episódios descritos. Segundo o filósofo, os detalhes do romance são o que garantem a “fidelidade histórica”, e dessa forma, pode-se categorizar apenas a primeira obra da trilogia de Verissimo como um romance histórico de fato, por conta de sua fidelidade histórica e do distanciamento que existe dos tempos em que eles ocorreram, uma vez que só se pode contar uma história completamente quando já está finalizada.

Ao escrever *O prisioneiro* sua intenção foi diferente. O trabalho que Verissimo teve como historiador ao escrever *O tempo e o vento* foi árduo e detalhado, que exigiu tempo e dedicação, mas sobretudo, o autor nasceu no Rio Grande do Sul e conhecia a história daquele lugar. O que não era o caso quando escreveu o romance de 1967, que se passa em uma terra estrangeira, com personagens que não são brasileiros, numa guerra na qual não fizemos parte. O romancista morou nos Estados Unidos da América durante algum tempo e se familiarizou com os problemas que aquela guerra estranha apresentava naquele momento. Humanista que era, resolveu escrever uma ficção para retratar os conflitos psicológicos das personagens e mostrar de que maneira a falta de liberdade estava presente naquele conflito.

A verdade que o romancista deseja mostrar em seu livro é diferente da verdade que um historiador evidencia nos livros de história. Segundo James, o escritor literário não está menos interessado em retratar uma realidade por conta dessa diferença:

Sugere que o romancista está menos preocupado em buscar a verdade que o historiador, e, ao fazê-lo, o priva, de um golpe, de sua arena. Representar e ilustrar o passado, as ações dos homens, é a tarefa de ambos, e a única diferença que posso ver é, na medida em que é bem-sucedido, para a honra do romancista, pois ele tem mais dificuldade em coletar sua evidência, que está longe de ser puramente literária. (BEDRAN, 2017, p. 31).

Na citação, James afirma que a tarefa de representar e ilustrar as ações do passado é a mesma tanto para o escritor de ficção, quanto para o historiador. Entretanto, a história é uma ficção controlada, e por conta disso, os historiadores não podem escrever livremente. Já os escritores literários, firmam um pacto apenas com a verossimilhança – algo que às vezes pode se confundir com a verdade no texto – e retratam a história da maneira que eles querem, de acordo com o que lhes convém chamar a atenção. Tendo em vista que o livro literário é apenas um recorte do real, Verissimo usufrui da sua liberdade de ficcionista e decide escrever sobre um caso real como a Guerra do Vietnã e ao mesmo tempo não se compromete, novamente, com a escrita de mais um romance histórico.

Já Robert Louis Stevenson afirma, em suas correspondências intituladas como *Um humilde protesto* (1884), que a tática de alterar a maneira de abordar os eventos sobre os quais deseja falar sobre é uma boa estratégia:

O verdadeiro artista há de variar seu método e mudar o ângulo de ataque. O que era excelente em um caso será um defeito em outro, o que fez o sucesso de um livro será impertinente ou chato em outro. Em primeiro lugar, cada romance, depois cada tipo de romance, existe em si e para si. (BEDRAN, 2017, p. 61).

Verissimo escreveu apenas três romances que se passaram fora do Brasil, *Saga* (1940), *O senhor Embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967). Essa “mudança de ares” na escrita o fez ser considerado como um humanista cosmopolita e por isso, uma pessoa que se interessava por temas que fossem pertinentes para toda a humanidade. Esses três romances possuem temas e narrativas tão riquíssimos quanto a trilogia de maior sucesso do autor: *O tempo e o vento* (1949–1962).

Uma obra que tenha base no real não deixa de ser uma ficção, e as obras que são consideradas mágicas ou fantásticas, podem ser aplicadas à nossa realidade e exprimir críticas ao mundo real. As descrições de ambientes verdadeiros, o juízo de valor, os relatos de eventos históricos, servem para enriquecer a verossimilhança da narrativa. A ficção não está na categoria da verdade/realidade, nem da mentira/falso. No caso de *O prisioneiro*, a obra se trata de uma ficção verossímil, que representa um recorte da realidade, mas suas críticas podem ser aplicadas para qualquer guerra, qualquer sociedade, qualquer povo. Partimos do princípio de que a verossimilhança não é o mesmo que veracidade, ela serve

para situar o leitor no espaço/tempo e para construção de sentido da ficção, para que nenhum elemento fique solto na obra.

No texto de Catherine Gallagher, *Ficção* (2009), compreendemos o porquê de o autor colocar as personagens não sendo ninguém especificamente na obra ficcional:

Era, precisamente, o fato de a personagem não ser ninguém que a fazia tão atraente. Em tempo recente, alguns estudiosos recuperaram essa ideia, afirmando que nós, como nossos predecessores setecentistas, também nos emocionamos não “malgrado”, mas “por causa” da consciência do caráter fictício das personagens. Portanto, realçar-lhes a inexistência não nos dissuade de nos identificarmos com elas. Sabemos bem que não são reais, mas isso não torna as nossas sensações menos intensas. (GALLAGHER, 2009, p. 646).

Veríssimo não nomeia nenhuma personagem para que possa haver maior empatia para com cada uma delas, não nomeia a cidade onde os fatos se passam para demonstrar que poderia ser em qualquer cidade, não nomeia a pátria do soldado estrangeiro, evidenciando que não são os nomes que importam, nem nomeia a terra natal dos colonizadores europeus que colonizaram aquela cidade asiática, pois poderiam ser quaisquer colonizadores. Não nos é informado nem o nome da guerra que está acontecendo porque, de certa forma, naquele momento a guerra ainda era uma realidade e não uma história passada. Todavia, fica evidente, devido a todas as descrições de ambientes, de casos reais, de lugares e de momentos históricos que surgem ao longo da narrativa, que esse romance trata sobre a Guerra do Vietnã, que durou mais ou menos vinte anos e que se passou numa cidade imperial do Vietnã, que foi colonizada pelos franceses, e invadida pelos norte-americanos para evitar o comunismo.

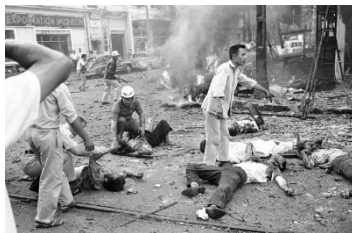


Fig. 4- Guerra do Vietnã – pessoas mortas

De que maneira podemos fazer essa relação do ficcional com o verdadeiro? Analisando vários trechos da obra: nesse primeiro exemplo, vemos a descrição de uma autoimolação, algo que se tornou prática comum naquele momento da história:

Um dia assisti involuntariamente a um desses... aaa... suicídios rituais. Eu estava numa calçada, no centro da cidade, quando vi um Bonzo sentar-se no meio da rua, com as pernas cruzadas, derramar sobre a cabeça e o corpo o conteúdo duma lata de gasolina e acender um fósforo... Foi tudo tão rápido, que não pude sequer fazer um movimento para impedir a consumação da loucura. O sacerdote ardeu como tocha, sem soltar um ai. Depois ficou lá caído sobre o asfalto, como uma escultura de madeira carbonizada. (VERISSIMO, 1995, p. 31).



Fig. 5- O suicídio ritual do monge em 1963

Temos conhecimento de que no dia 11 de junho de 1963, o monge *Thích Quảng Đức* morreu após atear fogo ao próprio corpo, em Saigon, no Vietnã do Sul. O sacerdote se auto imolou em protesto contra a perseguição aos budistas pelo governo sul-vietnamita liderado por *Ngô ninh Diêm*. Esse foi um acontecimento que chocou e ainda choca muitas pessoas, e por conhecer a história, sabemos o que o autor quis exprimir ao descrever a mesma cena em seu romance: situar o leitor da época que se passavam os casos, de qual guerra se tratava, de qual lugar se encontravam as pessoas da narrativa.

Outro trecho que localizamos a descrição de mais eventos ligados à história daquele lugar, se encontra com datas, descrições da sociedade que frequentava aquele ambiente e descrição de uma obra:

Entre 1910 e 1930 ali costumava reunir-se à tardinha e à noite a escassa colônia europeia da cidade, numa busca de convívio e divertimento, isolada que vivia da sociedade local, exclusivista, impenetrável e olímpica, em que havia descendentes de antigos imperadores e mandarins. Naqueles salões jogava-se dançava-se, nasciam e espalhavam-se *potins*. Sob aqueles tetos começara muito namoro que mais tarde, nos próprios quartos do hotel, se fazia adultério. Uma dessas salas era famosa por conter a reprodução em tamanho natural do quadro *A Coroação*, de David, que ainda estava lá, já a pedir restauração, pois durante a Guerra da Independência, em 1954, uma bala perdida furara a testa da imagem do Imperador. (VERISSIMO, 1995, p. 43).

Nesse trecho temos a descrição do *Hôtel du Vieux Monde*, que de acordo com o romance, fez parte da história daquela cidade. Um lugar fundado pelos franceses, os quais foram os colonizadores europeus do Vietnã durante algum tempo e após o conflito da Primeira Guerra da Indochina, que terminou em 1954 com a independência vietnamita, os franceses deixaram aquele país. Existe um *Hôtel du Monde*⁴² no Vietnã, que está localizado na capital da segunda maior cidade daquele país, Hanói. Vemos que Verissimo teve o cuidado de fazer algumas alterações nos nomes das coisas que existiram de fato, para não citar diretamente elas.

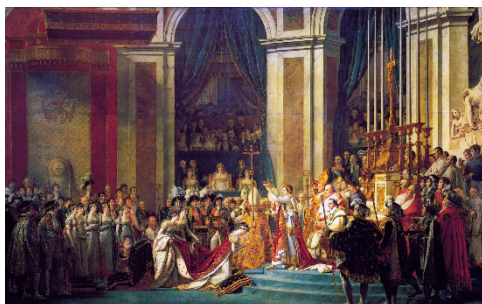


Fig. 6- Obra *A coroação de Napoleão*, de Jaques-Louis David

É o caso da obra de arte descrita nesse trecho do romance, que existe desde 1808. *A Coroação de Napoleão* de Jacques-Louis David é uma obra que está no Louvre e chama a atenção pelo seu tamanho enorme. No romance, nos

⁴² Hôtel du Monde. Disponível em: <<http://hoteldumonde.com.vn/>>.

deparamos com o nome do imperador suprimido e apenas o sobrenome do pintor. Mas apenas com essas informações é possível relacionar a obra descrita à uma que existe de verdade e que além de famosa é bastante importante para os franceses.

Ainda sobre os colonizadores, em outro trecho, pode-se verificar que há uma crítica aos franceses e seus abusos para com o povo asiático. A personagem da professora é descendente de franceses, e em um diálogo com o tenente, personagem principal do romance, norte-americano e afrodescendente, ela expõe mais uma vez sua opinião sobre a invasão daquela terra:

Fomos péssimos colonizadores. Egoístas, orgulhosos, gananciosos e sem escrúpulos. Trouxemos para cá, entre outras coisas más, um dos símbolos da nossa decantada civilização: a guilhotina ... Nos últimos anos de ocupação, havia neste território mais cadeias que escolas. Nossa derrota definitiva em 1954 não só era de se esperar como também desejar, em nome da decência humana. (VERISSIMO, 1995, p. 70 e 71).

Mesmo sem nomear a nacionalidade da professora, sabemos que a guilhotina foi uma invenção francesa. Mais um dado que pode ser relacionado com a história, e situar o leitor de que aquele país onde se passa a narrativa se trata do Vietnã, que ganhou a guerra contra os franceses em 1954. Com esses dados, podemos relacionar a verossimilhança da narrativa com a veracidade dos episódios históricos e desse modo, saber que o livro trata sobre conflitos que existiram de fato. Outro exemplo é uma referência direta aos nazistas e a sua grande guerra:

– Você acha então que a guerra contra o nazismo não foi justa e necessária? – No plano superficial e imediato, foi uma “operação policial” em grande escala, dramaticamente urgente, indiscutivelmente justificável, contra um país que, hipnotizado por um líder paranoico, havia sido tomado numa espécie de *amok* coletivo e queria a qualquer preço conquistar e escravizar o resto do mundo. (VERISSIMO, 1995, p. 76 e 77).

Ao afirmar “guerra contra o nazismo”, não pode haver outro entendimento: fica evidente que essa citação se refere à Segunda Guerra Mundial, o líder paranoico sendo Adolf Hitler e o país hipnotizado citado sendo a Alemanha.

Esse diálogo entre a professora e o tenente coloca em xeque os motivos que levaram os EUA para aquele país asiático. Para ela, há um pouco de semelhança entre os discursos nazistas e o dos norte-americanos. Ambos têm interesse em vencer uma disputa territorial, financeira e de poder.

A professora não vê os Estados Unidos como sendo os “bonzinhos” do mundo, que só querem ajudar aquela nação. Isso se deve porque a personagem é uma francesa que foi capturada na Segunda Guerra Mundial, desse modo ela entende que as reais intenções daquele conflito armado não são reveladas aos soldados daquela pátria. Ela ficou traumatizada com as atrocidades que teve que presenciar, e o único evento nomeado na narrativa aparece nesse trecho:

Eu tinha treze anos quando começou a Segunda Guerra Mundial e dezoito quando a península foi invadida por aqueles homenzinhos industriais e eficientes que adoram seu imperador. Bom, tenente, para resumir a história, fomos postos os três num campo de concentração. Minha mãe morreu de disenteria e os invasores encontraram um pretexto para liquidar meu pai. (VERISSIMO, 1995, p. 83).

Num romance, nada é descrito ao acaso, muito menos citações e referências. Quando o romance inteiro tem o cuidado de não nomear nenhum acontecimento, sabemos que não houve descuido do autor. Ele deliberadamente quis citar a Segunda Guerra Mundial para, mais uma vez, situar o leitor na história dos fatos. Houve uma guerra tenebrosa, com crimes contra a humanidade e ainda assim, aparentemente, os homens não deixaram de ser gananciosos e ambiciosos. Não evoluíram com os erros cometidos no passado e seguem errando e fazendo mais guerras. Esse movimento de não evoluir com os erros do passado é algo que podemos ver até atualmente com a pandemia mundial na qual o Brasil (04/2021) se encontra no epicentro. Não aprendemos com os erros dos outros países, não modificamos comportamentos mesmo um ano após o início da pandemia e estamos no centro das variações do vírus por conta do nosso descuido, desgoverno e desorganização.

Verissimo descreve também os ambientes da terra natal dos militares estrangeiros que estão guerreando contra os comunistas, como podemos verificar no trecho abaixo:

As luzes e reflexos avermelhados daquele interior em penumbra levaram o tenente de volta ao menino que visitara um dia com sua mãe o museu de Ciência e Indústria, em uma das grandes cidades de seu país. Tinham descido ao simulacro duma mina de carvão em tamanho natural, sombria e fechada como aquele recinto. (VERISSIMO, 1995, p. 63 e 64).

Nesse trecho, percebemos o quão aprisionado o tenente se sente naquela cidade, naquela guerra, mas a descrição dessa lembrança tem uma referência ao mundo real, em seu país há um museu de ciência e indústria, localizado em uma das grandes cidades, com uma mina em tamanho natural. É uma referência direta ao *The Museum of Science and Industry*⁴³, localizado em Chicago e inaugurado em 1933. Na época, ele era o único museu em que se era possível caminhar por uma mina de carvão em tamanho natural. E esse movimento de descrever ambientes que os leitores possam relacionar, situar e reconhecer se perfaz ao longo de toda a narrativa.

Um outro trecho interessante, que vale a pena ser mencionado, se trata do único nome completo que aparece em toda a obra:

– Ouviu falar alguma vez em Karl von Clausewitz? – perguntou a professora [...] ela continuou:

– Foi um general prussiano que escreveu sobre estratégia militar em meados do século passado. Era partidário da guerra total: achava que o inimigo devia ser atacado de todas as maneiras possíveis... não só o seu exército como também a sua população civil, o seu território, propriedades, etc... Foi ele quem afirmou que a guerra é a continuação da política. (VERISSIMO, 1995, p. 79 e 80).

Mais uma vez o romancista teve o cuidado de alterar algo no nome, para não que se tratasse de uma referência explícita, mas Carl Phillip Gottlieb von Clausewitz⁴⁴ foi um militar da Prússia, que ocupou o posto de general, foi considerado um grande estrategista militar e teórico da guerra por conta de sua obra *Da guerra* (1832), publicada após sua morte, a obra nunca foi concluída.

⁴³ The Museum of Science and Industry. Disponível em: <<https://www.msichicago.org/explore/whats-here/exhibits/coal-mine/>>.

⁴⁴ Carl Phillip Gottlieb von Clausewitz. Disponível em: <<https://clausewitz.com/readings/OnWar1873/TOC.htm>>.

Todas estas questões, devidamente ponderadas, levam a um debate sobre a ficção, a verdade, a realidade, a verossimilhança etc. Em seu texto sobre *A narrativa na história e na literatura* (1995), Cardoso afirma que:

O caminho percorrido pela mudança nos conceitos de verdade e realidade coincide com o percorrido pelas narrativas histórica e literária. Quando esses conceitos chegam ao seu “auge” durante o século XIX, vemos história e literatura quase fundidas, a distância original que as separa sendo praticamente anulada. (CARDOSO, 1995, p. 841).

Isso posto, a literatura e a história têm um caminho entrelaçado, e por mais que existam fantasias, distopias e ficções, ainda pode ser considerado uma maneira que os autores de tais obras encontraram para criticar, interpretar ou lidar com a realidade do mundo no qual estão inseridos.

Por mais que o romance de Verissimo seja categorizado como ficção, a obra apresenta dados historiográficos que podem ser relacionados à história da humanidade, com o intuito de reflexão sobre o período conflituoso descrito. A verossimilhança presente na obra está muito atrelada à veracidade dos fatos históricos. Entretanto, não se pode afirmar que se trate de um romance histórico por haver relação explícita com a história, e pelo fato de não haver um distanciamento do tempo em que os casos ocorreram para que o autor pudesse exprimir uma crítica histórica, pois se tratava de um tempo presente.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Patrícia da Silva. *A narrativa na história e na literatura. IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, 1995.

BEDRAN, Marina (org.) *A aventura do estilo*. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 629-658.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle; [apresentação Arlenice Almeida da Silva]. - São Paulo, SP: Boitempo, 2011.

VERISSIMO, Erico. *O prisioneiro*. São Paulo, SP: Globo, 1995.

_____. *A liberdade de escrever*. São Paulo, SP: Globo, 1999.

WIEST, Andrew e MCNAB, Chris. *A história da Guerra do Vietnã*. Tradução de Christiane S. Caetano, São Paulo, SP: M. Books do Brasil, 2016.

ICONOGRAFIA

Fig. 1- Guerra do Vietnã – helicópteros dos EUA. Disponível em: < <http://kadekarai.blogspot.com/2011/02/guerra-do-vietna.html> >. Acesso em: 14 mai. 2021.

Fig. 2- Guerra do Vietnã – tanque de guerra. Disponível em: < <http://kadekarai.blogspot.com/2011/02/guerra-do-vietna.html> >. Acesso em: 14 mai. 2021.

Fig. 3- Vítimas *napalmeadas* – foto icônica da criança vietnamita. Disponível em: < <http://kadekarai.blogspot.com/2011/02/guerra-do-vietna.html> >. Acesso em: 14 mai. 2021.

Fig. 4- Guerra do Vietnã – pessoas mortas. Disponível em: < <http://kadekarai.blogspot.com/2011/02/guerra-do-vietna.html> >. Acesso em: 14 mai. 2021.

Fig. 5- O suicídio ritual do monge em 1963. Disponível em: < <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,942006,00.html> >.

Fig. 6- Obra *A coroação de Napoleão*, de Jaques-Louis David. Disponível em: < <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066648> >. Acesso em: 14 mai. 2021.

PAISAGEM COM ESPINHOS: IMAGENS LITERÁRIAS DA CAATINGA

Eudes Marciel Barros Guimarães⁴⁵

INTRODUÇÃO

O Brasil nasceu junto com a paisagem. É certo que mandarins chineses, desde o século IV, quando foram obrigados a se retirar dos centros de poder para terras distantes, desenvolveram uma “cosmofania paisageira” a partir da relação que estabeleceram com as águas e as montanhas (BERQUE, 2012, p. 96). Mas a ideia de paisagem, conforme a conhecemos e a imaginamos, emerge no Renascimento e ganha força na modernidade. Na literatura de viagem do período colonial, são notáveis as maneiras como os viajantes percebiam a natureza brasileira. Nicolau Sevckenko distingue dois desses modos: um de caráter agressivo, cuja finalidade era a intervenção colonizadora, o desbravamento e a extração de recursos; o outro como forma de percepção caracterizada pelo “impulso desejante”, em que a paisagem consistia na projeção de um desejo sensual e sensorial a partir da entrega “ao jogo dos olhos, ao jogo do sentido, daqueles que gostam de ver longamente, que sentem os cheiros, que tocam a vegetação, as areias finas, que sentem o calor ou o frescor do ambiente”, resultando, daí, escritos, pinturas e ilustrações da paisagem tropical como “objeto do desejo” (SEVCENKO, 1996, p. 110).

Dos relatos mais conhecidos sobre o Brasil colonial, nos escritos de Gabriel Soares de Sousa tem-se provavelmente um dos primeiros registros da caatinga – enquanto palavra que se apresenta à língua portuguesa e enquanto aspecto da paisagem. No século XIX esse relato foi coligido por historiadores e escritores românticos que buscavam construir uma história e uma identidade nacionais. A partir daí se definiu caatinga. Em pouco tempo, a palavra passou para o romance e, mais tarde, ganhou força definidora da fisionomia da terra no livro que Euclides da Cunha dedicou aos sertões de Canudos. Ao longo do

⁴⁵ Doutor em História (UNESP). Professor do ensino básico (Sertãozinho/SP).
CV: <http://lattes.cnpq.br/6438682808949807>

século XX, a caatinga deixou de ser apenas um tipo de vegetação para se tornar a imagem correlata do sertão nordestino em sua apreensão estética.

Há inúmeras reflexões sobre a paisagem como conceito estético e como categoria geográfica. Mas para o que se pretende neste texto, basta, por ora, a definição de Milton Santos, que a entende como “o domínio do visível, aquilo que a vista abarca” (SANTOS, 2014, p. 67). Nesse sentido, não há paisagem sem o olhar do observador. Ela é, portanto, produto desse olhar e também “fruição entre o observador e a natureza” (ARRAES, 2017, p. 55). Imagens escritas e visuais forjam paisagens e as inscrevem no imaginário, identificando-as a certos lugares, regiões, países. Partindo dessas questões, este texto consiste numa breve incursão em algumas imagens da caatinga construídas na literatura brasileira até a década de 1950. Definida pelo IBGE, em meados do século XX, como uma das paisagens definidoras do país, e, mais tarde, pelos biólogos, como um dos grandes biomas do território nacional, a caatinga tem sido objeto de reflexão de geógrafos, biólogos e também de historiadores. Mas foi na imaginação literária – de Gabriel Soares de Sousa a Franklin Távora, de Euclides da Cunha a Graciliano Ramos, de Jorge Amado a Guimarães Rosa – que a caatinga ganhou os signos e contornos que a moldaram como paisagem.

DA PALAVRA À PAISAGEM

Nos “Breves comentários” que encerram o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa, publicado graças ao esforço do próprio comentador, Francisco de Adolfo Varnhagen chama atenção para a palavra “catinga”, definindo-a da seguinte forma: “A palavra catinga no sentido de matto carrasquento ou charneca de moutas e matagaes é de origem indígena e deriva de *ca* e *tinga*, mato brancacento” (VARNHAGEN, 1851, p. 389). Sete anos mais tarde, Gonçalves Dias publica o seu *Dicionário da lingua Tupy, chamada Lingua Geral dos indigenas do Brazil* (1858), em que aparece o vocábulo *Caá tinga* como “mato rasteiro e talvez de cor esbranquiçada: daqui vem chama-se *catinga* a um logar de mato enfezado” (DIAS, 1858, p. 35). Separados, *caá* quer dizer “mato, ervas, folhas, ramo”; e *tinga*, “cousa branca, fastienta” (DIAS, 1858, p. 171). Essa definição é retomada por Franklin Távora na carta publicada no final de *O Cabeleira* (1876): “Catinga, mato enfezado e bravo, acha-se definido

com toda a precisão por Gonçalves Dias, em seu *Diccionario-da-lingua-tupy*, e é voz muito usada em todo o interior do norte do Brazil.” (TÁVORA, 1876, p. 312). No relato quincentista de Gabriel Soares de Sousa, na passagem que trata da “arvore dos umbus, que se dá perto sertão da Bahia”, lemos o seguinte: “Dá-se esta fruta ordinariamente pelo sertão, no matto que se chama a Catinga, que está pelo menos afastado vinte léguas do mar, que é terra secca, de pouca água, onde a natureza criou a estas arvores para remédio da sede que os indios por alli passam” (SOUSA, 1851, p. 183).

O esforço para a publicação do *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, realizada na atmosfera de meados do Oitocentos, indica que essa obra estava no escopo do interesse pelos relatos de viagem que pudessem dar pistas daquilo que seria “propriamente brasileiro”. Uma vez que o projeto romântico elegeu temas indianistas como força da nacionalidade, palavras como “catinga” passaram a fazer parte do vocabulário de alguns escritores, deslocando-se para outros temas. Em escritos de Franklin Távora, por exemplo, o termo foi adotado para descrever aspectos do sertão que “fica muito longe, muito longe ainda, muitas léguas além” dos arrabaldes de capitais como Recife (TÁVORA, 1903, p. 3). Em *O Cabeleira* (1876), “catinga”, conforme a grafia da época, aparece associada ao reduto de quem conhecia bem as “medonhas solidões” do interior pernambucano, propícias para o banditismo: “Os bandos dos salteadores escolheram para centros das suas operações as matas próximas dos rios, as catingas pegadas aos caminhos d’onde podiam facilmente espreitar e acometter a seu salvo os inoffensivos viajantes” (TÁVORA, 1876, p. 93).

Assim, “catinga”, dicionarizada, constitui-se como mata “esbranquiçada” e “enfezada”. Nessa significação, tratava-se de vegetação hostil aos viajantes forasteiros que se pusessem a percorrer incertas léguas do interior de províncias como Bahia e Pernambuco. Não apenas os forasteiros, pois, sendo reduto de bandidos, também representava uma ameaça aos moradores dos arrabaldes. Essa associação entre caatinga e banditismo será retomada, mais tarde, por Jorge Amado, mas pelo avesso da construção negativa realizada por Távora. É em *O Cabeleira* que aparecem – se não pela primeira vez na literatura brasileira, pelo menos como pulsação de um gesto inaugural – os signos indiciários de uma imagem que, com o tempo, seria cristalizada como a imagem mais duradoura da caatinga:

[...] Estava em pleno deserto. Do lado direito protegiam-no estendidos taboacões e profundas gargantas de serra inacessíveis, sem uma habitação, sem viva alma; do outro lado do rio um espinhal basto, alguns serrotes escavados, catingas sem fim, brejos combustos do calor do sol completavam o largo amparo que lhe abria em seu seio a natureza.

Com a sêca abrazadora essa região, que nunca fora amena, ainda na força do verde, estava inhospita, árida, cruel. Via-se a espaços um pé de chique-chique perdido nos alvos tableiros, ou entre serros alcantilados, e junto do rio uma ingazeira com a folhagem coberta de sambambaia, um joazeiro solitário e sem fructo (TÁVORA, 1876, p. 218).

Nessa imagem, a caatinga tem dois sentidos interativos. É um tipo de vegetação, um elemento da paisagem, mas não a paisagem em sua totalidade. Ao mesmo tempo, a forma como ela é caracterizada, a maneira como se apresenta ao olhar – “catingas sem fim” – reforça a própria ideia de deserto, como se fosse sua metonímia.

Com a publicação de *Os sertões*, em 1902, a caatinga ganha o aspecto de paisagem atormentada e expressa a brutalidade determinista da terra. Como se sabe, na primeira parte, “A Terra”, o narrador realiza um sobrevoos que começa no que ele designa como “planalto central”, acompanha o rio São Francisco, até chegar à região em que Canudos estava situado. Quando chega ao arraial, suas “primeiras impressões”, conforme escreve, é de “paragem impressionadora”, em que rebentos de montanhas revezam-se e entrelaçam-se, “repontando duramente a cada passo, mal cobertos por uma flora tolhiça – dispendo-se em cenários em que resalta, predominante, o aspecto atormentado das paisagens” (CUNHA, 1905, p. 15). Assim, em *Os sertões*, a terra é apresentada a partir de um “princípio estético orientador” (AMORY, 2009, p. 186), inspirado pela leitura de Spencer, que une ciência e arte, de modo que a narrativa funciona através de metáforas geológicas (SANTANA, 1998). Os aspectos da paisagem do nordeste baiano, nos moldes como o narrador os organiza, foram em pouco tempo transformados, pela força da narrativa, em metonímia dos sertões áridos brasileiros.

Em termos fisiográficos, essa figura metonímica refere-se apenas aos sertões do norte: “O sertão de Canudos é um índice summariando a physiographia

dos sertões do norte. Resume-os, enfeixa os seus aspectos predominantes numa escala reduzida. É-lhes de algum modo uma zona central commum” (CUNHA, 1905, p. 32). Enquadra, assim, as vicissitudes climáticas e a existência dos ciclos da seca, entendida como o “terror máximo dos rudes patrícios que por alli se agitam” (CUNHA, 1905, p. 32). Nos mapas que acompanham o texto, Canudos está no ponto mais hostil da caatinga. É a parte em que apenas a caatinga configura a vegetação, sem dividir espaço com outras tipologias estabelecidas pelo autor, como os “campos”, por exemplo, conforme ocorre em outras partes do estado baiano demonstradas na cartografia de distribuição da flora. Em *Os sertões*, o amálgama entre clima e geologia, entre flora e relevo, deu àquela paragem um aspecto sinistro, sobretudo porque o quadro humano ali se metamorfoseava no mesmo aspecto sinistro. Desse modo, a natureza aparece antropomorfizada, num quadro dramático, cuja narrativa ganha uma extraordinária força a ponto de condensar, a partir de sua publicação, uma poderosa imagem do interior do país baseada em metáforas geológicas: “O interior do país assume assim as feições de interior da própria terra.” (SANTANA, 1998, p. 129).

Posicionando-se nos arredores do rio Vaza-Barris e tomando o arraial como ponto de referência, Euclides apresenta ao seu leitor “um velho jardim abandonado” (CUNHA, 1905, p. 29). É essa a imagem que designa a maneira catalizadora como o autor organiza a paisagem daquela zona geográfica, ou melhor, aquele “hiato” espaço-temporal à margem da história do país. Natália Brizuela identifica o *spleen* fundamental em que a narrativa de Euclides se assenta (BRIZUELA, 2012, p. 151). Num primeiro momento, o tédio expressa a percepção do forasteiro estando no sertão, cuja vida lhe parece marcada pela completa desolação das coisas. Dessa percepção nasce um esboço de paisagem em síntese estética: “*Terra ignota*, em que se aventura o rabisco de um rio problemático ou idealização de uma corda de serras” (CUNHA, 1905, p. 10). Mas a vida no sertão euclidiano é, sobretudo, marcada pela morte, que, naquele momento, se anunciava com força máxima no calor das batalhas. Daí conclui-se: não só na guerra, viver no sertão implica na luta constante contra a morte. E esses também são os traços indelévels de sua paisagem: a desolação e a morte.

Em *Os sertões*, a caatinga aparece na forma da vegetação que emoldura a desolação do lugar e age expulsando o forasteiro: “árvores sem folhas, de galhos extorcidos e seccos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou

estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonisante” (CUNHA, 1905, p. 38). Embora o narrador reconheça a variedade vegetal, o que ele vê a reduz a uma conformação de aparências. Prevalece a monotonia e a desolação de uma paisagem que “abrevia o olhar” em razão dessa invariabilidade. Por esse enunciado, a caatinga, que a princípio diz respeito apenas à vegetação, acaba determinando toda a percepção imediata da paisagem e a própria fisionomia da terra. Daí a comparação com as estepes nuas da Rússia. Se as estepes “têm o desafoço de um horizonte largo e a perspectiva das planuras francas”, o sertão de caatinga nem isso oferece: desdobra-se-lhe na frente léguas e léguas, imutável no aspecto desolado” (CUNHA, 1905, p. 38).

Mas há a caatinga cinza e a caatinga verde. Euclides da Cunha fez notar a rigidez dessas duas fases da flora sertaneja: o verde das chuvas e a sequeidão das estiagens. O autor de *Os sertões* trata como “ressureição da flora” o momento em que as árvores ganham folhas depois das primeiras chuvas, quando o aspecto espinescente dá lugar a tonalidades esverdeadas. Imprime, assim, nas suas descrições, o traço milagroso da transformação da paisagem, mas prevalece a apreensão de um cenário ressequido e hostil à presença humana.

O livro de Euclides serviu como fonte de inspiração para diversos autores, como foi o caso de Prado Ribeiro. Interessado em “descrever os usos, costumes, folclore, caráter e o meio da região em que se desenrolam”, Ribeiro dedicou-se ao que ele denominou de “romances regionais” ambientados no interior baiano. Seus livros tiveram pouco alcance literário, mas sintetizam alguns lugares-comuns sobre a caatinga como constitutiva da vida no sertão. Logo no capítulo de abertura de *Vida sertaneja* (1927) lemos as primeiras definições: “O sertão não tem o que verdadeiramente se chama floresta. Intricados de cipós de diversas qualidades e dimensões e arbustos espinhosos enroscados nos troncos de algumas árvores mais desenvolvidas, eis em síntese o que é a caatinga” (RIBEIRO, 1951, p. 12). Com ênfase inicial na vegetação, a descrição vai ganhando outros tons, desde os desafios que oferece aos vaqueiros, pelo seu emaranhado labiríntico onde se perdem as reses, até as projeções fantásticas sobre ela: “Quando a noite é escura, então é horrível e pavoroso o aspecto da selva sertaneja. [...]. Há quem ouça em meio das noites negras e lúgubres, do fundo do matagal, gemidos doloridos de almas penadas, de vaqueiros, ou assobios agudos de *caiporas*” (RIBEIRO, 1951, p. 13). Em *Por onde corre o São Francisco* (1945), a caatinga se distancia dos espaços

civilizados, torna-se lugar hostil e selvagem, abrigo de criminosos fuggitivos: “Se porém [o sertanejo criminoso] não é da grei governamental terá de fugir para a caatinga onde viverá como a suçuarana encafuada nas furnas ou nos grotões sombrios” (RIBEIRO, 1945, p. 44). Na escrita de Ribeiro, trata-se, em síntese, de uma paisagem que ora toma formas selvagens, ora ganha aspectos pitorescos.

Com o advento do romance de 30, a caatinga ganha uma dimensão diferente do determinismo de *Os sertões* e do pitoresco de *Vida sertaneja*. Passa a figurar o drama da pobreza nordestina em quadros narrativos das condições sociais dos moradores dos sertões. Em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, ela aparece associada aos sentimentos dos personagens, ambientando suas percepções das agruras cotidianas, mas também das esperanças. Logo nas primeiras linhas do romance, o leitor é colocado imediatamente diante da paisagem: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes.” (RAMOS, 2011, p. 9) A família está em retirada, e Fabiano, depois de castigar o menino mais velho por conta do tardar da andança, “espiou os quatro cantos, zangado, praguejando baixo”. Novamente a paisagem retorna, agora como expressão da desolação e da ira: “A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.” (RAMOS, 2011, p. 10). Mais à frente, quando surge algum sinal de que poderia haver chuva, Fabiano sonha com a paisagem vindoura:

A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (RAMOS, 2011, p. 15).

Essa associação entre homem e natureza, entre sentimento e paisagem, guarda em profundidade aquilo que Simon Schama descreve como “a proeza de transformar uma topografia inanimada em agentes históricos com vida própria” (SCHAMA, 1996, p. 23). Ou melhor, em *Vidas secas*, a vida dos personagens tem como condição de existência o ambiente vivo que os circunda e os atravessa, ainda que esse atravessamento ocorra pelo espectro da morte. Graciliano Ramos manipula bem essa relação indissociável em sua narrativa, ao passo que demarca

o seu romance “como instrumento de pesquisa humana e social” (CANDIDO, 2000, p. 114), assentado sobre “um conflito entre um eu e um outro” que, segundo Luís Bueno, é um problema central do romance de 30 (BUENO, 2006, p. 641).

Diferentemente, portanto, da antropomorfização determinista realizada por Euclides da Cunha (SANTANA, 1998), nos romances tidos como regionalistas, escritos nas décadas de 1930 e 1940, as paisagens passam por uma espécie de humanização, quando não só aparecem pontilhadas de gente, mas nelas são projetados sentimentos humanos, são percebidas e expressas a partir de sentimento de quem as constrói. Se o conceito de “região natural” foi tão caro para racionalizar o território brasileiro na divisão regional do Brasil de 1942 (CONTEL, 2014) – embora o conceito de “região humana” também tenha tido papel importante, ainda que em menor grau –, na prosa e na poesia regionalistas a marca humana lançava-se sobre a paisagem enunciada e nela se tornava indelével, de modo a escapar do racional.

Tal formulação foi evocada por Manuel Bandeira em seu comentário sobre *Repouso* (1948), de Cornélio Penna: “soma de muitas almas [que] podem impregnar de inquietante melancolia a paisagem onde elas vivem” (BANDEIRA, 1958, p. 615). E o próprio Cornélio Penna já havia decantado a função da paisagem em seu primeiro romance, dando, sobretudo, importância às cadeias montanhosas da região mineradora de Minas Gerais: “As montanhas correm agora, lá fora, uma atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontade nova que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram” (PENNA, 1935, p. 16).

Por seu turno, em *Seara vermelha* (1946), de Jorge Amado, a caatinga tem um papel fundamental, porque é nela que se desdobra a dura travessia dos personagens e é também nela que o autor inscreve a latência de uma reviravolta popular contra os poderes estabelecidos. Ganha importância em sua narrativa o cangaceiro como o protótipo do revolucionário: “Aqui, na caatinga, habitam os cangaceiros. Os soldados da vingança, os donos do sertão” (AMADO, 1946, p. 43). Amado já havia esboçado essa abordagem em *Capitães da areia* (1937), por meio do personagem Volta Seca, que, embora vivesse na cidade, sonhava constantemente com o cangaço e suas incursões sertões adentro: “Só a caatinga é que é de todos, porque Lampião libertou a caatinga expulsou os homens

ricos da caatinga, fez da caatinga a terra dos cangaceiros que lutam contra os fazendeiros” (AMADO, 2008, p. 239). Mas é em *Seara vermelha* que a paisagem ganha os contornos que vão, de fato, mensurar o imaginário literário pontilhado por informações botânicas e conteúdos geográficos:

Agreste e inóspita estende-se a caatinga. Os arbustos ralos elevam-se por léguas e léguas no sertão seco e bravo, como um deserto de espinhos. Cobras e lagartos arrastam-se por entre as pedras, sob o sol escaldante do meio-dia [...]. Os espinhos se cruzam na caatinga, é o intransponível deserto, o coração inviolável do Nordeste, a seca, o espinho e o veneno, a carência de tudo, do mais rudimentar caminho, de qualquer árvore de boa sombra e de sugosa fruta. Apenas as umburanas se levantam, de quando em quando, quebrando a monotonia dos arbustos com a sua presença amiga e acolhedora. No mais são as palmatórias, as favelas, os mandacarus, os columbis, as quixabas, os croás, os xiquexiques, as coroas-de-padre, em meio a cuja rispidez surge, como uma visão de toda beleza, a flor de uma orquídea. Um emaranhado de espinhos, impossível de transpor. Por léguas e léguas, através de todo o Nordeste, o deserto da caatinga. Impossível de varar, sem estradas, sem caminho, sem picadas, sem comida e sem água, sem sombra e sem regatos. A caatinga nordestina (AMADO, 1946, p. 43).

Em Jorge Amado, a hostilidade da caatinga – em contraste com o território domado pelos geógrafos do Estado Novo – é justamente o que lhe confere a diferença fundamental para o estabelecimento de uma territorialidade avessa aos interesses autoritários do governo nacional. No entanto, sua descrição não deixa de acentuar as características de um deserto, cuja travessia ocorre acompanhada da desolação e do desânimo – um “coração inviolável” inclusive para o projeto revolucionário defendido pelo autor.

Até mesmo em *Grande sertão: veredas* (1956), romance que provocou uma nova forma de pensar o sertão e o Brasil, a caatinga aparece brutalizada. Não bastasse isso, ela está para o grau máximo da alteridade geográfica dentro do próprio Liso do Sussuarão, espaço que, na geografia ficcional rosiana, é mais que um deserto nos confins de Minas Gerais e Bahia (UTÉZA, 1994,

p. 91), é a “quintessência do sertão”, lugar por excelência do errar e se perder (BOLLE, 2004).

Estávamos em terras que entestam com a Bahia. Em Bahia entramos e saímos, cinco vezes, sem render as armas. Isto que digo, sei de cor: brigar no espinho da caatinga pobre, onde o cãcã canta. Chão que queima, branco! E aqueles cristais, pedra-cristal quase de sangue... Chegamos até no cabo do mundo (ROSA, 1972, p. 231).

Essa imagem impressionadora, que está na mente “de cor” porque revela a experiência agônica de batalha em deserto infernal, relega a caatinga ao lugar de extrema ingerência da vida humana. Trata-se, para usar o adjetivo determinante, da “caatinga pobre”, de chão branco que queima, com vegetação despida de folhas e coberta de espinhos, povoada por aves agourentas – remetendo, portanto, ao mais vazio do desértico Liso do Sussuarão. Em outra passagem o termo é amenizado como sinônimo de sertão: “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (ROSA, 1972, p. 370). O narrador crava, nessa referência ao “lá acolá”, os sertões que se estendem Bahia acima. Seja como for, caatinga é quase sempre lugar dos extremos.

Guimarães Rosa ocupa um lugar de difícil definição nas linhagens literárias brasileiras. O sertão de que fala não é necessariamente um recorte regional, mas um espaço labiríntico construído na, pela e para a linguagem – uma “forma de pensamento”, em que “o estilo, a composição e o modo de pensar são labirínticos” (BOLLE, 2004, p. 82). No entanto, para muitos outros escritores de sua época, a terra tornou-se a própria condição do romance. Em muitos casos, sua figuração na narrativa mobilizou signos que pudessem dar conta de uma dimensão telúrica, tal como advogou Gilberto Freyre na revista *O Cruzeiro* em 1950. O melhor exemplo de definição desse telurismo, que extrapola a chave sociológica de Freyre (BUENO, 2006, p. 527), aparece em José Lins do Rego, quando este escreve, em *Poesia e vida* (1945): “Nada me arreda de ligar a arte à realidade, e de arrancar das entranhas da terra a seiva de meus romances ou de minhas ideias” (REGO, 1950, p. 5): Levado ao limite, o telúrico remete “a uma ligação vital com a terra que se dá num plano instintivo, não racional [...]” (BUENO, 2006, p. 526).

Importa dizer que terra, aqui, possui uma dimensão de significado em variadas escalas: do geológico ao climático, do tangível ao visível, do vínculo pátrio à nostalgia do exílio, do território à paisagem. Entre os escritores regionalistas, diz respeito sobretudo à terra natal ou à vivência afetiva da terra, que também pode ser estranhamento ou recusa. Terra pode ser, assim, um pequeno recorte do mundo, carregado de sentimentos e significados que irrompem da experiência de alguém ou de alguns. Daí resultam experiências partilhadas que conferem a tal recorte de mundo um sentido comunitário e identitário associado à natureza física do lugar. Desse modo, terra não se confunde com paisagem, mas ambas estão no mesmo campo semântico, na medida em que paisagem está carregada de um sentido telúrico – de uma profundidade que vai além do visível. Jean-Marc Besse observa que, “antes de adquirir uma significação principalmente estética, ligada ao desenvolvimento específico de um *gênero* de pintura a partir dos séculos XVII e XVIII, a palavra *landschap* (*Landschgaft, paese*) possui uma significação que se pode dizer *territorial* e *geográfica*”. Em termos mais claros, “tomada num sentido sobretudo jurídico-político e topográfico, a paisagem é, de início, a *província*, a *pátria* ou a *região*” (BESSE, 2014, p. 20). É essa dimensão conceitual que será retomada pelos adeptos ao regionalismo, como Freyre e Lins do Rego, acrescentando-se aí uma carga telúrica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu relato quinhentista, nas passagens em que registra a caatinga, Gabriel Soares de Sousa o faz para localizar “árvores [que] se não dão ao longo do mar, mas nas campinas do sertão além” – o cajueiro, com o seu fruto de “maravilhoso sabor com pontinha de azedo”, e o umbuzeiro, “arvores para remedio da sêde que os indios por alli passam” (SOUSA, 1851, p. 179-183). A forma como esse viajante interage com a natureza tem o “impulso desejante” e é atravessada pelo ato sensual e sensorial de que nos fala Sevcenko (1996, p. 110). Embora percebida como vegetação de uma terra quente e seca, a caatinga, nesse relato, é significada por meio das suas árvores típicas com seus frutos suculentos. É claro que esse mesmo impulso sensual estava acompanhado pelo desejo de colonização agressiva.

Foi, no entanto, a partir da segunda metade do século XIX e, sobretudo, ao longo do século XX, que a caatinga passou por um processo de significação que lhe conferiu uma esterilidade impressionante – uma paisagem que se apresenta sob o signo da seca, da ruína e da morte. Esse processo, evidentemente, tem inúmeras nuances, inclusive de implicações políticas. Associada a essa construção simbólica, nota-se uma crescente degradação ambiental que fez e faz da caatinga um bioma altamente ameaçado. Imaginários instituem realidades brutais. Existem vários caminhos para atravessar e muitos modos de olhar essa paisagem. Há o caminho da continuidade em que se encontram o tédio desolador e a hostilidade dos espinhos. Mas há um retorno. “E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto” (CUNHA, 1905, p. 45). Nesse caminho, o deserto já não é mais deserto; é floresta.

REFERÊNCIAS

- AMORY, Frederic. *Euclides da Cunha: uma odisséia nos trópicos*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- AMADO, Jorge. [1937]. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Seara vermelha*. São Paulo: Livraria Martins, 1946.
- ARRAES, Esdras Araújo. A paisagem e sua dimensão estética. *Princípios: Revista de Filosofia*, v. 24, n. 45, 2017, p. 37-57.
- BANDEIRA, Manuel. *Prosa e poesia*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- BERQUE, Augustin. Das águas da montanha à paisagem. Tradução de Helena Fernandes. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Org.). *Filosofia e arquitectura da paisagem*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BRIZUELA, Natália. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras; IMS, 2012.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo; Campinas: Edusp, Ed. da UNICAMP, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CONTEL, Fábio Betioli. As divisões regionais do IBGE no século XX (1942, 1970 e 1990). Terra Brasilis, n. 3, 2014.

CUNHA, Euclides da. [1902] *Os sertões* (campanha de Canudos). 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert & C., 1905.

DIAS, Gonçalves. *Diccionario da lingua Tupy, chamada Lingua Geral dos indígenas do Brazil*. Lipsia: F. A. Brockhaus, 1858.

FREYRE, Gilberto. “A propósito de telurismo”. In: *O Cruzeiro*, 25 mar. 1950.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.

RAMOS, Graciliano. [1938]. *Vidas secas*. 97. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

REGO, José Lins do. *Poesia e vida*. Rio de Janeiro: Universal, 1950.

RIBEIRO, Prado. [1927]. *Vida sertaneja: usos, costumes e folclore do sertão baiano*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1951.

_____. *Por onde corre o São Francisco*. Rio de Janeiro: Norte-Editora, 1945.

ROSA, João Guimarães. [1956]. *Grande sertão: veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

SANTANA, José Carlos Barreto de. Geologia e metáforas geológicas em *Os Sertões. História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 5, 1998, p. 117-132.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHAMA. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. O front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura. *Revista USP*, n. 30, 1996, p. 108-119.

SOUSA, Gabriel Soares de. 1851. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 2. ed. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1851.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1876.

_____. 1869. *Um casamento no arrabalde*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

UTÉZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*. Tradução de José Carlos Garbulio. São Paulo: Edusp, 1994.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. “Breves comentários”. In: SOUSA, Gabriel Soares de. 1851. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 2. ed. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1851.

CATEGORIAS DOS CENTROS HISTÓRICOS EM CABO VERDE: QUE MODELOS PARA OS CENTROS HISTÓRICOS EM CABO VERDE?

Claudino Borges⁴⁶

INTRODUÇÃO

As cidades/centros históricos são produtos da sociedade que as construiu física e culturalmente, num processo contínuo. São considerados espaços territorialmente circunscritos englobando as funções sociais, económicas, culturais e cívicas, constituindo assim um património que deve ser usado e sobretudo preservado para gerações futuras. As cidades, através das múltiplas funções que as constituem, são espaços simbólicos de vivência social, política, económica e cultural, e têm nas suas centralidades urbanas espaços fundamentais de convergência e representação física dessas vivências. É esta condição simbólica, que se vai construindo ao longo do tempo, que faz com que estas centralidades urbanas se constituam como centros históricos.

É ancorado nesta perspetiva de conhecimento e categorização destes, espaços territoriais, incluindo as dimensões sociais, económicas, históricas e a urgente necessidade de integrar políticas conducentes à sua proteção e valorização, que procuraremos fundamentar, ao longo deste trabalho, as questões dos centros históricos edificado sob a influencia do período ultramarino.

ENQUADRAMENTO GEOGRÁFICO DE CABO VERDE

O arquipélago de Cabo Verde está situado no Oceano Atlântico, entre o Trópico de Câncer e o Equador, nos paralelos 14° 12' e 14° 48' de latitude N e o meridiano 22° 44' e 25° 25' de longitude WG, ao largo da costa ocidental do continente africano e a 500 km do promontório que lhe deu o nome – o cabo

⁴⁶ Doutorado em Historia da Arte (Ministério da Educação de Cabo Verde). Docente (Universidade Jean Piaget – Cabo Verde. ORCID <https://orcid.org/0000-0000-0002-6711>)

verde que fica no Senegal (Brito Semedo, 2006:50). O seu achamento deu-se nos finais do século XV (datada de 01 de Maio de 1460). É um arquipélago de origem vulcânica, tem 4.033 km² de superfície e 491.875 mil habitantes (Censo 2010) é composto por “10 ilhas e 5 principais ilhéus”. As dimensões das ilhas variam entre 991 Km² (Santiago) e 35 Km² (Santa Luzia).

Francisco Xavier Faria (1970:21) descreve – o, com referência a sua localização, de modo muito próximo da descrição apresentada por vários estudioso entre os quais Manuel Múrias que, sustenta que cabo verde fica situado a 455km da costa ocidental da África (1939).

Segundo Amaral (1991:2) o nome de Cabo verde é derivado por se situar frente ao promontório com o mesmo nome. O mesmo corrobora Ernesto de Vasconcelos, num estudo e descrição feita sobre a Costa Ocidental da África do Senegal ao Cabo do Monte, no século XVI em que este descreveu: “Deste cabo Verde no mar oceano côtra ocidente jaze as ilhas que se chamã ilhas de Cabo verde. Aynda que elas nã sejam verdes, pore tomam ho nome deste Cabo que he sempre verde das quaes ilhas se hirã no quaderno das ilhas do mar perderam oceano”. (AMARAL, 1991, p. 2).

De fato a posição do arquipélago, a 1400Km a sudoeste das canárias fica muito longe da costa o que terá condicionado o alcance destas ilhas por parte de populações africanas, mas fica, convenientemente próximo, para facultar uma localização que viria a desempenhar uma função de placa giratória ou ponto estratégico, no processo do comércio triangular sabendo que o país desempenhou a função de entreposto comercial entre Europa, África e América e com outras variantes ao longo do tempo conforme descreveram Iva Cabral e Maria Emília Madeira Santos (2000, p. 27-55). Importante realçar que a noção de posição estratégica decorre das funções que o território desempenhou em cada momento. Embora não constituindo escala sistemática, Cabo verde foi ancoradouro para muitas aflições nas rotas atlânticas tais como: as carreiras das minas de São Tomé, ou ainda nas carreiras transatlânticas para as Índias ou para América.

O PROCESSO DE POVOAMENTO

Depois da descoberta do arquipélago, dois anos mais tarde começou o processo do povoamento das ilhas de Santiago e Fogo, envolvendo os portu-

gueses e os escravos negros vindos da costa ocidental africana. Segundo Brásio, (1962:49-97), o Rei D. Afonso V queria que o seu irmão Infante D. Fernando, desencadeasse imediatamente o povoamento das ilhas de Cabo Verde em que consta através da Carta Régia de doação de 19 de Setembro de 1462 [...] *queremos que elle haja livremente as ditas jlhas e senhorio e povoradores d'ellas [...]*. Foi então a partir dali que começaram a chegar a ilha de Santiago, juntamente com o genovês António da Noli e sua família, os portugueses do Alentejo e do Algarve (BRÁSIO,1962, p. 83-97).

Volvidos quatro anos de tentativa de povoamento sem sucesso, e atendendo a muitas dificuldades encontradas, conforme se testemunha através da carta de privilégios de D. Afonso V, datado de 12 de Janeiro de 1466 em que esta explícito que Santiago se começara a povoar *haverá quatro anos*, a cargo do seu irmão e senhor da ilha; mas [...] *por esta ser tao alongada de nossos reinos a gente não quer em ela viver senão com mui grandes privilégios e franquezas e despesa sua por isso*, autorizou o rei:

[...] *que os moradores da dita ilha que dai em diante para sempre hajam e tenham licença para cada vez que lhes prouver poderem ir com navios a tratar e resgatar em todos os nossos tratos das partes da Guiné [...]* (BRÁSIO,1962: p. 431-435).

Volvidos um ano apos a implementação da carta de privilégios, começou-se a intensificar o processo de povoamento com através das relações comerciais e de miscigenação, originando o aparecimento de três espécies de castas: os brancos descendentes do continente europeu, os pretos da linhagem pura africana (escravos trazidos da costa da Guiné) e os mulatos (mestiços), considerados como *brancos da terra* resultante do cruzamento entre os brancos da europa com as mulheres negras. Esta casta teve um aumento significativo no século XVI quando começaram a enviar para o arquipélago os degradados a cumprir sentença (Barcelos, 2003:28).

A partir de então a pirâmide social Cabo-verdiana do século XVI passou a ser da seguinte maneira:



De acordo com a construção desta pirâmide social se pode concluir que os escravos negros pertenciam ao grupo maioritário mas sem quaisquer poderes liberdades e garantias, a parte intermédia era composto pelos brancos da terra e pretos forros que pertenciam a elite média e por último no topo se encontrava os brancos do reino que mesmo sendo grupo minoritário eram os detentores do poder. Neste aspeto pode-se afirmar que as diferenças entre as camadas sociais influenciou e muito nas discrepâncias na edificação dos centros históricos e nos padrões habitacionais durante o período em estudo tendo os Brancos vindos do reino habitados nos imponentes sobrados e nas casas grandes implantadas nos centros históricos rurais (mais concretamente para os que possuíam grandes propriedades), os brancos da terra e os pretos forros nas casas grandes de pequena dimensão e nas habitações vernaculares e os escravos negros que eram forçados a habitar nos espaços de arrecadação das casas dos seus patrões, nas senzalas e noutros sítios dependendo das funções que estes desempenhavam.

A EDIFICAÇÃO DOS PRIMEIROS CENTROS HISTÓRICOS EM CABO VERDE - ENTRE O CONCEITO E A EVOLUÇÃO COMO VETOR DA MUDANÇA

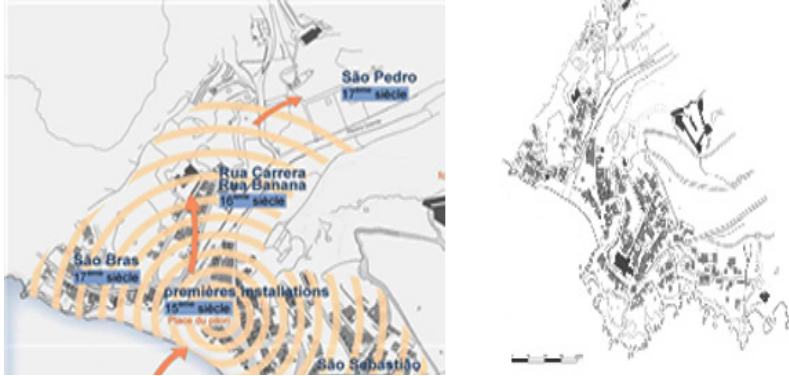


Fig. 1 e 2- Plantas dos primeiros assentamentos habitacionais e do alargamento do Centro Histórico da RGS.

(Dossier da Candidatura da RG á Património Mundial, 2009 e do Arq. Sérgio Blanco, AECI, 2006)

Na conceção de Teresa Barata Salgueiro (2005:96), os centros históricos, além de serem as “partes mais antigas da cidade”, constituem como uma “sucessão de testemunhos de várias épocas, monumento que nos traz vivo o passado, nos dá a dimensão temporal com consequência dos factos que estruturam as identidades”. Pode-se atribuir-lhes o estatuto de coração da cidade que deve ser preservado. Daí que este tipo de património imóvel esteja intrinsecamente ligado à memória coletiva, à identidade de um povo e à sua história.

O centro histórico coincide, por via de regra, com o núcleo de origem do aglomerado, de onde irradiaram outras áreas urbanas sedimentadas pelo tempo, conferindo a esta zona uma característica própria cuja delimitação deve implicar todo um conjunto de regras tendentes à sua conservação e valorização (Gomes, 2005:48). Este valor está assente num conjunto de fenómenos materiais e imateriais que reforçam a ideia de um “Nós” e simbolizam a valorização da memória coletiva que desde os tempos primórdios atravessaram diferentes períodos históricos com traços e manifestações específicas e diferentes. Deste modo, os vestígios materiais e as manifestações imateriais que constituem os

pilares da edificação do centro histórico são produtos humanos dos tempos que atravessaram e lhes deram origem e estatuto, numa acumulação de estratos temporais e significados históricos que os convertem em “memoryscape”. A evocação da memória encontra-se suportada na recordação de um passado cujo conhecimento assenta num conjunto de evidências físicas e materiais: espaços, edificações e objetos. Deste modo, para compreendermos as questões relacionadas com a memória, temos que considerar um conjunto de significados específicos relacionados com essas evidências, muitas vezes atribuídos fora e posteriormente do/ao seu contexto de criação. É por isso que estes significados não são lineares e nem sempre correspondem às intenções e às circunstâncias que estão na origem dessas evidências. Há que ter em consideração a complexidade cultural dos indivíduos, dos grupos ou das comunidades que lhes atribuíram esses significados.

Muitas vezes, o poder e o valor da memória também estão relacionados com a riqueza artístico-patrimonial existentes num determinado centro histórico. Ou seja, quanto maior e mais diversificado for o manancial patrimonial de um determinado território, maiores serão os significados neles projetados pelo mecanismo da memória. Daí que a noção da memória seja bastante complexa, cuja compreensão necessita de recorrer a um conjunto de disciplinas científicas. Qualquer que seja a reconstrução da memória que é feita pelos indivíduos, grupos ou comunidades tem como ponto de partida as “vivências ocorridas no passado”, as quais estão na base do processo de arquivamento de experiências socialmente significativas do passado que servem como base para entender e responder às demandas políticas, sociais, económicas e culturais do presente, e nos orienta na perceção e planificações futuras (FERREIRA AMARAL, 2004, p. 108).

Quando abordamos a memória de um espaço ou território, como sucede com os centros históricos, esta é sempre determinada por uma forte interdependência entre o espaço e os indivíduos que o habitam ou com ele interagem no presente, ao ponto de este processo ter a capacidade de modificar o seu comportamento em relação a esse território, conferindo-lhe um sentido de comunidade, uma identidade, uma melhor vivência, organização territorial e coesão social.

Neste âmbito, o papel da investigação na salvaguarda e transmissão dessa memória às gerações futuras é essencial para fazer face ao esquecimento através

da construção de uma “memória social”, relativa ao passado da comunidade social na qual o indivíduo está inserido, a que interessa num espaço histórico territorialmente organizado a nível social, cultural e político, em detrimento da memória individual. Esta comunidade social remete-nos para uma memória mais diversificada e complexa, atendendo à heterogeneidade dos indivíduos que dela fazem parte. Por isso, a memória social não é uma realidade estática, mas uma construção “flutuante, mutável e (...) referenciada através de marcos ou pontos relativamente invariáveis, imutáveis” (Pollak, 1992).

As identidades criadas pelos centros históricos a partir da memória são, como demonstraram Paul Ricoeur (1996), Pollak (1992) e Connerton (1999), construções sociais, processos que resultam de uma consciência coletiva que resulta do confronto do indivíduo ou a comunidade com uma dimensão do passado ao qual não acederia noutra contexto. Assim, essa evocação que é feita através da memória, está relacionada com as noções do espaço territorial/tempo e é acionado pelo discurso e pela caracterização e categorização do centro histórico enquanto espaço com determinadas características tangíveis e intangíveis que o dotam de uma identidade que fazem daqueles que o habitam, ou com ele se identificam cultural e socialmente, uma espécie de “comunidade imaginada” (ANDERSEN, 2005, p. 78-80), unida por um sentimento de pertença e de solidariedade. Esta ideia de comunidade imaginada tem a ver com uma comunidade política imaginada que ultrapassa os limites físicos do espaço e inclui todos aqueles que embora não o habitem, comungam do valor patrimonial do centro histórico, de pensamentos, com traços comuns, características e interesses.

Sendo assim, o processo do povoamento do arquipélago e por toda a época colonial, como era de se esperar, os núcleos históricos urbanos foram edificados dentro dos parâmetros do urbanismo português. Pode-se afirmar que a influência social, cultural e arquitetônica portuguesa foi exportada para as cidades da expansão e esses foram modelos que serviram de base para a criação das cidades atlânticas. Segundo Orlando Ribeiro (1962), o primeiro marco da expansão portuguesa, os arquipélagos da Madeira e dos Açores, completamente ocupados nos meados do século XV, são uma réplica da fisionomia humana de Portugal numa paisagem física que o continente desconhece, onde todas as cidades têm um ar de família.

Nuno Portas (1995, p. 430), ao abordar as questões das construções portuguesas durante o período do império ultramarino, centrando-se nos exemplos de Portugal, América latina, Costa da Índia e África diz que existe uma “constância dos modelos urbanísticos adotados”, assim como uma “relação com a civilização de origem (...)”. Também José Fernandes (1989, p. 247) é categórico ao afirmar que esses núcleos urbanos, no nosso caso os centros históricos de Cabo Verde, têm “uma influência mais ou menos direta do povoamento português”. Por sua vez, Manuel C. Teixeira (1998, p. 57) refere que “(...) todas elas tinham o mesmo modelo de referência eram as cidades existentes construídas em Portugal”.

Por isso, atendendo ao exposto, podemos categorizar a edificação dos centros históricos em Cabo Verde em dois modelos distintos, de acordo com a dispersão e a orografia das ilhas, com o desenrolar das atividades políticas, sociais, económicas em que o tradicional e o contemporâneo ajustaram-se ao longo do tempo e acompanharam as mudanças globais.

QUE MODELOS PARA OS CENTROS HISTÓRICOS EM CABO VERDE?

A disposição das ilhas de Cabo Verde influenciou muito a edificação dos centros históricos do país. Por isso cada um se desenvolveu de forma diferente, em períodos diferentes, com traçados urbanísticos, tipologias de construção distintas e com algumas práticas sociais diferentes.

São todos núcleos urbanos isolados, cuja posição na rede urbana e conseqüentemente o domínio sobre o território entrou em perda por razões de obsolescência funcional, de dinâmicas populacionais ou de base económica, encontrando-se como que encapsulados no espaço e no tempo (são casos típicos dos centros históricos da Ribeira Grande de Santiago e de São Filipe – Fogo). Algumas delas apresentam malhas urbanas interrompidas de uma forma lenta, outras abruptamente⁴⁷, em épocas remotas; outras ainda conservam uma relativa homogeneidade morfológica e de dimensão reduzida. Atualmente, alguns desses centros estão num processo de envelhecimento, fruto do êxodo populacional, com os habitantes mais jovens a preferirem aventurar-se por outras paragens,

⁴⁷ Caso da decadência do centro histórico da Ribeira Grande de Santiago.

viajando para a capital do país e para o estrangeiro. A partir desta ótica, podemos classificar os centros históricos de Cabo Verde em duas categorias:



Fig. 3- Planta arquitetónica e disposição habitacional do centro histórico de São Filipe (imagem gentilmente cedida pela Monique Wheimer, proprietária da Casa da Memória do Fogo, 2017).

OS CENTROS HISTÓRICOS QUE DESEMPENHAM A FUNÇÃO DE CENTRO DAS ILHAS – OS DENOMINADOS DE CIDADE DO MEIO URBANO

Nesta primeira categoria cabem os centros históricos que desempenham a função de centros da ilha⁴⁸ e ao mesmo tempo centro de cidade. Caso típico de Cabo Verde, visto que todos os centros históricos classificados são centros da cidade.

São os casos dos centros históricos que melhor encaixam no conceito de património urbano, tendo em conta as áreas históricas centrais das cidades, nas suas dimensões materiais e imateriais. São áreas que continuam com importância urbana populacional elevada, bem como as dinâmicas de desenvolvimento,

⁴⁸ Utilizamos a expressão “centros da ilha” tendo em conta as ilhas de Cabo Verde que possuem mais de uma cidade, em que se destaca aquela considerada a mais importante ou a cidade central. Exemplo concreto é a ilha de Santiago que possui um total de nove cidades mas que se destaca a da Praia como o centro da ilha.

Em Cabo Verde na descrição e caracterização de cidades utilizam-se dois termos frequentes: as ditas cidades do meio urbano, são as que desempenham a função de capital da ilha, e as cidades do meio rural utiliza-se a expressão de “sidadi di fora”, com objetivo de fazer uma diferenciação não só geográfica como também social.

apresentando manchas urbanas geralmente bem definidas, com um planeamento bem estipulado e através da arquitetura, dos grandes sobrados pertencentes algumas famílias abastadas da época, sobressai toda a história colonial. No que respeita ao património imaterial, apresentam como cartão-de-visita a música (mais concretamente mornas, coladeiras e mazurcas), alguns pratos típicos (confeccionados sobretudo com peixes e mariscos) e manifestações religiosas.

A nível do património natural, apresentam como potencialidades as praias de mar e, em alguns casos, as montanhas.

Nestes espaços, a economia baseia-se no setor terciário e secundário e com uma forte aposta no turismo como alavanca do desenvolvimento.

OS CENTROS HISTÓRICOS QUE DESEMPENHAM AS FUNÇÕES DO CENTRO DA CIDADE DO MEIO RURAL

Nesta categoria estão todos os centros históricos que se localizam no meio rural em relação aos centros da ilha. Desenvolveram-se pela força do setor primário, mais concretamente da agricultura e criação de gado, remontando a sua origem, nalguns casos, ao período escravocrata, por isso apresentam um manancial patrimonial carregado de um simbolismo histórico, artístico e cultural que é fruto de uma coabitação entre povos, raças e culturas diferentes. Para os habitantes dos centros históricos da denominada categoria de meio urbano, os da categoria rural e a sua população residente são chamados de “de fora”, por habitarem fora das ditas cidades do meio urbano. Por outro lado, estes também apresentam características patrimoniais materiais, imateriais e naturais distintas, chegando a existir diferenças linguísticas⁴⁹.

Atualmente, também alguns desses centros estão num processo de envelhecimento, novamente fruto do êxodo populacional, designadamente dos habitantes mais jovens.

⁴⁹ As diferenças linguísticas não serão elementos de apreciação e análise deste trabalho justamente pela complexidade que estes apresentam, mas cabe realçar que a população cabo-verdiana utiliza dois tipos do crioulo: o de Barlavento e o de Sotavento. No crioulo de Sotavento, também existem variantes diferentes entre a população dos centros históricos das categorias urbana e rural.

Tanto a nível material como imaterial, estes territórios apresentam fortes marcas da escravatura, ao nível do arquitetónico e habitacional constituídos por três tipos de habitações vernaculares (as casas vernaculares simples as casas grandes pertencentes aos grandes proprietários rurais e as casas grandes de medio porte pertencente a classe elitista intermedia), do traçado das ruas, das práticas sociais, a música e a dança, os cânticos, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta categorização dos centros históricos de Cabo Verde, podemos chegar às seguintes conclusões:

- Que ao nível arquitetónico, os centros históricos de Cabo Verde são caracterizados por igrejas, capelas que serviam para as atividades religiosas, sobrados pertencentes às altas elites sociais da época e também que desempenham funções institucionais, as denominadas casas grandes que se localizam no interior das ilhas e que pertenciam aos grandes proprietários de terrenos agrícolas, e as pequenas casas vernaculares e funcos de forma retangular e circular, pertencentes às famílias comuns ou às menos abastadas;

- Do ponto de vista imaterial há uma diferença acentuada nas práticas sociais entre os habitantes dos centros históricos das ilhas de Barlavento e Sotavento, com uma forte influência europeia no Barlavento e africana no Sotavento; Neste aspeto, podemos tomar como exemplo a música em que no Barlavento há um predominância da morna, coladeira e mazurca que originaram das músicas europeias, enquanto no Sotavento predomina o batuque e o funaná que são de origem e influência africana.

- Que através da forte influência escravocrata no Sotavento, os centros históricos apresentam um património imaterial muito mais rico devido ao processo de colonização em períodos diferentes do povoamento das ilhas. No Sotavento, transpira-se a africanidade. Nestes territórios, a maioria das manifestações e práticas sociais são puramente africanas.

Em suma, podemos afirmar que as ilhas de Cabo Verde através dos seus centros históricos, apresentam uma grande diversidade patrimonial que, através de uma boa gestão e valorização, podem representar o cartão-de-visita do país e ser motor de desenvolvimento do país, através de uma forte aposta no setor do

turismo integrado, baseado nas boas práticas e ancorados no desenvolvimento sustentável.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ilídio do. Cabo Verde: *Introdução Geográfica* – In ALBURAUERQUE, Luís de e SANTOS, Maria Emília Madeira – *Historia Geral de Cabo Verde*, vol. I. Lisboa/praias: Instituto de Investigação Científica Tropical de Portugal/Direção Geral do Património de Cabo Verde. 1991.

ANDERSEN, B. . *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Ed. 70. 2005.

BRITO, Semedo. *A Construção da Identidade Nacional: Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: IBNL, 2006.

CABRAL, Iva e SANTOS, Maria Emília. Localização Geográfica e Formação da Sociedade. In: VARIOS – *Cabo Verde, gente e paisagem*. Bilbao: Agencia Espanhola de Cooperação Internacional. 2000.

CORNNERTON, P. *How societies remember*. Cambridge Univ. Press. 1999.

FARIA, Francisco Xavier. Os solos da Ilha de Santiago. *Revista Estudos, Ensaios e Documentos*, n° 124. Lisboa: Instituto de Investigação Científica, 1970.

FERNANDES, J. As Cidades de São Tomé e de Santo António, até aos séculos XIX e XX. Arquitetura e Urbanismo. *Atas do Colóquio Internacional. São Tomé e Príncipe numa perspetiva interdisciplinar diacrónica e sincrónica*, Lisboa, p. 73-86, 2012.

Manual Urbanístico Ilustrado da Cidade Velha. (2018). Instituto do Património Cultural. Cabo Verde. 2018. p. 47.

MURIAS, Manuel. *Cabo Verde: memoria breve*. Lisboa: Agencia Geral das Colonias, 1939.

PORTAS, Nuno. (1995). *A Habitação Social – Proposta para a Metodologia da sua arquitetura*. Lisboa: Ed. Bertrand Livreiros, 1995.

RAPOSO, Izabel e HENRIQUES, Cristina. (Sub)urbanidade e transformação do uso do solo na periferia de Maputo. UR, *Cadernos da Faculdade da Arquitetura da UTL, Cidades Africanas*, p.114-123, 2005.

RIBEIRO, Orlando. *Aspectos e problemas da expansão portuguesa*. Lisboa: J.I:U. 1962.

RICOEUR, P. *Entre mémoire et histoire*. Projet. Paris: número 248, 1996.

TEIXEIRA, Manuel. *A História Urbana em Portugal*. Desenvolvimento recentes. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 1993.

ICONOGRAFIA

Fig. 1 e 2- Plantas dos primeiros assentamentos habitacionais e do alargamento do Centro Histórico da RGS. (Dossier da Candidatura da RG á Património Mundial, 2009 e do Arq. Sérgio Blanco, AECI, 2006)

Fig. 3- Planta arquitetónica e disposição habitacional do centro histórico de São Filipe (imagem gentilmente cedida pela Monique Wheimer, proprietária da Casa da Memória do Fogo, 2017).

O CÍRCULO DO ROMANCE DE MARIO VARGAS LLOSA: ENTRE AS VERDADES E AS MENTIRAS DA AUTOFICÇÃO

Bruna Rafaelle de Jesus Lopes⁵⁰

Rosanne Bezerra de Araújo⁵¹

A OBRA PRIMOGÊNITA E OS REFLEXOS SOCIAIS

Neste artigo iremos nos debruçar sobre a obra literária *La ciudad y los perros*, do autor peruano Mario Vargas Llosa, publicada em 1963. A narrativa traz o cotidiano dos cadetes do Colégio Militar Leoncio Prado, que não existe somente na ficção, mas é referência na sociedade peruana. Vale ressaltar que se trata da instituição da qual Vargas Llosa foi aluno. Olhamos para esta obra tentando destrinchar sobretudo a formação do sujeito nas instituições militares, levando em consideração as relações de poder que conduzem o funcionamento do colégio. Nesta análise, iremos observar as possíveis verdades e mentiras sociais, que refletem e refratam a partir desta obra, que tem sua trama muito bem delimitada dentro da capital peruana. Para isso, pautamos nossa pesquisa nos postulados de Lukács (2000) e na crítica do próprio Mario Vargas Llosa (2004, 2013), que fomenta nosso estudo no que se refere à construção das personagens. Logo, o estudo aqui desenvolvido traz uma análise a partir da abordagem da crítica literária sócio-histórica.

A obra primogênita de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1962), desenrola-se em Lima, capital do Peru. A narrativa tem um caráter autobiográfico – partindo da ideia de que uma das personagens principais tem muito em comum com o seu criador. Essa é uma característica bastante comum ao autor; ele insere, em grande parte de suas obras, vivências pessoais, dentre as quais a mais nítida e mais provocativa é a presente na obra em questão, a qual se desenrola no Colégio Militar Leoncio Prado, nome original do colégio em que Vargas Llosa cursou o segundo e o terceiro ano do Ensino Médio.

⁵⁰ Doutoranda em Estudos da Linguagem (UFRN) e professora da Governo do Estado da Paraíba. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1813-0052>

⁵¹ Professora doutora (UFRN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4308-3881>

Característica também bastante comum às obras de Vargas Llosa é a quantidade de narradores: geralmente suas narrativas apresentam mais de um. *La ciudad y los perros* oferece uma técnica, bem usual nos romances do autor, que consiste no fato de o relato exibir o desenvolvimento do enredo por meio de quatro vozes narrativas, das quais não são marcados seu início e seu fim, cabendo aos leitores identificar o narrador em questão: Boa, Alberto, Ricardo Arana e Jaguar. As histórias das personagens, apesar de independentes, entrelaçam-se à ação central, o que cria uma ordem temporal diferente da real. Particularmente, cada história aponta suas próprias características expressivas e pode ser identificada no decorrer da leitura. Jaguar, Alberto e Ricardo têm seus relatos introduzidos em ordem cronológica – no caso fazem menção aos seis anos anteriores à matrícula no colégio militar –, enquanto os relatos de Boa apresentam monólogos interiores referentes aos costumes, atividades e cotidiano dos cadetes no colégio e, posteriormente, às avaliações de suas mudanças emocionais. Alberto, o narrador principal, recebe o apelido de Poeta, uma vez que foi enviado pelo pai ao colégio militar como uma forma de corretivo. Na verdade, todos os cadetes estão inseridos na instituição militar por motivos similares, ou seja, não pelo desejo hipócrita de “servir à pátria”.

Nota-se, a partir da obra de Vargas Llosa, que o discurso social a respeito do regime militar vivenciado no Colégio Militar Leoncio Prado era quase unânime de que o jovem sairia dos muros do quartel um homem. Era lá dentro que se aprenderiam os valores da vida e, principalmente, a disciplina, a ordem, a qual é a maior responsável pela não corrupção da sociedade. Esse discurso perpassa as falas dos pais – como o de Ricardo Arana, por exemplo, que mandou o filho para o colégio militar por achá-lo afeminado –, a fala dos militares, como o capitão Garrido e o Tenente Gamboa, e até mesmo a fala do elitista Alberto.

Dentro do contexto do Colégio Militar, o autor expõe a juventude limenha apontando as vozes dos discursos sociais. Assim, o romance traz personagens de diferentes classes sociais, cada um com seus problemas e inquietações, entretanto a narrativa adentra de maneira mais orgânica a classe média do bairro de Miraflores. A obra coloca à vista os limites da sociedade, não só limenha, mas também e principalmente os limites do corpo militar. Esse não se desassocia da sociedade, existe uma relação mútua, uma troca em que a sociedade entrega alguns dos seus problemas para a instituição militar cuidar e em contrapartida o

quartel devolve um cidadão moldado dentro do seu sistema, que, ao contrário do que parece, também apresenta problemas de ordem moral iguais ou até piores.

Cada personagem vive em um contexto social diferente. Sendo assim, os problemas que cercam cada classe são levados para dentro do quartel e essas diferenças afloram na convivência entre os cadetes. Essa ramificação de camadas sociais dentro do colégio acontece pelo fato de a instituição ser famosa na sociedade peruana pelo fato de, segundo a página oficial do Colégio Militar Leoncio Prado, ter por missão

El Espíritu Militar, caracterizado por la disciplina consciente y una moral elevada, fortaleciendo el amor a la patria y la fe en la obra fecunda de nuestros héroes y de los hombres que en los diferentes campos de la actividad humana, forjaron la grandeza de la Nación (PERU, 1945).

Outro fator que colabora para que o colégio atraia alunos de todos os níveis sociais é a visão de que a instituição militar é capaz de reformar jovens e adolescentes. Por esse motivo, os pais de diversas classes sociais encaminham seus filhos para o Colégio Militar Leoncio Prado, julgando que a instituição irá reformá-lo e tratar o que julgam como um problema. A obra destaca como principais motivos de encaminhamento para o Colégio Leonciopradino: suspeita de homossexualidade, tendência à criminalidade e até mesmo utilidade da instituição como modo de castigo para as classes abastadas. O portal virtual da escola, na sessão dedicada à visão da escola, afirma:

Ser una institución educativa líder que cuenta dentro de su fundamento valores como la disciplina, responsabilidad y el respeto para formar jóvenes líderes autónomos, agentes de cambio, promotores de paz y comprometidos para servir a la sociedad. Nuestro colegio conformado por personal militar, administrativo, cadetes y padres de familia identificados con los criterios y sentimientos que todo leonciopradino cultiva; busca contribuir a la transformación de la sociedad, partiendo de una conversión personal que lleve al compromiso de manifestar el amor a nuestra Patria mediante nuestro servicio educador (PERU, 1945).

Essa descrição facilmente faz com que pais tenham essa visão de que a escola transformará o seu filho em um homem formado para a sociedade, livre de qualquer “problema” de índole sexual, criminal ou comportamental.

O CÍRCULO DE VARGAS LLOSA: ENTRE A VERDADE E A MENTIRA

Existem guetos sociais que Vargas Llosa faz questão de enfatizar, as classes a que pertenciam Alberto, que mora em Miraflores; Jaguar, morador de Bella Vista; Cava, o serrano, e ainda a de Ricardo Arana, morador de Magdalena Nueva, cidade em que viveu até a noite em que chegou em Lima pela primeira vez. A obra inicia com o jogo de dados, os cadetes estavam no banheiro tirando na sorte quem iria roubar a prova de química, que aconteceria no dia seguinte, e o número que sai é o quatro, o qual pertencia ao cadete Cava, que irá executar o roubo. Tratava-se de uma reunião do Círculo, um tipo de irmandade que fazia esquemas para “se safar” dentro da escola, esquemas que iam desde roubos de provas, passavam por furtos de uniformes e materiais até o caso extremo de assassinato.

- ¿Qué es eso del Círculo? -dijo Gamboa.

-Son cuatro cadetes de la sección, mi teniente. Mejor dicho tres, porque Cava ya salió. Roban exámenes, uniformes y los venden. Hacen negocios. Y todo lo venden más caro, los cigarrillos, el licor.

- ¿Está usted delirando?

- Pisco y cerveza, mi teniente. ¿No le digo que los oficiales no saben nada? En el colegio se toma más que en la calle. En las noches. Y a veces hasta en los recreos. Cuando supieron que habían descubierto a Cava, se pusieron furiosos. Pero Arana no era un soplón, nunca hubo soplones en la cuadra (VARGAS LLOSA, 2012. p. 330-331).

O Serrano, rouba a prova, porém quebra uma vidraça e é esse episódio que desencadeia uma série de acontecimentos no decorrer da narrativa. Como a vidraça foi quebrada, descobriram o roubo da prova. Desse modo, foram impostas inúmeras punições até que o culpado aparecesse. Uma das penitências foi confinamento, ou seja, os cadetes foram vetados de saírem do quartel até alguém denunciar o culpado ou se acusar. O que aconteceu foi a primeira opção. Ricardo Arana, o Escravo, já psicologicamente abalado pelo confinamento, visto que a sua permanência do lado de dentro era de maior duração comparado ao tempo

dos outros cadetes, por ser o alvo preferido do Círculo, sempre tinha algo seu roubado, um cadarço, um sapato, um serviço tirado injustamente para cobrir o serviço de Jaguar, o líder do Círculo. Assim, já fazia semanas que Ricardo não ia para casa, pois no dia da apresentação para a saída sempre havia algo que o impossibilitava de deixar o quartel.

Podía soportar la soledad y las humillaciones que conocía desde niño y sólo herían su espíritu: lo horrible era el encierro, esa gran soledad exterior que no elegía, que alguien le arrojaba encima como una camisa de fuerza (VARGAS LLOSA, 2012. p. 155).

O confinamento em si já é bastante atormentador, além disso há outro fator que inquieta Ricardo Arana: Tereza, uma garota que mora na rua da casa de seus pais, com a qual ele tinha marcado um encontro. Como Alberto pôde sair, R. Arana o pediu que a avisasse que não iria comparecer ao encontro. Alberto, ao conhecer a moça, se apaixona por ela, e passa a não mais fazer cartas de amor para Arana. Passou, então, a se encontrar com Tereza, sem que o seu amigo soubesse. Já que o Escravo estava sempre impossibilitado de sair, não podia tomar conhecimento dos encontros de Tereza e Alberto. Sem entender a ausência de Tereza que não mandava mais notícias, o Escravo denuncia o Cava pelo roubo da prova para poder ir vê-la, o que acarreta a expulsão do cadete Cava.

Tal fato mexe muito com os alunos, de todos os anos, os quais ficam sensibilizados com a situação de Cava, que, por vir da Serra, costuma não ter muitas outras opções de ascensão. Abala principalmente O Círculo, e Jaguar, como líder, promete vingar seu amigo. De fato, o Escravo morre em uma manobra, um exercício de campanha, com um tiro na nuca. De imediato, Alberto entende que Jaguar executou sua vingança, como prometida. Dessa vez foi Alberto que ficou transtornado, só que, no lugar da vingança, ele busca por justiça. A figura militar que melhor representa isso é o tenente Gamboa, o mais conceituado e com maior moral entre os cadetes e os suboficiais.

O tenente é a representação do militar ideal, leal, justo e defensor da ética militar. Logo, não é um elemento surpresa Gamboa se interessar pela causa, leva à frente e enfrenta, inclusive, seus superiores para dar seguimento ao processo, de maneira que ele chegue ao Coronel, comprometendo inclusive a sua promoção, que foi por diversas vezes colocada na mesa como forma de

chantageá-lo. O Capitão fica impressionado pelo fato de Gamboa ouvir um cadete e levar essa história “absurda” adiante, menciona o escândalo que essa história poderia gerar e a difamação que o Colégio Militar e, juntamente com ele, o Exército iria sofrer. Assim, pede que Gamboa esqueça tudo que escutou e aceite o parecer do quartel. O tenente que acredita na ética, na organização, na disciplina e, sobretudo, no regulamento militar, sente-se frustrado e decepcionado com a instituição, percebendo que é apenas mais uma peça desse jogo de manipulação.

Alberto, ao ser levado à sala do Coronel, é chantageado com os “romancinhos eróticos” escritos por ele, que seriam expostas aos seus pais e à comunidade militar, o que poderia causar a sua expulsão. Ele, então, nega a sua convicção a respeito do assassinato do seu amigo Ricardo Arana dentro do quartel, o que impossibilita Gamboa de seguir adiante também. Alberto sentia culpa por ter sido egoísta e não ter lutado pelo amigo como o próprio Jaguar o fez. O tenente Gamboa é transferido para outra guarnição na selva, na Puna. Ao deixar o quartel, Jaguar lhe entrega um bilhete confessando o crime, afirma que queria livrar os outros alunos do Escravo, pois esse agiu de uma forma covarde.

– Sí – dijo Gamboa –. Ahora sí lo escucho. ¿Por qué mató a ese muchacho? ¿Por qué me ha escrito ese papel? –Porque estaba equivocado sobre los otros, mi teniente; yo quería librarlos de un tipo así. Piense en lo que pasó y verá que cualquiera se engaña. Hizo expulsar a Cava sólo para poder salir a la calle unas horas, no le importó arruinar a un compañero por conseguir un permiso. Eso lo enfermaría a cualquiera. –¿Por qué ha cambiado de opinión ahora? –dijo el teniente – ¿Por qué no me contó la verdad cuando lo interrogué? – No he cambiado de opinión – dijo el Jaguar– Sólo que – vacilé un momento e hizo, como para sí, un signo de asentimiento–, ahora comprendo mejor al Esclavo. Para él no éramos sus compañeros, sino sus enemigos. ¿No le digo que no sabía lo que era vivir aplastado? Todos lo batíamos, es la pura verdad, hasta cansarnos, yo más que otros. No puedo olvidarme de su cara, mi teniente. Le juro que en el fondo no sé cómo lo hice. Yo había pensado pegarle, darle un susto. Pero esa mañana lo vi, ahí al frente, con la cabeza levantada y le apunté. Yo quería vengar a la sección, ¿cómo podría saber que los otros eran peor que

él, mi teniente? Creo que lo mejor es que me metan a la cárcel. Todos decían que iba a terminar así, mi madre, usted también. Ya puede darse gusto, mi teniente (VARGAS LLOSA, 2012. p. 444-445).

Agora Jaguar diz que entende o Escravo, entende como é viver esmagado. O tenente rasga o papel e diz que o caso de Arana está encerrado, que o Exército jamais reconhecerá que cometeu um erro. Ainda se aventurando no caráter selvagem da instituição militar, Alberto teve que ir buscar o boletim na sala do Coronel e é obrigado a ouvir um discurso hipócrita feito pelo Coronel sobre a justiça no Exército, e, ao final do discurso, anuncia que destruiu os “romancinhos”, como se fosse algo bom. Ao dar as costas ao colégio e sair de dentro desse sistema, o reencontro com seus amigos civis, ele chega à conclusão de que a vida parece ser mais maleável fora do quartel, determinando o caráter fechado do Colégio e o livre arbítrio da cidade. Dentro desse mundo fechado e hierarquizado, aparecem três militares bastante representativos, com características e funções distintas: o capitão Garrido que personifica o sistema, o tenente Huarina, como um burocrata sem graça e o tenente Gamboa, um ícone da honra militar, mas que está/é impossibilitado de enfrentar o sistema que oprime a si mesmo e a seus alunos.

A obra analisada narra dois mundos, o dentro e o fora da farda, e cada personagem – as que estão intimamente ligados ao colégio – apresenta duas identidades. Ao sair do Leoncio Prado, os cadetes e outros militares em geral são submetidos a outro estilo de vida, no qual se comportam de maneira diferente. Desse modo, as personagens transitam em dois universos. Mario Vargas Llosa afirmou, no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, evento promovido pela Casa de la Cultura del Peru (1965), que

[...] a vocação de um romancista nasce quando a relação de um homem com o mundo entra em conflito; creio que todo escritor, todo criador é no fundo um rebelde, um homem insatisfeito com a sua realidade, com a sociedade, com o tempo que lhe tocou viver [...] (VARGAS LLOSA, 1985).

O relato de Vargas Llosa nos leva direto para a conjectura de Lukács, que, em *A teoria do Romance*, preconiza que “a problemática da forma romanesca é a imagem especular e um mundo que saiu dos trilhos” (2000, p. 14).

Vargas Llosa converge com Lukács no sentido de enxergar o romance como um deícidio secreto, em que a escrita é uma forma de rebelião contra a criação do mundo, tal qual conhecemos. Assim, o sujeito que escreve tenta substituir a realidade real pela realidade fictícia. É tomando por base questões como essas que o olhar se volta para os conceitos críticos de “totalidade”, “tipicidade” e “histórico-universal” de Lukács.

Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus; que enxerga a pátria utópica e perdida da idéia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico, em sua única forma de existência possível [...] A ironia, como auto-superação da subjetividade que foi os limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição a priori possível de uma objetividade verdadeira e criadora de totalidade, mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance e coincidem constitutivamente com a situação do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 95, 96).

Alberto, ao sair, definitivamente, do Colégio Militar, ou melhor, ao retornar à vida em Miraflores, ficou por um tempo aturdido, tentando devolver cada coisa, cada pessoa, cada lembrança ao seu lugar, mas parecia estar andando em um labirinto, onde é difícil achar a saída: “parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo” (BAKHTIN, 1997, p. 45). O protagonista do romance passa por um conflito existencial na tentativa de recriar um mundo que está em decadência, ele não tem consciência clara do mundo que o cerca e a comunidade em que se insere. Alberto, então, passou por um processo de autorreconhecimento, pois tudo havia mudado: as preocupações, os interesses, embora o seu lugar como civil tenha permanecido intacto durante os anos em que esteve fora.

FECHANDO O CÍRCULO DA AUTOFICÇÃO VARGALLOSIANA

É impossível não observar as semelhanças entre o narrador Alberto e Mario Vargas Llosa. Assim como a personagem em questão, Llosa se encontra no seio de uma família burguesa, filho de um jornalista do *Servicio Internacional de Noticias* e ambos têm choques constantes com a figura paterna. Vejamos:

Mi padre me envió allí [se refiere al Leoncio Prado. Yo estaba convencido que mi padre estaba muerto. Cuando lo descubrí, no había ya posibilidad ninguna de comunicación entre nosotros. Nos llevamos muy mal durante los años que convivimos juntos. Nuestros caracteres eran polos opuestos. Había una desconfianza mutua entre nosotros. Éramos como extraños (HARSS; DOHMANN, 1969, p. 353).

O regime do Colégio militar Leoncio Prado, que não só se trata de uma escola, mas também de um reformatório militar, faz com que Vargas Llosa encontre os mesmos problemas que encontrou nas escolas paroquiais nas quais estudou, um regime tradicional e conservador que provoca certa resistência do adolescente, mas dessa vez o choque, a relação conflituosa é bem maior. A trama de *La ciudad y los perros* se concentra nesse conflito e nesse espaço de formação militar. É importante ressaltar que ambos, o cadete Poeta Alberto e Mario Vargas Llosa, foram enviados para o Leoncio Prado como castigo de um pai típico de uma classe social burguesa, justamente pelo julgamento de que não tinham vocação para o trabalho literário ou ainda de que literatura era “coisa de marica”⁵². Inversamente ao suposto, foi dentro desse ambiente que Vargas Llosa descobriu a sua habilidade para escrever literatura, e que começou a escrever de forma profissional. O personagem Poeta, assim como seu criador, escreve romancinhos eróticos e cartas de amor para os companheiros – os quais mandam as cartas para suas namoradas –, e esses gêneros literários amadureceram a vocação de Vargas Llosa, como ele mesmo afirma numa entrevista dada a Marcelo Camelo:

[...] fue una grata experiencia literaria. Allí empecé a escribir de forma, en cierta manera, profesional. Cartas de amor para los compañeros y pequeñas novelitas eróticas

⁵² Esse julgamento foi feito pelo pai de Vargas Llosa e é feito pelas personagens militares dentro do romance.

que me permitían justificar mi vocación en un mundo en el que ser poeta era ser marica (CAMELO,1989, p. 26).

A realidade do Colégio Leoncio Prado, no qual Vargas Llosa permaneceu até 1952, é brutal e despida de toda e qualquer humanidade, de acordo com a denúncia presente na narrativa de Vargas Llosa. O romance coloca a formação militar como um treinamento pautado na lei do mais forte, ou seja, só os mais fortes sobrevivem, e nesse contexto a violência é o fio condutor das conquistas necessárias para a sobrevivência. Mais especificamente, a obra narra a vida dos alunos do Leoncio Prado, principalmente a vida dos “cachorros”, que são os calouros; delata as relações dos alunos com a sociedade em volta da escola, as relações internas, com os seus superiores e os seus colegas de turma, relações estas que revelam uma sociedade mórbida.

Já sabemos que tudo acontece a partir do roubo de uma prova de Química, planejado pelo “El Círculo” – formado por Jaguar, o chefe, Cava, Vellano, Boa e Rullos, para vingar o trote recebido por eles, na época de “cachorros” –, e executado pelo cadete Cava. Ricardo Arana, o escravo, era um cadete diferente de todos os outros: o colégio militar não conseguiu corrompê-lo, dentro do quartel era um fraco e excluído, tratado verdadeiramente como um escravo.

Desse modo, o posicionamento de Vargas Llosa quanto à instituição fica bem claro na obra. Ele se mostra contra a corrupção e ao mesmo tempo contra a ética militar. Assim, o caráter autobiográfico é evidente, logo a obra se trata de uma “denúncia” dele como ex-cadete. Partindo desse ponto, não se sustenta a tese de que o romance não é verdadeiro por se tratar de ficção. Vejamos uma colocação do próprio escritor sobre o assunto:

Quer dizer que um romance *mente siempre*? Não o acreditarão os oficiais e cadetes do Colégio Militar Leoncio Prado, onde – na aparência, pelo menos – passa-se meu primeiro romance, *La ciudad y los perros*, que queimaram o livro, acusando-o de calunioso à instituição (VARGAS LLOSA, 2004, p. 16, grifos do autor).

O fato ao qual Vargas Llosa faz menção se trata do ocorrido dentro dos próprios muros do quartel, devido à crítica explícita na obra em direção ao Colégio Leoncio Prado. Foi acesa uma fogueira no centro do pátio, os alunos fardados, os monitores à frente – como o estudante modelo de disciplina – iniciam

a cerimônia solene, de atear fogo em mais de mil exemplares de *La ciudad y los perros*, com o intuito de desdizer o cenário do Colégio Militar Leoncio Prado descrito pelo autor. A cerimônia real ocorreu em 1964, logo após a publicação do livro. Todo esse espetáculo de ódio só fez confirmar as denúncias do ex-cadete Mario Vargas Llosa. Além de ter despertado o interesse das pessoas em conhecer a obra, tornou famoso o nome do seu novo inimigo, dando a ele a popularidade capaz de converter a sua obra em um quase *Best-seller*.

O romance autoficcional de Vargas Llosa, ao construir uma denúncia social, desmascara as hipocrisias institucionais que estão presentes em sua época, mas que não são exclusividade dela. Dessa forma, a obra nos faz enxergar, a partir das memórias do autor, a atitude violenta com que o indivíduo responde a uma sociedade também violenta. Salta aos olhos a rotina agressiva que se apresenta na literatura como um reflexo do mal-estar social generalizado, o qual se apresenta nas atitudes de rebeldia, representada, principalmente, pelos jovens, que seguem seus impulsos urgentes e obscuros ao mesmo tempo, inclusive para eles. Essa estrutura narrativa, que chama o leitor por meio do mistério e do suspense, é defendida pelo próprio Vargas Llosa, anos depois, na sua obra *Cartas a um jovem escritor* (2006). A meta do autor é revelar a verdade escondida. Assim, vejamos o que Lejeune (2008) afirma a respeito da verdade e da autobiografia:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito do real”, mas a imagem do real. [...] Todavia, raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao possível (a verdade tal qual me aparece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) e em demarcar explicitamente o *campo* ao qual o juramento se aplica (a verdade sobre tal aspecto de minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto) (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor).

Colocando a voz teórica de Vargas Llosa, podemos ver a verdade de outro ângulo:

Eu teria podido, naqueles romances, tentar uma exatidão escrupulosa com as lembranças? Certamente. No entanto, mesmo que tivesse conseguido essa proeza tediosa, de só narrar fatos verdadeiros e descrever personagens cujas biografias se ajustavam como luvas às dos seus modelos, meus romances não teriam sido, por isso, menos mentirosos ou mais verazes do que são (VARGAS LLOSA, 2004, p. 18).

De acordo com Vargas Llosa, a verdade, de qualquer forma, fica comprometida, visto que mesmo que haja um juramento “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade”, o fato é um, “enquanto os sinais que podem descrevê-lo são inúmeros”. Assim, quando o autor elege um e descarta outros milhares, ou seja, outras possibilidades ou versões do que escreve, muda-se a natureza, *o que descreve se converte no descrito*.

A obra de Vargas Llosa se arremessa contra o militarismo, contra as classes privilegiadas, contra o machismo, contra a violência bruta e contra as hipocrisias de algumas instituições. Para ele, o indivíduo corrompe a sociedade e essa, por sua vez, corrompe o indivíduo, estabelecendo assim um ciclo vicioso da vida. Entra aí o papel da literatura de revelar a realidade escondida e colocar à vista de todos a morbidez social. Posteriormente, ainda por meio dela, enriquecer os afazeres do espírito, já que Vargas Llosa (2004) defende que uma sociedade sem literatura, ou melhor, que afasta desdenhosamente a literatura, deixando-a relegada, à margem da vida social, está fadada a barbárie espiritual, comprometendo também a sua liberdade. Logo, as sociedades que vêm agindo dessa maneira devem deixar a visão simplista de que a literatura é um passatempo e passar a considerá-la

[...] como uma atividade insubstituível para a formação do cidadão numa sociedade moderna e democrática, de indivíduos livres, e que, por isso mesmo, deveria ser inculcada nas famílias desde a infância e fazer parte de todos os programas de educação como uma disciplina básica (VARGAS LLOSA, 2004, p. 378-379).

Podemos dizer, coadunando com Vargas Llosa, que dificilmente exista algo capaz de ensinar melhor do que a literatura sobre a riqueza do patrimônio-histórico humano, ensinar um indivíduo a entender as diferenças culturais e étnicas e, acima de tudo, a valorizá-las. A boa literatura nos faz aprender, a partir da experiência vivida por meio do romance, o que somos e nos oferece um conhecimento que só ela pode dar, o conhecimento totalizador a respeito do ser humano. Marca de sua narrativa é o conhecimento de mundo que o autor esbanja em suas obras, em que se faz notar, por meio de suas narrações, que estão pautadas em sua própria experiência, em sua vida.

A narração caracterizada pelos pontos de vista dos múltiplos narradores, mesmo com suas divergências ideológicas, devido aos diferentes contextos, pertence igualmente ao mesmo mapa de vítimas sociais. Essa organização da narrativa polifônica faz com que o foco seja os sujeitos, e que o leitor compreenda a apresentação da realidade, cheia de críticas, em que o Colégio Militar denota uma instituição hipócrita e com muitas falhas, ao contrário do caráter que a figura do militar impõe. Assim, as várias vozes narrativas podem representar os vários sujeitos sociais presentes na sociedade peruana, cada um com seus problemas particulares e distintos, e com valores formados no seio de suas famílias que são os formadores desse ciclo vicioso de poder.

Por fim, vimos que um romance autobiográfico sobre a vida de um cadete coloca em pauta uma realidade de lares que sufoca a vida de muitos adolescentes. Realidade essa, que está bem próxima da vivida no Brasil. Hoje vivemos tempos de incertezas, não só na Brasil, mas em toda América latin. Como sabemos, o continente vive sob a ameaça de posturas ditatoriais do passado. perseguido por com a sombra dos tempos da ditadura, que dirige o povo como cadetes a serem corrigidos. Seguindo a metáfora do ensaio de Vargas Llosa, o romance é uma *mentira* bem contada sobre uma determinada *verdade*. Nesse sentido, uma mentira conceituada como verdade pela sociedade cria uma ferramenta de controle e de dominação dada como natural e estruturante dentro de uma lógica corrosiva de poder. Assim, a literatura autobiográfica não tem as pretensões do cientificismo, mas busca mostrar uma realidade que pode ser fictícia ou não e ainda assim nos ensina a enxergar melhor o passado e o presente histórico.

REFERÊNCIAS

- CAMELO, Marcelo. *Conversación con Vargas Llosa*. En: *Revista Diners* No. 32. Bogotá: Panamericana, 1989, p. 23-27.
- HARSS, Luis y DOHMANN, Bárbara. *Antología mínima de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1969.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. Tradução de José M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- VARGAS LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. *Cartas a um jovem escritor: “toda vida merece um livro”*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- _____. *Contra Vento e Maré*. Rio de Janeiro: Franciso Alves Ed., 1985.
- _____. *La ciudad de los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Alfaguara, 2012.

PROJEÇÕES DA LITERATURA SOBRE A REALIDADE DOCUMENTAL: UMA REFLEXÃO ACERCA DOS PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DE *RELATO DE UN NÁUFRAGO* DE GARCÍA MÁRQUEZ

Pedro Martín Achutti Olivé⁵³
Robson Thomas Ribeiro⁵⁴

A BORDO

Este capítulo tem como objetivo dialogar com a obra *Relato de un Náufrago* do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Refletiremos acerca do que é entendido como real, ou realidade aparente, a partir do questionamento que seus enunciados levantam sobre a construção das narrativas oficiais pelos discursos hegemônicos. Percebendo que a obra utiliza recursos e procedimentos próprios das narrativas literárias hibridizados a outros domínios discursivos (como o periodismo e a historiografia), buscamos compreender os efeitos dessas narrativas sobre a construção da realidade.

Segundo Candido, (2002, p. 85) “...devemos admitir que a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele”, ou seja, as narrativas literárias e as demais, que se constroem por procedimentos semelhantes ou iguais, de fato, além de se influenciarem no real, têm poder de agir sobre a construção do mesmo.

Os processos narrativos do texto de García Márquez se constroem a partir de um relato, este gênero literário é definido por autores como Perroni (1992) e Labov (1967) como uma narrativa na qual os feitos vividos e contados se sucedem antes do ato enunciativo. Neste tipo de texto os verbos são, em sua maioria, conjugados no pretérito do modo indicativo, ilustrando, desta maneira, a retomada ou recapitulação de fatos cronológicos de um mesmo evento. A

⁵³ Graduando em Letras (UFSM). CV: <http://lattes.cnpq.br/5951294748159551>

⁵⁴ Graduando em Letras (UFSM). CV: <http://lattes.cnpq.br/3045458040621381>

marcação do tempo terminado, no caso desta obra específica, somada à divisão dos acontecimentos em dias, a molda com características de um diário; deixando claro ao leitor, que se trata de uma visão subjetiva dos acontecimentos. Como define Bastos (2004), a finalidade do relato é representar situações vividas a partir do testemunho do protagonista de uma maneira retrospectiva, ditas situações devem ser “contáveis”, ou seja, devem ser acontecimentos *extraordinários*.

A mescla do discurso literário com discursos jornalísticos e historiográficos, presentes na narrativa em questão, impõem uma força verossimilizador ao texto. A realidade ficcional se inspira no real, buscando produzir efeito sobre ele ao mesmo tempo que o questiona. Ainda, como tendência contemporânea, o texto discute — quando problematiza a relação entre realidade e literatura, assim como a linguagem e o mundo codificado por ela e através dela — os problemas que constituem a intertextualidade, os procedimentos discursivos e as representações destes discursos.

Podemos observar um produzir literário à maneira de criticar e teorizar sobre os discursos hegemônicos, e, sobretudo, questionar o poder verossimilizador dos enunciados e a sua atuação na constituição das narrativas oficiais e dos imaginários sociais que constituem as mesmas. Cria-se, por conseguinte, um paradoxo do verossímil, porque ao mesmo tempo que atua para desverossimilizar os verossímeis produzidos pelos discursos hegemônicos e seus enunciados, busca, através da realidade ficcional e dos procedimentos narrativos, atuar sobre a realidade ‘estática’ e questionar as narrativas oficiais enquanto “monopólios da verdade”.

Sem menosprezar a indiscutível importância do discurso jornalístico e historiográfico, nos propomos a refletir acerca das limitações de ambos gêneros textuais e de sua hegemonia, por vezes problemática, na construção dos imaginários sociais.

NAS CORRENTES DO DISCURSO

Os enunciados de *Relato de un Náufrago* diluem a barreira entre o real e a ficção, a obra é colocada à margem da narrativa histórica e jornalística. A subjetividade, inerente ao periodismo, se sobrepõe à subjetividade inerente ao agente do relato. Desta maneira, “os mecanismos discursivos que, ao posicio-

narem o texto às margens da realidade e da ficção, da história e do jornalismo, direcionam também os sentidos da percepção e o entendimento, por parte do leitor, das dimensões do texto, cuja composição híbrida transita por gêneros limítrofes como os da biografia, da autobiografia, da autoficção, do novo romance histórico, do testemunho e do novo jornalismo.” (Mattos y Trevisan, 2018 p. 41). A realidade fica ofuscada, embora não seja diretamente questionada, em decorrência da distorção inevitável desses olhares subjetivos.

Dentro da mesma perspectiva, Hayden White, em seus trabalhos, demonstrou como a própria forma de registrar fatos históricos cumpre um papel questionador sobre a autoridade do discurso monolítico exercido pelos aparatos midiáticos oficiais. Existem, de maneira estática, moldes, através dos quais, se conta uma história. Formas, a nível da superfície textual, de ordenar os acontecimentos, assim como um estabelecido “comprometimento com a verdade”; estas normas outorgam ao texto “oficial” um aspecto verídico. Porém, segundo White, estas mesmas formas, aparentemente neutras, possuem uma organização interna semelhante a da literatura. Este paradoxo está intimamente relacionado com a limitação natural da língua, incapaz de traduzir com fidelidade absoluta eventos da realidade.

Qualquer texto, seja qual for sua tipologia, deixa de ser uma reprodução e se torna uma mera reconstrução no exato momento em que é extraído de seu contexto espacial e temporal (Reyes, 1995); *Relatos de un Naufrago* expõe exatamente essa contradição.

O gênero textual jornalístico, especialmente em entrevistas, tende a organizar seu discurso de maneira tal que induz o leitor a reconhecer certos trechos do texto (através de elementos sintáticos de sua própria superfície) como uma cópia fidedigna dos atos enunciativos que se propõe a reproduzir. Em qualquer edição de um periódico é possível encontrar, introduzida com aspas e digitada em itálico, transcrições de fala. Com o passar do tempo, essa tipologia textual tornou-se sinônimo de imparcialidade e de mediação da realidade. No entanto, é crucial entender que a reprodução idêntica de atos enunciativos é contraditória por definição.

A modalidade oral, além de possuir elementos paralinguísticos (que englobam, por exemplo, a gesticulação do falante), compreende nuances rela-

cionadas à entonação, sotaque e classe social que são impossíveis de capturar; seja na modalidade escrita, seja na simples passagem para o discurso indireto. Essa limitação da modalidade escrita compromete o complexo bordado de significados presente na língua oral. Ou seja, cada ato de fala é único, e cada vez que se conclui torna-se irrecuperável. Tendo isso em mente, percebe-se o texto de García Márquez como um instrumento de reflexão sobre a verbalização do mundo externo.

A capacidade de traduzir a realidade ao mundo da língua é igualmente limitada em qualquer gênero textual, a concepção do texto jornalístico como única ferramenta para relatar acontecimentos é problemática. Ainda que possa ser objetivo e de fácil compreensão, é arbitrário considerar esse gênero como análogo à verdade. A linha que cruza a objetividade e a subjetividade tangencia o invisível, estas duas esferas estão separadas apenas por convenções formais relacionadas ao tipo de discurso que tentam concretizar.

Como dito por Robert Sims (1992), em uma tradução livre, em *Relato de um Naufrago*, García Márquez simula o monólogo interior de uma aventura solitária sem reproduzir uma única frase do entrevistado. A reflexão de Sims propõe um questionamento à ideia, já discutida, de que a comunicação da realidade estaria exclusivamente relacionada à cópia “idêntica” dos atos enunciativos do entrevistado. No entanto, como o texto trata da reconstrução de acontecimentos passados desde um ponto de vista individual, a captura de um estado mental através de recursos literários pode ser mais eficiente do que a vã tentativa de transcrever *ipsis litteris*⁵⁵ a experiência manifestada oralmente por uma testemunha.

Neste sentido, vemos no texto uma tensão latente entre a narrativa oficial, construída pelos veículos de comunicação de massa, e a narrativa individual por parte do sujeito protagonista da história. Aqui, as vozes caladas, a aludir à América Latina, por seu histórico de ditaduras, são representadas a partir do ponto entre a tradição literária e as novas formas de narrar e interpretar a realidade. Dessarte, os processos narrativos presentes no texto questionam as concepções normativas de sociedade, indivíduo, comunidade, nação; impregnadas

⁵⁵ Significa “pelas mesmas letras”, “literalmente”. Utiliza-se para expressar que o texto foi transcrito com fidelidade, mesmo que possa parecer estranho ou esteja reconhecidamente escrita com erros de linguagem. MEDEIROS, Fabíola de, p. 13.

no imaginário coletivo que constituem a identidade de um país. O autor utiliza a linguagem, enquanto materialidade da memória, para dialogar com novas possibilidades de significado e forma. Consequentemente, o texto se torna um instrumento de reflexão acerca do real, ao mesmo tempo que sopesa a condição de produção fictícia.

Introduzimos aqui a concepção de nação e indivíduo, buscando ir de encontro aos escritos de Benedict Anderson (1996), que compreendem as nações como processos da discursividade. Para Anderson, em sua obra *Imagined community*, as nações são como comunidades constituídas através da retórica do discurso nos processos de verossimilização das identidades enunciadas. São realidades que se podem ler.

“En esta línea de trabajo, Benedict Anderson (1996) concibe a «la Nación» como una «comunidad imaginada» cuya realidad reside en última instancia «en la verosimilitud de esta interpelación conjuradora», la que a la vez se asienta en la efectividad de los procedimientos retóricos y operaciones discursivas convocadas en los textos que la fundan. Desde esta perspectiva entonces, «la nación» y el sentimiento de «identidad nacional» constituyen «realidades que se leen», lo que imbrica esos conceptos como realidades objetuales con las propias discursividades que los vehiculizan y representan, definiendo de este modo la naturaleza performativa de este doble proceso de actualización circular.” (MOYANO, 2007, p. 24)

Os discursos hegemônicos do século XIX, sobretudo o literário, serviram como documento e difusor de ideologias. Influenciavam fortemente a construção dos imaginários sociais intrincados na formação das nações e na consolidação dos Estados latino-americanos. Tratava-se de uma época em que se projetava a homogeneização dos diferentes espaços discursivos que constituem a cultura.

Estes discursos acabaram por projetar as realidades constituídas nos enunciados às narrativas oficiais que compuseram os estados nações e que, por conseguinte, foram determinantes na configuração das narrativas dos demais discursos. Quantas vezes percebemos os discursos hegemônicos pós-coloniais (sobretudo racistas e higienistas), povoarem os discursos historiográficos ensinados nas escolas e difundidos nos grandes meios de comunicação, normalmente em governos antidemocráticos e neoliberais? As marcas deixadas por discursos

como os de “El Matadero” e “Iracema” ainda povoam o imaginário Latino Americano e os discursos hegemônicos da região. Porém, no século XX, textos como o de García Márquez, se encarregaram de demonstrar que a homogeneização de identidades era uma utopia, principalmente no início do novo século, onde o mundo se apresenta paradoxalmente fragmentado no redemoinho da globalização crescente.

Precisamente, em contraste com a vontade unificadora da escrita literária do século XIX, estes textos contemporâneos produziram desequilíbrios e divergências em relação à totalidade simbólica que se recuperava para fundar sua própria proposta metateórica. Uma característica determinante das tendências narrativas contemporâneas, neste sentido, foi trabalhar com problemas construtivos, intertextualidades e representações de fala. Dessa forma, problematizou a relação entre realidade e literatura e, mais especificamente, entre a linguagem e o mundo que ela “designa”, numa fusão programática com o circuito da teoria e da crítica (pressupostos presentes em *Relato de un Náufrago*).

Certamente, *Relato de un naufrago*, assim como outros tantos textos das últimas décadas do século XX e do início do XXI, ofereceu a margem de resistência, (dês)automatizando o anteriormente construído. O fez buscando uma focalização mais ampla, questionando a performatização do real, inclusive em outros discursos não literários, como é o caso do Historiográfico e o periodístico.

Dentro desta perspectiva, o monólogo interior do personagem protagonista, estruturado em primeira pessoa, mergulha o leitor em uma paisagem mental inalcançável unicamente através da tipologia discursiva dos textos jornalísticos. A reprodução subjetiva da realidade, através da emulação das angústias e felicidades vividas pelo “entrevistado-protagonista”, carrega um ponto de vista único sobre o relato. Portanto, o autor consegue, através desse recurso, criar um texto empolgante e verossímil, ao mesmo tempo que questiona o “monopólio da verdade”, constituído pelas formas e tipologias textuais estabelecidas pelos meios de comunicação e reconhecido pelo indivíduo.

Quando o acidente ocorreu, a versão oficial da Marinha Colombiana (em plena ditadura militar) foi que o afundamento teria sido consequência de uma tempestade, quando, na verdade, se sabe que foi resultado do excesso de peso gerado pela carga contrabandeada que o barco militar carregava. Tendo

esse contexto histórico em consideração, a preocupação pela veracidade na obra tem duas facetas: “Não só se tratava de um relato em si repleto de situações improváveis, mas de um enfrentamento direto com a versão oficial da marinha em pleno regime militar (...)” (Farias, 2014 p. 7), trazendo à tona, mais uma vez, o questionamento acerca da deformação da realidade nos meios formais de comunicação. Relativizando a ideia (presente no inconsciente coletivo) de que o grau de veracidade de um texto está associado a seu domínio discursivo.

Como diferenciar, no meio jornalístico, a interpretação subjetiva dos fatos (presente, como já discutido, em todos os gêneros textuais) da adulteração intencional da realidade (com o fim de induzir o locutário a conclusões específicas)? A liberdade de imprensa somada à existência de múltiplos conglomerados de mídia mitiga, teoricamente, os danos causados pela produção jornalística de grupos com interesses particulares. Entretanto, *Relato de um Naufrago* é escrito em uma Colômbia acometida pela ditadura militar, ou seja, regia o país um estado totalitário possuidor de um controle absoluto sobre os meios de comunicação. O possível vazamento da notícia que um navio militar naufragara graças à sobrecarga de mercadorias contrabandeadas configurava um vexame que o regime não podia tolerar.

A diversidade de grupos midiáticos e a liberdade de imprensa eram privilégios negados, garantindo à gestão militar o monopólio jornalístico do país. Por essa razão, como muito bem apontado pelo autor da obra, García Márquez (2005, p. 464) a popularidade da obra em questão “começou por motivos humanitários, se manteve por razões literárias e terminou por considerações políticas, mas sempre sustentado pela tensão interna do relato”.

Os mesmos pontos abordados acerca do discurso periodístico acometem as instituições do discurso historiográfico. Ambos os gêneros utilizam-se de procedimentos do texto ficcional ou literário⁵⁶, constituem-se de produções de narrativas, que, por sua vez, implicam na focalização e na aproximação à alguns fatos e na exclusão de outros. Este exercício narratológico, por sua vez, passa

⁵⁶ “están entrelazados por medio de múltiples conexiones que adquieren características específicas y temporalmente determinadas : la historia usa modelos literarios y una de las principales preocupaciones de la historiografía es la formación de la nación; la nación se concibe en los términos ideológicos e históricos del proyecto liberal y se imagina, sobre todo, a través de la literatura; y la literatura, a su vez, se vuelve tanto histórica (e historicista) como nacional o americanista”. El texto histórico como artefacto literario, Hayden White, 2003.

pelo filtro da subjetividade de quem produz o discurso. Ou seja, concebem-se recortes que tangenciam os efeitos da passionalidade que decorre das crenças particulares de cada indivíduo.

García Márquez, tendo consciência destes efeitos, a partir da produção de um enfoque guiado ao que se queria enunciar (assim como ocorre em qualquer tipo de discurso), tendo em conta que os enunciados partem de um espaço de enunciação, seja ele hegemônico ou não, buscou reconstruir a realidade a partir de uma fragmentação e codificação específica do real. Escolhendo, entre ínfimas, algumas poucas imagens para contar a sua versão da história, atravessando a construção das narrativas ao optar por questionar a produção das mesmas pelos veículos oficiais.

LIQUEFAÇÃO DO REAL E DESAGUES

Os enunciados do texto de *Diário de un Náufrago* apontam para a ideia de que a linguagem não é um estatuto da verdade, mas sim uma ferramenta de mediação da realidade, através da qual, as percepções e sensações dos indivíduos são acessadas. Com ela, é possível não apenas formular ideias preconcebidas sobre o mundo, mas também propor um enfoque novo e, assim, criar um ponto de vista totalmente diferente sobre os fenômenos.

Exatamente por isso, essa ferramenta tem o poder de questionar a existência de uma realidade estática e absoluta, entendendo-a como um processo de construção e mudança que ocorre dentro da própria linguagem; que, por sua vez, comporta sua própria realidade também mutável. Em muitos casos podemos perceber a relação entre “ficção” e “realidade” criada dentro da narrativa, onde o que acontece na história vai além da ficção e se mescla com a realidade dentro e fora dela, esse entrecruzamento só é possível graças ao poder multifocal e criativo da língua.

O próprio relato é uma versão dele mesmo. A realidade é vista como o resultado da interação subjetiva do indivíduo com o meio. Portanto, ao traduzir essa experiência para a dimensão da língua, ela passa por uma nova interpretação, consequência não só da limitação da memória do falante, mas também das barreiras inerentes à língua. A partir dessa ótica, torna-se difícil distinguir um texto “real” de um fictício (neste contexto, entendemos como ‘real’ o texto que

busca reproduzir, com certo nível de veracidade, os acontecimentos passados, como é o caso do texto jornalístico e do texto historiográfico). Teremos que admitir que qualquer maneira de reproduzir linguisticamente a realidade será inexoravelmente limitada e incompleta.

Relato de un Naufrago é, portanto, uma obra literária que compreende muito mais que uma simples narrativa divertida. García Márquez expõe a fragilidade do aspecto formal do discurso jornalístico convencional e historiográfico, através da reconstrução de um relato real usando recursos ficcionais. O caráter mutável e subjetivo da realidade; a noção de que a superfície textual está associada a seu conteúdo; a dissolução das barreiras entre os gêneros textuais são algumas das questões levantadas pelo autor quando escreveu este pedaço da história literária da América Latina.

Partindo da ideia de que as ferramentas discursivas que utilizamos para compreender o mundo são lentes que permitem enxergar a realidade que nos é aparente (focando em certas particularidades; e perdendo, simultaneamente, a capacidade de focar em outras), o texto de García Márquez nos fornece mecanismos que propiciam questionar a própria noção geral sobre a realidade documental. Porém, as lentes que o texto oferece nos permitem focalizar, de modo mais amplo e, ao mesmo tempo, minucioso, a realidade aparente. O foco não se produz a partir da óptica hegemônica dos veículos oficiais, ou seja, a realidade não se observa desde uma imagem unificadora de si mesma, pelo contrário, a própria concepção de realidade se desconstrói.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Liliana Cabral. **Narrativa e vida cotidiana**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 118-127, 1º sem. 2004. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12548>. Acesso: 25 de abril.

CÂNDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem**. In.: Textos de intervenção. São Paulo: Duas Cidades, 2002. pp. 77-92.

DOSSIÊ, v. 20, n. 3, p. 40-50, set./dez. 2018.

FARIAS, Matheus Torreão. **Histórias que a vida inventa: reflexões sobre o suspense em Relato de um naufrago**. 10º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro: 17 de maio

de 2014. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/revista-comtempo/historias-que-vida-inventa-reflexoes-sobre-o-suspense-em-relato-de-um-naufrago/>. Acesso: 25 de abril.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Viver para contar**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Relato de un naufrago**. Bogotá: Oveja Negra, 1986.

LABOV, William; WALETZKY, J. Narrative Analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, J. (Org.). *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle: University of Washington Press, 19'67.

MATTOS, Cristine Fikelscher, **Discursos e decursos narrativos em relato de um naufrago, de Gabriel García Marquez**. Todas as letras, São Paulo: dezembro de 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/330111242_Discursos_e_decursos_narrativos_em_Relato_de_um_naufrago_de_Gabriel_Garcia_Marquez. Acesso: 25 de abril de 2021.

MEDEIROS, Fabíola de; FERREIRA, Déa Maria Silveira; REALI, Klevi Mary. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/534/5/MEDEIROS%2C%20F.%20SILVEIRA%2C%20D.M.%20F%20REALI%2C%20K.M.%20Semin%C3%A1rios%20de%20pesquisa.pdf>. Acesso: 25 de abril de 2021.

MOYANO, Marisa. **Argentina entre el optimismo y el desencanto; Colección Cuadernos de Cuyo**. El ensayo de interpretación nacional como enclave político de las disputas por el sentido y las alegorías identitarias de “la nación”. Clara Alice Jalif de Bertranou Editora, Mendoza, 2007, p. 15-37.

PERRONI, Maria Cecília. **Desenvolvimento do discurso narrativo**. 1ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1992. p. 88.

SIMS, Robert. **The First Garcia Marquez: a Study of His Journalistic Writing from 1948 to 1955**. New York: University Press of America, 1992.

WHITE, Hayden. **El texto histórico como artefacto literario**, intr. y tr. Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós, 2003.

A AMÉRICA HISPÂNICA E A TRADIÇÃO DE INTERVENÇÃO INTELECTUAL POR MEIO DA LITERATURA – O CASO DO ENSAIO

Mateus Barroso Sacoman⁵⁷

Desde as lutas pela independência, no início do século XIX, os chamados “homens de letras”, desenvolveram um papel de grande importância para os países na América Latina, especialmente na América Hispânica⁵⁸. De certa maneira, por meio das plumas, deram continuidade ao desafio de se construir as nações latino-americanas no contexto de pós-luta pelas independências.

Mantendo essa tradição, foi de fato no século XX que os críticos literários e também os escritores dessa região, que não necessariamente exerciam atividade crítica, passaram a ser conhecidos e respeitados pelas intervenções em suas respectivas realidades sociais, principalmente no período das ditaduras militares, quando comunicavam os desajustes e injustiças através de suas ficções.

Diversos romances ganharam notoriedade, principalmente entre os anos de 1940 e 1970, por seu caráter político e abordagem de temas-problemas das sociedades em que viviam, como a construção da identidade nacional, corrupção, desigualdade social, racismo, autoritarismo, criminalidade, entre tantos outros.

Escritores, principalmente os realistas, buscaram energia de experiências quase sempre negativas ao longo de suas vidas e de diversas formas representaram as problemáticas de suas sociedades. Partindo das dificuldades vivenciadas, buscavam soluções ou, ao menos, tentativas, levando o cidadão a refletir um pouco sobre o mundo ao seu redor.

Este tipo de intelectual é produto, na América Latina, de uma confluência de fatores que surgiram em meados do século XX: consolidação e modernização das universidades como produtoras de um saber humanístico; crescimento do mercado dos bens simbólicos e acesso à leitura de novos grupos sociais; radicalização política dos

⁵⁷ Mestre em História (UNESP). Docente do Departamento de Ciências Humanas (UNIFAI). CV: <http://lattes.cnpq.br/6670074774909154>

⁵⁸ Entende-se por América Hispânica a área composta pelos países do continente americano que foram colonizados pela Espanha e sofreram influência de sua cultura.

setores médios; surgimento de uma disciplina específica – a crítica literária – com pretensões de cientificidade, e o protagonismo cada vez maior que desempenharam as ficções narrativas na definição de uma identidade latino-americana (AGUILAR, 2010, p. 658)⁵⁹.

Desde o final do século XIX e durante a primeira metade do século XX, os intelectuais da Literatura passaram a intervir através dos mais diversos gêneros literários que não necessariamente estavam vinculados aos estilos desenvolvidos no ambiente acadêmico.

Um desses gêneros, o ensaio, passou a ganhar espaço nos debates intelectuais particularmente por sua proximidade com a realidade social, principalmente na região hispano-americana, sobretudo com a publicação de *Ariel*, em 1900, de José Henrique Rodó, no Uruguai.

Nesta obra, Rodó, dirige-se aos jovens denunciando os conceitos de *utilitarismo* e *nordomanía* fazendo uso dos personagens advindos do livro *A Tempestade* de William Shakespeare: Calibán, Próspero e Ariel. Na busca por respostas para o futuro das nações hispano-americanas, o escritor ressalta a importância da educação, moral e intelectual, e do desenvolvimento de uma cultura de *los sentimientos estéticos* frente ao utilitarismo inglês.

No sentido estrito do gênero, muitos analistas consideram que Rodó debutou o ensaio latino-americano no século XX. Entretanto, é essencial ponderar, segundo Claudio Maíz, que as lutas pela emancipação dos países da América Espanhola levaram à erupção de uma espécie de ensaio incipiente a partir de 1810, estruturando-se em uma novidade discursiva que floresceu em meio aos debates durante o período de independência. “Se as armas, pode-se dizer, eram a ‘fundação’ da decisão independentista, o *ethos* ensaístico seria o correlato discursivo” (MAÍZ, 2010, p. 15).

Com o fortalecimento do espaço de ação intelectual no século XX e a tentativa de solidificar o caminho das nações que emergiram no continente, outrora colônias espanholas, germinaram propostas e reflexões sobre as questões

⁵⁹ Importante ressaltar: o que Aguilar chama de intelectuais da literatura são somente os críticos literários e não especificamente os autores de romances, escritores, etc. Mas esta importante referência serve para demonstrar como a literatura ganhou espaço no cotidiano, possuindo, assim, mais abrangência, fato que culminou com o surgimento de novos intelectuais, como o próprio crítico literário.

referentes às identidades nacionais, assim, o ensaio destacou-se como recurso frutífero para se articular os temas relativos ao desenvolvimento desses países.

Nomes importantes como o venezuelano Andrés Bello, poeta, educador, filólogo e jurista; o ex-presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento que publicou, ainda em 1845, *Facundo o Civilización y Barbarie en las pampas argentinas*⁶⁰ e o cubano José Martí, jornalista, político e poeta modernista, entre tantos outros nomes. Em comum, todos se utilizaram da prática ensaística e exerceram uma importante atuação na vida pública em seus respectivos países, contribuindo de forma enriquecedora para a consolidação deste gênero literário.

Em um segundo momento, já no século XX, nomes como Octavio Paz, Ángel Rama e José Carlos Mariátegui alcançaram progressivo destaque com seus ensaios literários. O primeiro, ao escrever *El laberinto de la soledad*, publicado em 1950, sobre a realidade mexicana e a sua preocupação em relação à psicologia e moralidade dos habitantes de seu país. Já o segundo, com seu importante estudo sobre a cultura letrada, o poder da escrita e de seus intelectuais na América Latina, em *La ciudad letrada*. Por fim, Mariátegui através dos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, publicado em 1928, com a intenção de discutir e apontar novos caminhos para os problemas da sociedade peruana.

Mais recentemente, autores do chamado *boom latino-americano*, entre as décadas de 1960 e 1970, deram continuidade à tradição dos escritores em expressar seus posicionamentos através desse gênero literário, principalmente porque este carregava consigo uma enérgica e reflexiva consciência da temporalidade histórica.

De forma geral, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, José Donoso, José Lezama Lima, Jorge Amado, Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa, trouxeram à superfície dos embates intelectuais reveladoras análises socioculturais, políticas e sobre o fazer literário, denunciando as moléstias e mazelas continentais, permeando sempre as discussões pela realidade que vivenciavam.

Na primeira metade do século XX, para Maíz (2010) alguns dos pilares da escrita ensaística visavam, em geral, a valorização de um projeto moderno próprio do estado, da cultura e da sociedade; confiança no poder transformador

⁶⁰ Título original: *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y ámbitos de la República Argentina*.

da literatura e, por fim, afirmação de tradições pré-colombianas, hispânicas e ocidentais.

Como pontua Jorge Myers:

Frente aos ambíguos encantos da ciência e da revolução social, o intelectual modernista da hispano-américa (...) invocou o prazer da literatura entendida como um fim em si mesmo. Nunca despercebida da realidade social e política que a rodeava – como sustentaram seus impugnadores –, a prática da literatura, e, sobretudo da poesia, era representada como uma tarefa que exigia saberes especializados e o domínio de técnicas que não estavam ao alcance de todos. A literatura, ao invés de ser um simples passatempo (...) era defendida como uma prática nobre e exigente: tão nobre e tão exigente que requeria certa autonomia frente às pressões políticas e sociais diárias que assolavam as nações latino-americanas (MYERS, 2008, p. 48).

Desse modo, o ensaio tem sua estruturação pautada em uma tarefa comprometida com a realidade que se apresenta no contexto da escrita e exprime um questionamento radical dos problemas de suas sociedades, despregando-se do romance, pois, apesar de recorrer a metáforas, detêm-se a questões socialmente delimitadas, destacando o seu papel de intervenção imediata em debates públicos.

No entanto, em meio ao panorama apresentado até aqui, é primordial depreender como os intelectuais da literatura possuíam tradicionalmente um espaço privilegiado para a emissão de suas interpretações da realidade social e política. Essa tradição evidenciava-se nos ensaios, mas abre espaço para que também se utilizem das poesias e dos romances para tanto.

Posto isso, o ensaio pode ser compreendido sob diversas perspectivas. No campo literário, é entendido como uma expressão de pensamentos e ideias de cunho pessoal através da escrita, ganhando destaque no continente europeu no século XVI, principalmente na França, iniciando uma tradição com Michel de Montaigne e as seguintes publicações de seus *Essais*, instituídas em 1580.

Segundo Reis (2009), o filósofo francês foi o primeiro a utilizar o termo “ensaio” para designar seus trabalhos. Posteriormente, na Inglaterra, Francis Bacon contribuiu também para o fortalecimento e expansão do gênero com a

publicação de seus *Essays* a partir de 1597. Os dois escritores são reconhecidos como os pais do ensaio moderno.

Como norma, comumente o ensaio precisa frisar sua condição de diálogo enquanto instrumento informativo e fornecedor/formador de opinião, com a intenção de se comunicar claramente na relação autor-leitor e estar em contato com a realidade social vigente da qual se está falando. Este diálogo ocorre, ainda que tenha a sua estruturação focalizada no sujeito enunciativo “eu” por meio do qual os literatos desenvolvem seu pensamento.

Embora seja clarividente que qualquer gênero literário precisa de leitores, o ensaio tem uma relação especial com aquele que lê porque somente assim conquista o estabelecimento de uma coparticipação alicerçada na percepção de espontânea autenticidade no processo de comunicação, ou seja, um escritor responsável com aquilo que escreve.

Através de um processo de junções intuitivas, Fernando Aínsa (2010) frisa que o ensaio incorpora o leitor com sua própria experiência anterior, pois a leitura de ensaios suscita novas ideias, gera reações, traz à tona uma vasta gama de temas, estimulando o próprio pensamento como uma semente que demonstra sua potencialidade através da consciência do leitor.

A intensidade de sua recepção pode ser verificada na interpelação, convidando o leitor a refletir sobre um determinado assunto, e na capacidade de envolvê-lo, e principalmente na competência de modificar os próprios argumentos e proposições.

Aínsa aponta ainda elementos que ganham maior importância em detrimento de outros dentro do fazer ensaístico, como o comentário ao invés da informação; a interpretação em relação aos dados; a criação ao invés da erudição; o uso da postulação e não da demonstração; a opinião pessoal e não a afirmação demonstrada cientificamente; as hipóteses e conjecturas do que as verdades contundentes ou definitivas.

Sendo assim, esse posicionamento de Aínsa vem a constituir-se em uma crítica aos posicionamentos acadêmicos, principalmente da Sociologia e das Ciências Sociais que por sua cientificidade, legaram um lugar secundário ao ensaio. No entanto, o ensaio não vem a ser um gênero excludente e fechado, é

possível compreender que a sua estruturação dá margem a novas possibilidades, como por exemplo, o uso de dados estatísticos.

Liliana Weinberg (2010, p. 146), por sua vez, destaca que o ensaio vem a ser representação, no sentido de imagem, mas uma representação constantemente exigida pela problemática da representatividade, da legitimidade da palavra desempenhada pelo escritor enquanto resposta consciente perante a sociedade. Justamente por isso, o ensaio é compreendido como um gênero fronteiro, muito dinâmico, que questiona a transmissão da palavra, carregando um equilíbrio instável e versátil, possibilitando sempre um novo posicionamento, uma reconsideração.

De certa forma contraditório, no sentido de que permite a possibilidade de contra-argumentação, o ensaio estrutura-se de uma maneira que igualmente representa uma realidade também contraditória:

Não por acaso, o mais indefinido dos gêneros literários – o ensaio – foi tradicionalmente o mais representativo e idôneo para refletir a plural e complexa, quando não contraditória, realidade latino-americana. Gênero incitante, polêmico, paradoxo, problemático, mas basicamente *dialogante*, o ensaio cobre uma parte ampla do *spectrum* semântico de um continente que desde sua incorporação ao imaginário ocidental tem provocado interrogações e reflexões (AÍNSA, 2010, p. 39).

Além de ser um gênero capaz de revelar e problematizar toda a pluralidade latino-americana, na década de 1940, Mario Vargas Llosa (1996, p. 19), escritor peruano laureado pelo Prêmio Nobel de Literatura em 2010, atribuiu outro fator importante para o seu sucesso: não sofrer um controle tão rígido por parte das autoridades governamentais durante as ditaduras, conseguindo abordar temas impensáveis nos jornais ou outros meios de divulgação, inclusive nos ambientes acadêmicos, sem excessivos mecanismos de impedimento.

Segundo o literato, os ensaios raramente eram censurados, principalmente porque os índices de analfabetismo ainda se constituíam muito altos e, em geral, os governantes imaginavam que o alcance de leitores seria pequeno. Deste modo, a literatura passou a se revelar a outras disciplinas como meio de investigação da realidade e como instrumento de crítica e agitação.

No caso de Vargas Llosa, essa liberdade possibilitou desenvolver uma forma muito particular de escrever seus ensaios, revelando um caráter mais urgente e repentino de suas intervenções, que precisavam surtir um efeito imediato, como resposta às distorções e desigualdades da sociedade peruana ou dos temas que discutia.

Mesmo quando abordava os mais variados temas, seus ensaios demonstravam um encaixe mais próximo aos fatos mais concretos, uma mistura de reportagem periodista e ensaio, de palavra com ação. Repleto de recordações estritamente próximas do dinamismo de uma escrita cheia de vitalidade e um contato direto com as circunstâncias do cotidiano.

Nesse sentido, a escrita do ensaio provoca também efeitos naquele que o elabora. Segundo Rafael Fauqué (2005), por se assemelhar a uma forma de “pensar em voz alta”, pensar enquanto registra as palavras, esse gênero contribui para uma abordagem mais livre e mais criativa às questões sociais, revelando uma relação direta de quem escreve com o seu tempo e seu papel dentro dele, em constante reflexão do “aqui e agora”.

A título de exemplo, na década de 1960, Vargas Llosa ganhou destaque com uma série de ensaios que posteriormente foram compilados em um livro chamado *Contra viento y marea* publicado em três volumes. Um desses ensaios foi *El socialismo y los tanques*, em que o escritor criticou veementemente a invasão à Tchecoslováquia pela URSS em 1968 e o apoio de Fidel Castro a essa ação.

Por conta disso, recebeu críticas igualmente severas dos escritores de esquerda que não tardaram em duvidar de sua credibilidade intelectual, que até aquele período ainda mantinha relações com o Socialismo, embora já não tão estreitas quanto anteriormente. Claudia Gilman (2003, p. 42) aponta que, diferentemente do início do século XX, na década de 1960, pertencer à esquerda converteu-se em um elemento essencial para garantir a legitimidade da prática intelectual.

Para entender a natureza desses embates, é importante assimilar que o fazer literário permanece em constante transformação, assim como os seus agentes, estritamente conectado ao contexto histórico e que as discussões entre os pares alimentam e enriquecem o campo de produção ensaística. As nuances

e tons dependem, portanto, da conjuntura de construção dos textos e também dos interlocutores a qual a produção é endereçada.

Do ponto de vista da literatura, o ensaio também se solidificou como um dos gêneros que mais viabilizaram o engajamento oportunizando a expressão mais clara e concisa, principalmente pela possibilidade de técnicas de escrita diversificadas⁶¹.

Benoît Denis (2002) indica-nos que o ensaio se distingue de gêneros como o tratado, o compêndio ou o resumo didático, por sua estruturação demonstrativa e pelo seu caráter não sistemático, que não leva o leitor à exaustão e possibilita abordar temas e linguagens bem heterogêneas. Em geral, é confeccionado através de duas práticas textuais inconfundíveis: o ensaio cognitivo ou erudito e o ensaio literário, também denominado de “livre”.

Denis destaca ainda que o primeiro ensaio é constituído pela assertividade franca. A voz enunciativa do texto geralmente é neutralizada, a impessoalidade da escrita aparece indicando uma intenção de se fazer objetiva e também de conceitualizar. Como pretende uma representação mais geral e abstrata dos temas, faltam-lhe certo rigor e sistematização do enunciado teórico: “a racionalidade e a objetividade que ele exhibe constantemente são produzidas por uma retórica da comprovação e da impessoalidade, que tende a dissimular as suas insuficiências teóricas ou críticas” (DENIS, 2002, p. 93).

Neste panorama do engajamento é preciso destacar a diferença entre o romance e o ensaio, no que tange suas respectivas estruturas, frisando principalmente o aspecto ficcional. Se nos romances o escritor pode fazer uso da imaginação, no sentido de se utilizar das verdades fugidias, no ensaio a exposição de ideias é a peça-chave para a sua construção. Há, sem dúvidas, espaço para a inventividade, mas através de cânones diferentes da elaboração das quimeras e criações que o romance ou a ficção possibilitam.

⁶¹ Historicamente, segundo Benoît Denis (2002, p. 17), a noção de literatura engajada e engajamento, envolve a possibilidade de duas interpretações. A primeira, diretamente ligada a Jean-Paul Sartre, emergiu no contexto de pós-guerra e enxergava a literatura engajada enquanto um fenômeno historicamente situado. De caráter mais passional, essa concepção envolveria a preocupação com questões políticas e sociais, participando efusivamente na construção e transformação de um novo mundo, revelado pelos ideais da Revolução Russa de 1917. A outra interpretação, dentro da qual André Malraux e Albert Camus foram representantes, acreditava numa concepção mais ampla e flexível de literatura, inquietando-se com questionamentos sobre vida e a organização das cidades, demarcando-se como defensora de valores universais, como justiça e liberdade.

O ensaio literário encarrega-se de certa distância em relação aos discursos com um caráter mais científico ou teórico. Pensando no estilo empregado por Montaigne, já citado anteriormente, o ensaio livre foi a maior escolha dos escritores engajados latino-americanos, principalmente pela marcante característica da retórica do eu, em que o enunciador se apresenta como uma subjetividade ativa e direta que furta da realidade sua matéria prima e a explora a partir da vivência do escritor enquanto sujeito social.

Denis (2002, p. 93-94) indica que o pensamento dentro desse ensaio não é algo pronto, mas sim uma construção, em vias de se estabelecer, experimentando possibilidades perante a realidade. O desenvolvimento dessa qualidade de ensaio não é contínuo, o leitor consegue perceber os lances hesitantes, através dos recuos e saltos de escritores que constroem seu pensamento de um lado para o outro, colocando em comunicação diferentes linhas de raciocínio.

Uma outra característica notável do ensaio livre é a sua vocação *transaccional*: porque ele não exige um rigor argumentativo implacável e não pretende ser sistemático o ensaio oferece a possibilidade de integrar diversos modos de conhecimento e de argumentação. A literatura encontra-se aí regularmente com a filosofia, a descrição fenomenológica pode derivar para considerações políticas, a preocupação ética apoia-se em reflexões estéticas ou psicológicas. Por causa disso, o ensaio é um gênero dinâmico, aberto a uma exploração multiforme do real: a interpretação é sempre livre e móvel, mas ela é igualmente criativa, enquanto que permite estabelecer passagens entre ordens de preocupações habitualmente distintas (...) Concebe-se desde então que o ensaio seja um gênero de predileção para o escritor engajado: ele se arrisca inteiro no seu texto, ancorando as suas tomadas de posição no concreto de uma relação com o mundo pessoal e situada (DENIS, 2002, p. 94).

Embora Benoît Denis destaque a não exigência de um rigor argumentativo, ele ainda é necessário, diferenciando-se logicamente de um rigor acadêmico porque carrega a subjetividade em sua constituição, tornando possível uma apresentação por inteiro do autor na escritura, articulando pontos internos do texto com a realidade. Porém, tal subjetividade deve ser galgada na experiência de vida do escritor. Esse tipo de abertura é uma possibilidade, ou melhor, fator

primordial no fazer ensaístico: a experimentação das impressões e sensações do cotidiano, do vivido.

Portanto, através dos ensaios os escritores, ao longo do tempo, procuraram estabelecer um diálogo, uma espécie de negociação entre autor e leitor, em que o primeiro manifestava sua opinião sobre um determinado assunto relevante para o debate intelectual e civil de sua sociedade, no empreendimento de gerar a reflexão e uma maior compreensão daquilo que cerca e influencia a vida dos indivíduos.

Através do espaço privilegiado construído ao longo de décadas, os literatos hispano-americanos utilizaram os ensaios como uma forma de dar vazão as suas inquietudes intelectuais em busca de estabelecer conexões e interpretações em torno das conjunturas de seus respectivos países⁶².

Assim, as intervenções ensaísticas na América Hispânica representaram uma visão de mundo comprometida com aquilo que era extraído da realidade social. Se não de forma profunda, ao menos captava dentro de um conjunto heterogêneo resultante da combinação de diferentes elementos ideológicos e modos de pensar a relação entre sociedade e indivíduo, buscando a construção de pensamentos e formas de interpretar a literatura, a política, a cultura e diversos outros aspectos da realidade, principalmente das mazelas vividas nessa parte do continente.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). *Historia de los Intelectuales en América Latina*. Vol II. Buenos Aires: Katz, 2010.

AÍNSA, Fernando. “¡Atrévete a utilizar entendimiento!”. Reivindicación del ensayo latinoamericano. In: MAÍZ, Claudio (et al.). *El Ensayo Latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras: UNCuyo, 2010.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento* – de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

⁶² Ainda que os ensaios possam apresentar as posições ideológicas e opiniões críticas, de caráter individual, não se deve concebê-lo como um panfleto ou manifesto, cuja intenção foge da estruturação de um ensaio. Sem, no entanto, negar que alguns escritores engajados fizeram uso desses gêneros para também intervirem em suas sociedades.

FAUQUIÉ, Rafael. La ética como escritura: Mario Vargas Llosa, Octavio Paz. *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Madrid, v.1, n°30, s.p., jul./out. 2005. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/etiescri.html>. Acesso em: 23 dez. 2020.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

MAÍZ, Claudio. Prólogo. Revisiones, balances y proyecciones del ensayo latinoamericano. In: _____. (et al.). *El Ensayo Latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras: UNCuyo, 2010.

MYERS, Jorge. Los Intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo XX. IN ALTAMIRANO, Carlos (dir.). *Historia de los Intelectuales en América Latina*. Vol I. Buenos Aires: Katz, 2008.

REIS, Livia. Notas de pesquisa: o ensaio latino-americano do século XX. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009, p. 1363-1373.

VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica* – José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.

WEINBERG, Liliana. El ensayo: presentación y representación. In: MAÍZ, Claudio. (et al.). *El Ensayo Latinoamericano: revisiones, balances y proyecciones de un género fundacional*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras: UNCuyo, 2010.

ESTER: 90 AÑOS DE UN CLÁSICO

Denise Sabino Villanova⁶³

INTRODUCCIÓN

Mujeres, sus nombres, sus descripciones físicas y sus sentimientos (a veces supuestos por alguien) - el escritor y pianista uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) escribió algunos cuentos sobre mujeres reales en su vida y también sobre algunas imaginadas por él - aunque, cuando se trata de este autor, no se puede decir con seguridad que sean el fruto de su imaginación. Felisberto, como es afectuosa y simplemente llamado, escribe cuentos en los que percibimos claramente su función de narrador/autor/personaje/protagonista, accediendo a sus recuerdos -¿serían imaginados, adornados o no? Por lo tanto, no afirmaremos que algunos de sus personajes femeninos son creados por él. Puede ser que hayan existido. Es posible que les haya cambiado el nombre. Puede que las haya idealizado. Todo es posible. Así es el objetivo de muchos escritores y gran parte de ello es lo que cautiva al lector: mitad ficción, mitad no - no se sabe el porcentaje y nunca se sabrá; en todo caso, no es necesario ni relevante en el trabajo de Felisberto.

Tómese la historia “Ester”, publicada en 1931, que cumple 90 años en 2021. Este cuento forma parte del libro *La Envenenada* (título del cuento homónimo), que también incluye dos cuentos más: “Hace dos días” y “Elsa”. No es una novedad la inclusión de cuentos con nombres femeninos en la obra de Felisberto Hernández. Las mujeres, reales y, como ya se ha dicho, imaginadas, siempre han tenido un papel importante en la vida, en el universo y en la obra del escritor. Su abuela, su madre, sus cuatro esposas, otras dos relaciones amorosas serias (en la última de ellas iba a casarse, pero no hubo tiempo porque falleció), sus dos hijas, otras relaciones fugaces, amigas. Cada libro o cuento fue dedicado a alguna persona importante en su vida, como este libro, *La Envenenada*, que fue dedicado a su primera esposa, María Isabel Guerra. No se debe confundir el cuento “Ester” con Esther de Cáceres, poeta y amiga de Felisberto, esposa

⁶³ Doutoranda em Literaturas Estrangeiras Modernas/de Língua Espanhola - (UFRGS); Magister Culturas britânica e francesa (Leibniz Universität Hannover, Alemanha).
CV: <http://lattes.cnpq.br/7767688700540650>

de Alfredo de Cáceres, también amigo del escritor, a quien le dedicó el cuento “El Convento”, en el libro *La Cara de Ana* (1930). No se puede decir que el personaje llamado *Ester* en esta historia tenga vínculo con Esther, su amiga. Así, el universo femenino está bien representado en los cuentos de Felisberto: habla de su abuela en “La Pelota” (1945), también sobre ella, su madre y su maestra de piano, Celina Moulié, en “El caballo perdido” (1943) y la lista sigue con títulos más tangibles como “El vestido blanco” y “La Casa de Irene”, ambos de 1929 en *Libro sin Tapas*. La obra *La Cara de Ana* (1930), además de la historia que le da título, contiene el cuento “Amalia” (referencia que tampoco debe confundirse con su segunda esposa, la pintora Amalia Nieto, puesto que no se puede decir que ella fue la inspiración para ese cuento). El libro *La Envenenada* (1931) incluye los cuentos “Ester” y “Elsa”; “Menos Julia” y “La mujer parecida a mi” aparecen en *Nadie encendía las lámparas*, 1947. También encontramos: “Las Hortensias” (1949), “Mi primera maestra” (1950), “Lucrecia” (1953), y en textos publicados póstumamente: “El árbol de mamá” (1946) y “Úrsula” (1962). Incluso hay presencia femenina con papeles protagonistas en cuentos como “La Casa Inundada” (1960) y “El Balcón” (1947), entre otros. Definitivamente, el universo femenino es una constante en el trabajo de Felisberto Hernández y una gran fuente de inspiración.



Fig. 1- Felisberto Hernández al piano, circa 1935

UNA MIRADA MULTIDIMENSIONAL: LA NEUROFILOSOFÍA DE FELISBERTO

Repasemos el significado del verbo *ver*, según el “Diccionario de la lengua española”, de la *Real Academia Española*, que nos ofrece, entre sus veintidós significados, las siguientes acepciones:

Del lat. *vidēre*.

1. tr. Percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz.
2. tr. Percibir con la inteligencia algo, comprenderlo.
4. tr. Observar, considerar algo.
5. tr. Examinar algo (y 6. alguien), reconocerlo con cuidado y atención.
9. tr. Darse cuenta de algo.
12. tr. Considerar que algo o alguien es o está de una determinada manera.

Todos estos significados pueden no estar contenidos en el primer párrafo del cuento que estamos analizando, pero están presentes a lo largo de la historia. Felisberto observa a algunas mujeres jóvenes y una de ellas le llama la atención, él la percibe de alguna manera “violenta” y le da un nombre, Ester:

Una tarde vi pasear a muchas jóvenes por una plaza. Vi también a una que enseguida y violentamente se me separó de todas las demás. Caminaba muy ligero y llevaba la cabeza levantada; además tenía la frente ancha y abultada; además tenía el sombrero echado para atrás y pasaba el límite de la frente y el cabello: y todavía además, tenía en la parte de adelante del sombrero, el ala doblada para arriba. La impresión que recibí fue violenta y me pareció que el espíritu me hacía equilibrio en sentir todo aquello como una cosa ridícula o como una cosa bella; pero esta sensación me duró muy poco, porque enseguida caí en la más emocionante y vertiginosa sugestión. Esa joven tendría un nombre muy común: se llamaría Ester por ejemplo. Caminaba ligero siempre, y al pasar entre las otras, las otras parecían plantas que se movieran por una brisa suave. (HERNÁNDEZ, 2015, p. 136)

Este “ver” resume todos los elementos que propone el diccionario de la *Real Academia Española*: ver con los ojos, percibir algo –o a alguien–, entender

ese algo/alguien (o incluso, pensar que se entendió), observar, considerar, examinar, darse cuenta de algo y reconocer a alguien. De esta manera, podemos decir que no solo sus ojos, mente, cuerpo reconocieron a Ester, sino que ese reconocimiento la idealizaría, con mecanismos especialmente dispuestos para ella. El trabajo de Felisberto Hernández hace un análisis de la psique humana con sus multidimensionales matices, a través de la filosofía, es decir, como un campo distinto, la neurofilosofía.

En el diccionario ya mencionado tenemos como sinónimo de *ver* la palabra, (de género femenino, lo cual es bastante pertinente en este caso), mirada, que expresa bien lo que Felisberto escribió en la primera frase del cuento, como ya fue expuesto. Entre los posibles significados de mirada, encontramos:

1. Acción y efecto de mirar.
2. Vistazo, ojeada.
3. Modo de mirar, expresión de los ojos.

Es casi un tercer personaje, la mirada. La mirada sola ya sería una manera de estar con Ester, de percibir su personalidad, de sentirla. El cuerpo también transmite lenguaje, se expresa. Esta mirada, junto con el sentido auditivo, son similares a escuchar la interioridad de Ester y darle a la historia el camino y la dirección que el cuento mismo quiere tener. Es dejar que el material se guíe solo. El narrador utiliza, en el primer párrafo, tres veces la palabra “además”, como si estuviera siempre recordando un detalle, algo que no podía faltar, un elemento importante para el desarrollo de la observación y del cuento.

Sin que sea intencional, Felisberto se contradice en la historia, pero esta es la normalidad no sólo del autor, de su estilo, de sus recuerdos, de sus cuentos, sino también del ser, de nosotros mismos. Felisberto es un autor que nos ayuda a abordar personalidades innovadoras como la suya, personalidades más grandes que la vida. Al mismo tiempo, nos identificamos con él, por lo que somos un poco “Felisberto”, contradictorios, esa condición inherente del ser humano, y permitimos esta “felisbertad” (combinación entre “Felisberto” y “libertad”, palabra justa para su libertad creativa), y quizás un poco “felisbertinaje” también (unión de “Felisberto” y “libertinaje”, ese desenfreno en las obras o en las palabras - neologismos de la autora del artículo). Podemos ver esto en dos pasajes del cuento: “(...) yo mostré sin querer mi interés en el momento

que pasaba Ester; ella lo advirtió y me mostró indiferencia (...) “ y (...) ocurrió lo imprevisto, lo de siempre” (HERNÁNDEZ, 2015, p. 138). Al llegar a este pasaje, la segunda vez que el narrador ve a Ester, constatamos que –como ya se sabe– para Felisberto lo imprevisto es lo esperado, por eso es “lo de siempre”.

Por otra parte, no hay exactamente un concepto de tiempo en la obra de Felisberto Hernández. El concepto de tiempo es establecido por el ser humano. Felisberto habla de “una tarde”; sin embargo lo que parece suceder en ese espacio de tiempo puede haber tomado semanas, como ocurre en el caso de establecer contacto con ese “objeto” de interés, y en el acto recurrente dentro de este espacio imaginario de tiempo, es su *leitmotiv*, su identidad. Una vida entera a la vez, una vida entera en un día. Tomarse más tiempo para observar y ser notado fue, después de todo, el *Zeitgeist* de la época.

Felisberto habla de muchachas que caminaban pensando en encontrar a alguien –esto se deduce de: “(...) parecía que si las otras pensaban que seducían (...)” (HERNÁNDEZ, 2015, p. 136), y entre esas muchachas está incluida, claramente, Ester. Pero las otras caminaban lentamente e incluso parecían apáticas cuando Ester pasaba por su lado y se adelantaba, debido a que, por su paso rápido, creaba algo en su entorno, una especie de brisa que movía a las demás, como si fueran plantas sin voluntad, dependientes de la naturaleza, como si estuviesen en un estado vegetativo. Ester trataba de seducir con su paso rápido y no le importaba si no encontraba a ese “alguien” que tal vez estuviera buscando en la multitud; tampoco importaba que ella no estuviese yendo a ninguna parte. Si de las otras muchachas tal vez se pudiera esperar algún cambio de gesto o ritmo al caminar, el autor otorga a Ester una velocidad, un movimiento, una pujanza enorme, lo que significa que ella siempre sería rápida, en sus ideas, sueños, imaginación y así la hace más humana y no sólo idealizada, hablando de su sistema nervioso, con sus sinapsis mentales e incluso su circulación sanguínea, la que sería muy rápida, y una vez más, contradictorio, pero sin sorprenderlo – sería “extraño” y, a la vez, también, como narra, “normal”. El narrador habla de la belleza de Ester, “agresiva (...), tal vez desafiara la vida” (HERNÁNDEZ, 2015, p. 137), o sea, Ester tiene una fuerte personalidad, incluso externa.

Hacia el final del tercer párrafo de la historia, el narrador dice que tal vez el destino de Ester tenía un rincón, así le da al destino hasta el papel de un

personaje en el cuento, tal vez secundario, pero aún así personaje e importantísimo en este pasaje. Asimismo el narrador asevera que si el espíritu de Ester estuviera cerca del suyo –y en su presencia física- el rincón de ese destino se ubicaría del lado opuesto al espíritu de él. Esta es también la premisa en el cuento “Elsa”: el narrador no cree que Elsa se quedaría con él, de ninguna manera:

Elsa no es precisamente una de las tantas muchachas que no me aman: ella no me amará dentro de poco tiempo, porque ahora ella me ama. Nos hemos visto muy pocas veces; ella está muy lejos; nuestro amor se mantiene por correspondencia; pero yo tengo la convicción, yo afirmo categóricamente, yo creo absolutamente –ya explicaré ampliamente por qué tengo esta fiebre de afirmar- yo vuelvo a afirmar que dada la manera de ser de ella, dejará muy pronto de amarme, porque ella no podrá resistir el amor por correspondencia. Yo sí, pero ella no. (...) Bueno, en total quiero dejar constancia de que tengo la convicción, de que afirmo categóricamente, y que creo absolutamente, que Elsa se diferencia de las demás muchachas, en que ninguna de las otras me ama, y que ella dejará muy pronto de amarme. (HERNÁNDEZ, 2015, pp. 143-144)

Hay una tensión permanente y, en cierto modo, una especie de estancamiento para resolver el mismo arte de escribir. Es como si Felisberto se hablara sólo a sí mismo, y al mismo tiempo como si la escritura también se convirtiera en un personaje de sus obras. Una vez más, se trata de una condición de algunos escritores, pero no es siempre intrínseca. Lo contradictorio aquí es además una paradoja. Con una aflorada sensibilidad, su lenguaje es considerado sencillo, pero el resultado es todo el contrario: de alguna manera mistifica los eventos, situaciones y personajes, y quizás no pueda ser fiel a su propia memoria y realidad, por eso crea otras.

Crea para sí mismo una *persona* que, según el diccionario *Oxford Languages*, puede significar:

1. Psicología - en la teoría de C.G. Jung, personalidad que el individuo presenta a los demás como real, pero que, de hecho, es una variante a veces muy diferente de la verdadera.

2. Carácter literario en el que el autor está encarnado. (“David Copperfield”, por ejemplo, “persona del escritor Charles Dickens”, en el libro de mismo título).

Entonces, debido al aislamiento de la figura del cuerpo, el autor/narrador usa la del espíritu para pensar en acercarse a Ester, utiliza llaves acceso y la construcción de esta *persona* para llegar a las profundidades del inconsciente, convirtiéndose en multidimensional entre mundos paralelos: el cuerpo (etéreo) dentro del cuerpo, un auto-contraste. Es como una personalidad que ya no le pertenece a él, a la vez que sigue siendo muy propia de sí mismo y de sus pensamientos. No será la única vez que el autor utiliza este mecanismo en su obra. El ejemplo más notable está en el texto, publicado póstumamente, “Diario del sinvergüenza”, que es como él llama al (su) cuerpo en el cuento. Nuevamente, el cuerpo se presenta como si fuera observado por sí mismo, se convierte en personaje, incontrolado, llamado “sinvergüenza”. Esta es una característica “felisbertiana”, eso de percibir el “mu(n)do”, el silencio, a sí mismo, y es uno de los aspectos que lo constituyen un autor transformador. Son precisamente los silencios, lo que no se dice, las pausas para introducir los pensamientos no compartidos, que dan profundidad a la trama a través de la construcción de una subjetividad.

Es así como el sentido de nuestras existencias puede desarrollarse de muchas maneras, con “dobles”, múltiples. Compartimos nuestra “realidad”, la que queremos que otras personas acepten, a través de la imaginación:

En esta posición de límite y de condición (aquello sin lo cual y de este lado de lo cual no se puede conocer), la semejanza se sitúa del lado de la imaginación, y ésta, a su vez, sólo se ejerce apoyándose en ella. (...) Pero si no existiera en la representación el oscuro poder de hacerse presente de nuevo una impresión pasada, ninguna podría aparecer jamás como semejante a una precedente o disemejante a ella. Este poder de recordación implica, cuando menos, la posibilidad de hacer aparecer como casi semejantes (como vecinas y contemporáneas, como existiendo casi de la misma manera) dos impresiones de las que, sin embargo, una está presente en tanto que la otra ha dejado de existir quizá desde hace tiempo. Sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas. Vemos

el doble requisito. Es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue siempre posible de la imaginación. Y ni uno ni otro de estos requisitos puede dispensarse de aquel que lo completa y se le enfrenta (FOUCAULT, 2017, pp. 85-86).

La realidad de Felisberto es la originalidad de la vida cotidiana, revisada y revisitada de una manera desconcertante. Esta vida cotidiana es narrada por Felisberto como un recuerdo a través de la ficción, componiendo una atmósfera de algún modo poética, ficticia, de sus pensamientos. Felisberto visita el nivel más profundo y oculto de dicha realidad, entiende la realidad como un concepto, no como algo palpable. Se desarrolla a través de “socios” y otras construcciones, que son parte de su mundo interior y de sus sueños. Nuestra forma de pensar y comprender las cosas juega un papel esencial en la “realidad”, como la sentimos y percibimos. Asimismo, la verdad se transforma por medio de la expresión personal y las capacidades individuales. Las decisiones que tomamos determinan nuestros destinos; una persona es el resultado de lo que elige y hace. Felisberto, a través de sus elecciones, construyó su propia realidad, expresándose, entre otras maneras, a través de sus sentimientos escritos y de su silencio interior, además de otorgarle un papel importante a su entorno. Felisberto, sin imponer su visión y experiencia propia de la realidad, sacude las (in)certezas de los lectores.

A medida que avanzamos en la lectura del cuento, vemos cómo Felisberto funda un género literario –quizás el suyo propio- a través de su visión de la vida transpuesta a una supuesta (in)conciencia del personaje Ester y su entorno. Ese entorno se ha transformado ahora en personajes, como en una existencia paralela se suceden, con el objetivo de marcar la diferencia entre la existencia humana y la existencia paralela, en definitiva para sentir su peso, sentirse vivo. Mediante metáforas e imágenes, crea “oportunidades” y/o cambios de vida, como en este fragmento, donde una vez más marca la separación del ser en dos o más “Yos”:

Ella desafiaba tal vez a eso, y las puntas de su saco abierto, se doblaban un poco para atrás (...), parecía que cuando llegaban a su espíritu las emociones, ella les diera entrada y salida con tal espontaneidad, que no se sabría nunca qué sería lo principal para ella misma ((HERNÁNDEZ, 2015, p. 137).

Lo cual nos diferencia como seres vivos es la imaginación, la anticipación de “posibilidades” y expectativas. Cuanto más imaginamos, más “universos” creamos. La imaginación anticipa la ciencia, ya que crea “oportunidades”, por consiguiente hay descubrimientos y experimentación. La imaginación es algo que todos tenemos. La pregunta es, cómo trabajamos con ella, convirtiéndola en algo palpable, como una emoción ¿La emoción no es palpable? Depende del punto de vista. El autor no nos habla solo de hechos, sino también de sensaciones, filigranas del pensamiento, en un mundo con un cierto nivel de caos, donde uno tiene el permiso para ser lo que quiera. En la mitad exacta de la historia, el narrador se da cuenta de la imperfección de Ester, porque él piensa que ella no entiende ciertas cosas en la vida y eso lo hace amarla aún más. Pero lo que para el narrador es imperfecto en Ester, ese supuesto “malentendido” de la vida, puede ser la “normalidad” y por lo tanto no es una imperfección, sino una característica de la naturaleza humana. No necesitamos recorrer todo el mundo para saber que llueve por todas partes, es decir, no hay razón para entender todas las cosas en la vida, podemos simplemente aceptarlas muchas veces. No obstante, la mujer ideal para Felisberto tendría que entender todas las cosas de la vida, y si no las entiende se convierte en imperfecta, aunque esto igualmente la acerca a lo “real” y no al ideal y a la paradoja, por lo que el autor/narrador la ama aún más. Los individuos tratan de entender al mundo: lo más incomprendible, invisible, pero algo que sea perceptible, que se pueda entender.

Posteriormente, el autor crea enlaces, siente que hay una conexión entre Ester y él, como vemos en este pasaje: “Las ideas me iban de una a la otra” -paredes en su cabeza- “con tanta velocidad y tanta decisión, como le circularía la sangre a Ester; me parece que las ideas al ir de una pared a la otra, sentían que recorrían un gran espacio (...)” (HERNÁNDEZ, 2015, p. 138).

Aquí tenemos al otro, ese socio/observador sin control de sí mismo, veloz, esos sentimientos que actúan como personajes, ideas que “se sienten”, materializadas, un cuerpo que no parece ser suyo, un observador de la escena a distancia. La conexión con Ester se da por el hecho de que, deseablemente, dentro de una relación una persona es un espejo de la otra y de sus descubrimientos. No es el cuerpo del autor que reconoce a Ester al principio, sino su mente. Sin embargo, es en este punto, cuando todo parece tener la posibilidad de convertirse en real, tangible, es cuando la historia cambia, casi abruptamente,

a pesar del “juego de palabras”. Al igual que en el ya mencionado cuento “Elsa”, cuando el autor/narrador insiste en que el personaje femenino pronto dejará de amarlo, en “Ester” encontramos que ella ni siquiera ha llegado o llegará a amarlo, como se observa en este pasaje: “(...) es más amargo cuando llega lentamente” (HERNÁNDEZ, 2015, p.138), mostrando tanto la definición como la indefinición del tiempo. Ester siente indiferencia hacia él, o eso es por lo menos lo que el autor/narrador cree. El narrador piensa que sería bueno retroceder en el tiempo y empezar de nuevo, así el destino de Ester se inclinaría hacia otro lado y, si bien sería el lado equivocado, de alguna manera, se inclinaría hacia él, como en esa psicología inversa que tiene lugar en la historia de “Amalia”, que está en el libro “La Cara de Ana” (1930):

Amalia pensaba siempre a dónde iría a pasear. Cuando estaba resuelto su propósito escondía su alegría de una manera rara; decía a los demás cosas que sabía que los demás apoyarían, pero ella fingía que se le ocurrían de pronto y que se asombraba un poco y que se alegraba otro poco con la opinión de los demás. (HERNÁNDEZ, 2015, p. 118)

Como en el psicoanálisis existe la transferencia-resistencia entre psicoanalista y paciente, en “Ester” somos autor y lectores una especie de psicoanalista y pacientes al mismo tiempo, con la misma transferencia-resistencia atribuida a la relación médico- paciente. Flotamos en la cadencia del misterio y el ritmo de las palabras de Felisberto: en un momento, esperamos que esté equivocado, que Ester no le tenga solo indiferencia.

Al igual que el escritor invita personajes a su trabajo, también puede rechazarlos. Felisberto crea un supuesto sentimiento de Ester hacia él, o más bien la falta de sentimientos porque la indiferencia también es una sensación. Eso es lo que él quiere imaginar. Lo desconocido es siempre un poco amenazador, pero en un momento, es también emocionante.

Por otro lado, en el cuento podemos ver, entre las varias imágenes que el autor nos despierta, la clara presencia de mitos griegos como *Eros* -amor, deseo, fertilidad- y *Thanatos* - muerte. De hecho, el autor “juega” con estos dos mitos permanentemente. *Eros* es todo amor y su, digamos, *alter ego* es el Cupido Romano, el deseo.

En la *Teogonía* de Hesíodo, compuesta en 730–700 a. C., *Eros* era un dios primitivo, hijo del *Caos* (que, como ya se ha dicho, parece ser una condición para los cuentos del autor), el vacío primario original del universo, pero más tarde la tradición lo convirtió en el hijo de *Afrodita*, diosa del amor y la belleza. De acuerdo con la *Enciclopedia Británica*, *Eros* también se ha utilizado en filosofía y psicología en un sentido mucho más amplio, casi como un equivalente a “energía de vida”, la misma que Felisberto le atribuye a Ester. A través del mito de *Eros*, vemos entonces que el ser humano parece querer estar en un estado constante de “encantamiento”, algo ampliamente visto en la obra de Felisberto Hernández. El narrador es tomado por este mito, está como hipnotizado por Ester, por el amor de Ester - y aquí también notamos la presencia de *Hypnos*, que gobierna el sueño, porque cuando estamos hipnotizados, estamos un poco dormidos por sentimientos fuertes. Él desea estar con ella, que ella lo ame.



Fig. 2 – Constructores Hernández, padre y tíos de Felisberto Hernández, y una de sus construcciones en Montevideo

Existen otros mitos también presentes en la obra: el de *Anteros*, hermano de *Eros*, que gobierna el amor mutuo (ese que le es negado al narrador), *Pothos* e *Himeros*, que representan el anhelo y el deseo respectivamente. Como en muchas historias, y Felisberto es un maestro en este arte, después del encanto, del pensamiento fijo, le sigue el distanciamiento del objeto deseado, y así pasamos al mito de *Thanatos*, quien era el dios griego de las muertes no violentas. Su nombre se traduce literalmente como “muerte” en griego. *Thanatos*, en latín *Mors*, es la personificación de “la Muerte”. En el teatro con *Alceste* de Eurípides,

la Muerte sube al escenario, aparece como un sacerdote austero del dios *Hades* (del mundo subterráneo) con la espada del sacrificio, con la que corta los cabellos de un moribundo, y lo dedica al mundo “inferior”. En la *Teogonía* vemos cómo varios sentimientos llegaron a la Tierra, entre ellos *Némesis* (envidia), *Momos* (culpa), *Oizys* (misericordia), *Moirae* (destino), *Apate* (engaño), etc. Estos mitos y otros están siempre presentes en la obra de Felisberto Hernández.

COMENTARIOS FINALES

Parece quedar claro que de un gran amor puede surgir la decepción, la distancia de la memoria del deseo, la eliminación de este último de nuestra mente, y entonces reconocemos la muerte de ese sentimiento dentro de nosotros mismos. Por lo tanto, gran parte de la comprensión de nuestra sociedad implica entender que la alegría se combina con el sacrificio. Los mitos anteriormente descriptos ilustran bien esto. El narrador/autor ingresa en una fase de luto apático al final de la historia, como en una encrucijada de la existencia, que el filósofo francés Jean-Paul Sartre (1954) describe como: “La intensidad de nuestro dolor es la medida de nuestra negativa a aceptar la muerte (...)”. En otras palabras, tratamos inconscientemente de mantenernos conectados con el sentimiento de tristeza que la muerte de algo o alguien nos causa, porque este sigue siendo uno de los únicos sentimientos que nos hacen tener alguna conexión con el objeto de nuestro amor. Es una manera de mantener todavía presente lo que una vez nos dio felicidad. Y el ser humano busca la felicidad por “todos” los caminos, incluso en aquellos considerados insólitos. Dicen que nadie es irremplazable. No es una premisa cierta, diría yo, en varios sentidos. Todos somos irremplazables. Felisberto planteó y, sin premeditarlo, inconscientemente, llevó este concepto al máximo. Él es realmente irremplazable. Felisberto no está construido, “se nace” Felisberto -y ha nacido predestinado a escribir. Desde el significado hasta la vida cotidiana, pasando por todo lo que le rodea, sobrevive en sus palabras.

Yo *felisberteó*. Así, en letras minúsculas, como un verbo. Sí, felisberteó y aprendo Felisberto, como material de investigación. Así son sus múltiplos: Yo(s), un anti-yo, un yo fragmentado, un yo que le “huye”, que él quiere que le huya, un narrador antihéroe, con su antiidentidad que no cae en la trampa del negacionismo, ni del melodrama ¿Usted felisberteó? ¿Ustedes felisbertean?

Deberían. Muchos ya felisbertean. El lector nunca será el mismo después de felisbertear. Saldrá transformado. Me atrevo a crear, además del verbo, un adjetivo para este autor brillante y atemporal: *intensible*. Felisberto es intenso y sensible en la medida correcta - es, entonces, intensible. Felisberto, dínos lo que quieres, ¡pero cuéntanos! El autor todavía tiene mucho para decirnos.

REFERENCIAS

- DÍAZ, J. P. *Felisberto Hernández: su vida y su obra*. Montevideo: Planeta S.A, 2000.
- EROS. In: *Encyclopaedia Britannica*. Chicago: Encyclopædia Britannica, Inc., 2021. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Eros-Greek-god>>. Acesso em: 08 set. 2020.
- EVSLIN, B. *Heróis, Deuses e Monstros da Mitologia Grega*. São José dos Campos: Editora Benvirá, 2012.
- FERRÉ, R. *El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.
- GIRALDI DEI CAS, N. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ, F. *Narrativa Completa*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2015.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Editora Hedra, 2013.
- LESPADA, G. *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- MIRADA. In: *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 2014. Disponível em: <<https://dle.rae.es/mirada>>. Acesso em: 07/09/2020.
- PERSONA. In: *Oxford English and Spanish Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2020. Disponível em: <<https://www.lexico.com/definition/persona>>. Acesso em: 07 set. 2020.
- REYES, R. y PALLARES, R. *¿Otro Felisberto?* Montevideo: Banda Oriental, 1994.
- SARTRE, J. P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1993.
- VER. In: *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 2014. Disponível em: <<https://dle.rae.es/ver>>. Acesso em: 07 set. 2020.

ICONOGRAFÍA

Fig. 1- Felisberto Hernández al piano, circa 1935. Disponible em: Fundación Felisberto Hernández (a través del Presidente, Señor Walter Diconca Hernández, nieto mayor de Felisberto Hernández).

Fig. 2 – Constructores Hernández, padre y tíos de Felisberto Hernández, y una de sus construcciones en Montevideo. Disponible em: Acervo particular de Denise Sabino Villanova (2018)

Nota: parte del texto fue publicado el 16/09/2020 en el diario digital Diario Huarpe de San Juan, Argentina.

DAS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA: DE ARISTÓTELES AO PÓS-MODERNISMO

Paulo Augusto Nedel⁶⁴

(...) Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lhe eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender.

José Saramago – *História do Cerco de Lisboa*

Tem sido muito comum, através dos tempos, a literatura manter uma relação próxima com a história. O diálogo entre essas duas disciplinas não somente revelou ao mundo grandes autores, como forneceu obras clássicas, até hoje lidas, estudadas e admiradas.

Tanto o historiador como o escritor têm em comum a atividade de narrar eventos. Ambos estão contando como se passou uma determinada situação, contando uma história. Uma obra de ficção chega ao leitor sob a forma de texto, e, como escreveu Pedro Brum Santos:

(...) não é muito diferente quando se está no campo da historiografia uma vez que, aí, os fatos do mundo da vida também ficam submetidos às elaborações discursivas. Assim, a natureza das referências com que costumam trabalhar e o trato lingüístico que lhes emprestam, sugerem um relacionamento natural entre a ficção e a História. (SANTOS, 1996, p. 10)

No entanto, para alguns, existem também diferenças nas atividades dos escritores de história e de ficção, e a maior delas seria que o historiador tem um compromisso com a verdade dos fatos que narra, devendo se ater a ela, enquanto o ficcionista não tem nenhuma responsabilidade com o que realmente aconteceu,

⁶⁴ Doutorando em Estudos de Literatura (UFRGS). Professor da rede municipal (Viamão-RS). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6861-7774>

podendo usar toda sua inventividade e imaginação. Na *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C.), encontra-se que:

(...) não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 1966, p. 78)

A fronteira entre essas duas matérias seria muito mais simples, se elas não realizassem uma espécie de troca. A história é, para a literatura, uma vasta e eterna fonte de inspiração. Estão aí, para provar isso, obras clássicas da literatura universal como, por exemplo, *A Ilíada*, de Homero (século IX ou VIII a.C.), e *Guerra e Paz*, de Liev Tolstói (1828-1910). Ambas são inspiradas em episódios bélicos famosos da História: a primeira, na Guerra de Troia (cuja historicidade divide, inclusive, a opinião de especialistas), e a segunda, na invasão napoleônica à Rússia no começo do século XIX.

Isso ocorre porque a literatura fornece aos escritores a oportunidade de escrever a história não-oficial, aquela que não foi contada, ou, simplesmente, uma nova versão da história. A literatura não é, e nem precisa ser, uma descrição fiel e exata da realidade. Ela é, sim, uma imitação da realidade; ela imita a visão que um escritor tem de alguma realidade. Enquanto a história busca ser um discurso da verdade, a literatura age na esfera da verossimilhança. E o próprio Aristóteles, que postulou a diferença entre o historiador e o poeta pelo compromisso de cada um com a verdade do que escreve, também concluiu que: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 78).

A literatura, por sua vez, além de ter conservado em suas páginas elementos mitológicos de remota antiguidade, descreveu, não raras vezes, de maneira admirável, episódios, e até detalhes, da vida e dos costumes das sociedades do passado. Como exemplo, tem-se *A Odisseia*, de Homero, e o *Antigo Testamento*.

Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*, traça uma comparação entre um trecho da *Odisseia* – quando

Ulisses retorna a Ítaca e sua antiga escrava reconhece a cicatriz do patrão desaparecido enquanto lava seus pés – e um do *Gênesis*, do *Antigo Testamento* – especificamente o capítulo 22, no qual Deus ordena que Abraão sacrifique seu único filho, Isaac. Os dois textos são bem distintos em todos os sentidos:

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilos mais marcantes do que estes, que pertencem a textos igualmente épicos. De um lado [n’*Ilíada*], fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado [n’*Antigo Testamento*], só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos. (AUERBACH, 2002, p. 9)

O autor contrapõe essas características das obras para explicar que, apesar do texto homérico ser muito mais completo e acabado que o texto bíblico – lacunar e absolutamente deficiente de maiores explicações –, é o último que possui uma preocupação maior com a verdade. A *Odisseia*, por sua completude, apresenta um panorama sociocultural e, portanto, histórico da Grécia antiga, mas os autores do *Antigo Testamento* tinham uma “intenção religiosa” que “condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica” (AUERBACH, 2002, p. 9). Isso porque “o narrador bíblico, o Eloísta, tinha de acreditar na verdade objetiva da história da oferenda de Abraão – a persistência das ordens sagradas repousava na verdade dessa história e de outras semelhantes” (AUERBACH, 2002, p. 9).

Também o público – por assim dizer – a quem o texto bíblico era destinado, acreditava, e isso dá a noção de realidade da época de tal produção. Assim, mesmo que de maneira distinta, a leitura do *Antigo Testamento* fornece também o contexto social, cultural e histórico no qual foi escrito.

Há nesse ponto um problema, pois os historiadores que são contra a interdisciplinaridade costumam se negar a aceitar a literatura como sendo uma possível fonte para seus estudos, visto que essa, como já foi escrito, não necessita ter nenhum compromisso com a verdade, permitindo ao escritor lançar mão de toda sua subjetividade, diferente da maneira objetiva em que consistiria o trabalho do historiador. Conforme Stephen Bann, no intuito de descrever os fatos exatamente “*wie es eigentlich gewesen*” (como realmente aconteceu), “a historiografia (...) carregou, necessariamente, o maior peso na defesa desta oposição” (BANN, 1994, p. 86).

Foi no século XIX que os estudos historiográficos estiveram em alta. O historiador Guy Lardreau, inclusive, refere-se a ele como aquele “a que se chamou o século da História” (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 19). A primeira fase da historiografia oitocentista pertenceu ao período final do Iluminismo. Em seu esforço de valorizar a razão, e, portanto, a verdade, os iluministas desprezaram a imaginação. Para Voltaire (1694-1778), grande representante desse movimento cultural, os elementos fabulosos deveriam ser separados dos elementos verdadeiros para que se pudesse “escrever uma história em que só os elementos verdadeiros seriam tratados como os ‘fatos’ dos quais podiam ser inferidas verdades mais gerais – intelectuais, morais e estéticas” (WHITE, 1992, p. 65-66). Outro pensador do período iluminista, Pierre Bayle (1647-1706), resumiu bem a concepção de história predominante:

Observe que a verdade sendo a alma da história é uma coisa essencial para uma composição histórica estar isenta de mentiras; de modo que embora tenha todas as outras perfeições, não será história, mas mera fábula ou estória romanesca, se faltar verdade. (BAYLE *apud* WHITE, 1992, p. 63)

Os iluministas excluem os elementos fabulosos de suas obras historiográficas tem, para o teórico Hayden White, uma implicância significativa:

Isso significava que conjuntos completos de dados provenientes do passado – tudo que estava contido na lenda, no mito, na fábula – eram excluídos como testemunho potencial para determinar a verdade acerca do passado, isto é, aquele aspecto do passado que tais conjuntos de dados diretamente representavam para o historiador

empenhado em reconstruir uma vida em sua integridade e não somente em função de suas manifestações mais *racionalistas*. Como os próprios iluministas eram devotados à razão e estavam interessados em firmar a autoridade dela contra a superstição, a ignorância e a tirania de sua própria época, eram eles incapazes de enxergar qualquer coisa mais que o mero testemunho da essencial irracionalidade das épocas passadas nos documentos em que aquelas épocas representavam suas verdades para si mesmas, em mitos, lendas, fábulas e outras coisas mais. (WHITE, 1992, p. 66)

Dessa forma, a visão auerbachiana, que localiza elementos representativos da realidade cultural, social e histórica dos hebreus no *Antigo Testamento*, seria automaticamente refutada pelos iluministas, conforme se vê em outra citação de White:

Não tinham necessidade alguma de dar maior atenção à representação de eventos do passado remoto (como o dos antigos hebreus de que trata o *Antigo Testamento*), visto que todos aqueles eventos retratavam a verdade única de absoluta determinabilidade da humanidade daquele tempo. Tudo era concebido como manifestação de uma paixão, ignorância ou irracionalidade (muitas vezes qualificada por Voltaire de insanidade) essencial e absoluta. Atenção especial poderia merecer a representação de algum protótipo de homem racional reverenciado como um ideal em seu próprio tempo, mas não podiam explicar o aparecimento desses homens racionais no meio de uma invariável irracionalidade, da mesma forma que não podiam explicar o desabrochar da razão no seio da própria desrazão. (WHITE, 1992, p. 66)

A segunda fase da historiografia no século XIX estende-se entre os anos 30 e 70. É a fase que Hayden White chama de madura ou clássica, e cujos representantes são os quatro grandes mestres da historiografia oitocentista: Jules Michelet (1798-1877), Leopold Von Ranke (1795-1886), Alexis de Tocqueville (1806- 1859) e Jacob Burckhardt (1818-1897). O que esses historiadores têm em comum é a intenção de escrever uma história objetiva, realista, livre da imaginação e de fatos duvidosos ou fabulosos.

Impera, assim, a regra de Ranke referida por Bann do “*wie es eigentlich gevesen*”, isto é, de escrever a história como ela realmente aconteceu. Essa atitude de tratar a história de modo objetivo e verdadeiro é um ataque claro ao ideal subjetivo de valorização do passado efetuado pelos escritores românticos, como se pode observar na seguinte passagem, em que White conta como surgiu em Ranke o interesse pela história:

Numa passagem que se tornou canônica no credo da ortodoxia da profissão historiográfica, o historiador prussiano Leopold Von Ranke caracteriza o método histórico, de que foi fundador, nos termos de oposição aos princípios de representação encontrados nos romances de aventura de Sir Walter Scott. Ranke ficara encantado com os quadros que Scott havia pintado da época da cavalaria. Eles lhe tinham inspirado o desejo de conhecer mais amplamente aquela época, de vivê-la de maneira mais imediata. E por isso fora às fontes de história medieval, aos documentos e aos relatos contemporâneos da vida naquele tempo. Escandalizou-se ao descobrir não só que os quadros de Scott eram em grande parte produtos da fantasia, mas também que a vida real da Idade Média era mais fascinante do que qualquer descrição novelística dela jamais poderia ser. Ranke descobrira que a verdade era mais estranha do que a ficção e, para ele, infinitamente mais satisfatória. Resolveu, por isso, limitar-se no futuro apenas à representação daqueles fatos que eram atestados pelo testemunho documental, reprimir os impulsos “românticos” de sua própria natureza sentimental e escrever história para relatar exclusivamente o que houvesse de fato sucedido no passado. Esse repúdio do romantismo foi a base da marca da historiografia realista de Ranke, marca que, desde a popularização do termo por Meinecke, veio a ser chamada de “historicismo” e que ainda serve como modelo daquilo a que uma historiografia realista e profissionalmente responsável deve aspirar. (WHITE, 1992, p. 175)

Isso contrastava também com as ideias de outro estudioso do tema que esses historiadores pretendiam atacar: o filósofo alemão Georg Hegel (1770-1831). Para ele, a escrita da História era uma forma de arte, a “representação em prosa de um intercâmbio dialético entre externalidade e internalidade, tal

como esse intercâmbio é *vivido*, precisamente do mesmo modo que o drama é a representação poética desse intercâmbio tal como é *imaginado*” (WHITE, 1992, p. 102). A observação de Hegel dessa característica artística da escrita histórica é importantíssima. Em vez de separar a história de outras formas de escrita tipicamente artísticas, ele, se não as une completamente, pelo menos salienta o traço em comum de serem produções em prosa. Sua teoria ainda vai mais além, pois, conforme comenta White, para Hegel:

(...) a imaginação do historiador deve atuar em duas direções ao mesmo tempo: *criticamente*, de modo a lhe permitir decidir o que pode ser omitido de um relato (embora não possa inventar ou fazer acréscimos a fatos conhecidos); e *poeticamente*, de modo a pintar, em sua vitalidade e individualidade, a miscelânea de acontecimentos como se eles estivessem diante dos olhos do leitor. (WHITE, 1992, p. 105)

De fato, tanto a história como a literatura apresentam-se ao leitor sob a forma de texto. São, portanto, o que é evidente, escritas para serem lidas. Mas, se o meio é o mesmo, o fim não o é, pois são destinadas a públicos distintos, ou, o que seria melhor dizer, a públicos com intenções diferentes. Enquanto o leitor de um livro histórico parte do princípio de que está lendo a verdade sobre um fato, o leitor de uma obra de ficção deve ter consciência da liberdade permitida ao artista que a produziu e, assim, de sua falta de compromisso com a tal verdade. Como explica White numa nota de seu livro:

Ao contrário de ficções literárias como o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Os acontecimentos relatados num romance podem ser inventados de um modo que não podem ser (ou não devem ser) inventados numa história. Isso dificulta a distinção entre a crônica de eventos e a história contada numa ficção literária. (...) Diversamente do romancista, o historiador defronta com um verdadeiro caos de acontecimentos já constituídos, dos quais há de escolher os elementos da estória que vai contar. Realiza a sua estória mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir

uma estória de tipo particular. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua estória. (WHITE, 1992, p. 21-22, nota 5)

Essa noção de que o historiador coloca os acontecimentos em enredo não seria aceita sob hipótese alguma pelos historiógrafos oitocentistas. Suas ideias de descrição objetiva e realista do passado não davam margem a arroubos subjetivos de tal ordem. Essa questão, no entanto, também não passava absolutamente despercebida por eles: “Que diferentes ‘pontos de vista’ fossem aplicados ao passado ninguém negava, mas esses ‘pontos de vista’ eram encarados mais como vieses a serem suprimidos do que como perspectivas poéticas que poderiam iluminar tanto quanto obscureciam” (WHITE, 1992, p. 153).

Quão diferente da concepção moderna de historiadores como Hayden White sobre a história! Já nas primeiras páginas de sua obra *Meta-História – a imaginação historiográfica no século XIX*, o autor afirma tratar “o trabalho histórico como o que ele manifestadamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (WHITE, 1992, p. 11).

Opinião defendida também por outros historiadores da atualidade como Georges Duby e Guy Lardreau que, em *Diálogos sobre a Nova História*, refletem sobre essas mesmas questões e, comentando sobre a tentativa de se escrever a verdade completa de uma história, expõem o seu intuito como historiadores: analisar como aquele fato foi apreendido num determinado momento por outros estudiosos:

(...) aquilo que procuro quando estudo um relato genealógico, uma crônica, não é estabelecer a *materialidade* das coisas, saber se Pedro casou “realmente” com Maria em tal dia, a tal hora, isto é, prosseguir o inquérito policial da história positivista, mas sim ver como é que as pessoas foram percebidas, porque é que foram apresentadas desta ou daquela maneira em determinado texto, recuperar o olhar lançado pelas pessoas da época sobre o acontecimento atual, ou sobre o acontecimento passado, sobre as estruturas atuais ou passadas. (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 76)

Isso porque Duby e Lardreau estão cientes de que a história, como texto que é, não é imparcial. Sua escrita faz parte de um processo de produção em que o autor seleciona, inclui e exclui dados. As informações são selecionadas

à medida que correspondem à visão do historiador, e, assim, não são neutras. Para eles: “O ponto de vista sobre o passado, a manipulação da memória, por parte das pessoas que sucessivamente se entregaram a fazer o relato do passado, nunca são inocentes” (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 76).

Assim, pode-se dizer que uma das funções do historiador atual é, ao debruçar-se sobre um texto, analisá-lo para descobrir suas brechas e lacunas. De acordo com os supracitados autores, “somos obrigados a contentar-nos com pedaços de discurso, fixos, fechados sobre si próprios, que por acaso não foram ocultados, sufocados, e que talvez não sejam os mais significativos” (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 92). Em caso contrário, não haveria sentido em escrever novamente sobre um mesmo fato. É, pois, a indubitável falta de completude da descrição de qualquer acontecimento que torna a história sempre possível de ser reescrita. Daí sua certeza em afirmar que “a história é uma ciência viva, os seus progressos estão vivos” (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 83).

Esses conceitos de White, Duby e Lardreau caminham junto com os de uma atual teórica da literatura: Linda Hutcheon. Em seu livro sobre a arte pós-moderna, a autora explica que:

É simplesmente errada a opinião segundo a qual o pós-modernismo relega a história à “lixeira de uma *episteme* obsoleta, afirmando euforicamente que a história não existe a não ser como texto” (Huysen 1981, 35). Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada – como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. (HUTCHEON, 1991, p. 34)

O que fica claro com a leitura dos trabalhos de White e de Hutcheon é a visão reflexiva e crítica sobre a própria atividade escritural que a meta-história e o pós-modernismo fazem hoje da história e da ficção. Inclusive, a grande

preocupação do pós-modernismo concentra-se exatamente numa reavaliação crítica do passado, pois sua arte é “caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e autorreflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte” (HUTCHEON, 1991, p. 42). É por isso que a autora chama a arte ficcional pós-moderna de metaficção historiográfica.

Acusado de tentar apagar a História devido à maneira irônica e paródica como a aborda, o pós-modernismo, longe disso, leva o leitor a refletir e repensar seus conceitos sobre o passado e a maneira que ele foi escrito até agora: “Assim como as definições daquilo que constitui a literatura se modificaram ao longo dos anos, também as definições daquilo que torna histórica a redação da história se modificaram desde Tito Lívio até Ranke, e daí até Hayden White” (...) (HUTCHEON, 1991, p. 129).

E modificaram-se mesmo, como se pode observar pelas diferenças entre os três historiadores que Hutcheon cita. Tito Lívio (59 a.C. – 17 d.C.) foi um historiador romano, autor de *Ab urbe condita libri*, obra em que, como o próprio nome indica, relata a história de Roma de sua fundação até o ano 9 d.C. O autor via a história como um gênero literário, não se preocupava com documentações e fontes confiáveis, preferindo basear-se nas tradições lendárias. Já Ranke é seu total oposto, pois afastava de suas representações todo e qualquer episódio não comprovado. White diferencia-se do último ao enxergar as lendas e os mitos como “documentos em que aquelas épocas representavam verdades para si mesmas” (...) (WHITE, 1992, p. 66).

Porém, entre Tito Lívio e Hayden White, outros merecem ser lembrados por suas definições distintas sobre a escrita histórica. Apesar de quase contemporâneo de Ranke, Hegel, como já foi visto, havia se manifestado a respeito da natureza discursiva da história. Outra contribuição desse filósofo para a relação entre História e literatura foi “o modo dialético com que ele imprime rigor conteudístico a suas propostas” (SANTOS, 1996, p. 25). A dialética hegeliana, que expõe uma tese e uma antítese para obter como resultado uma síntese, serviu de base para estudiosos literários da corrente sociológica, como Georg Lukács e Lucien Goldmann. Como resumiu Pedro Brum Santos:

No tocante à sociologia do romance, é particularmente sensível o influxo representado pelas elaborações de Hegel, segundo as quais os gêneros literários constituem-

-se como formas particulares que obedecem a leis gerais de desenvolvimento, as quais regem toda a literatura e garantem o seu caráter orgânico. Essas leis, conforme os preceitos do filósofo, significam a força viva que é inerente à natureza das coisas e responsável pelo estímulo do pensamento na construção das etapas do conhecimento. (SANTOS, 1996, p. 25)

Hegel distingue dois momentos históricos para explicar o processo de evolução dos gêneros literários. O primeiro seria o momento da epopeia, de cunho coletivo, caracterizado “pela amplitude com que descreve uma façanha notável”, e cujo resultado seria “um quadro objetivo onde se observa um distanciamento entre o narrador e a matéria narrada” (SANTOS, 1996, p. 27). O segundo momento é representado pela lírica, caracterizada pela individualidade e pela subjetividade do autor, que cria “mediante a força da fantasia pessoal e livre, um universo poético assinalado pela função de expressar os sentimentos humanos” (SANTOS, 1996, p. 27). Na forma dialética proposta por Hegel, a epopeia equivale à tese, enquanto a lírica equivale à antítese, e a síntese dessas duas modalidades é representada pelo drama, pois, para ele:

(...) a arte dramática, diversamente das formulações épicas e líricas, corresponde a um período médio ou tardio da vida nacional. Nesse estágio, o povo já teria despertado para a vivência completa dos fins, complicações e destinos do homem. Por isso mesmo, como representações desse povo, podem surgir espécies de heróis pessoais e independentes que, em períodos assim caracterizados, concebem a finalidade de uma ação e são capazes de realizar empreendimentos individuais. (SANTOS, 1996, p. 28)

Fora o esquema dialético que em seguida será retomado, tem-se aqui outro ponto importante: a ideia de que o período de produção do drama se dá num momento histórico em que o homem entende a complexidade de sua existência e começa a escrever sobre isso. A literatura, por conseguinte, passa a representar esse homem e seu momento histórico. O artista não precisa estar escrevendo sobre um fato histórico para que exista a ligação entre literatura e história, pois essa “permanece como um dado subjacente que não se inscreve diretamente no texto literário, mas que serve para situá-lo em relação ao transcurso do tempo e aos eventos verificados na sociedade” (SANTOS, 1996, p. 29).

Seguindo essa linha de Hegel, o teórico húngaro Georg Lukács desenvolveu sua teoria sobre o romance, na qual se pode observar “a proximidade existente entre as manifestações que compõe as narrativas do gênero e a realidade factual” (SANTOS, 1996, p. 30). O modelo dialético da evolução dos gêneros literários feito por Hegel é modificado, e a tragédia é apresentada como tese, o drama como antítese e, finalmente, o romance como síntese. Conforme sua teoria, somente nesse último gênero:

(...) herói e mundo mostram-se degradados em relação a uma ordem de valores autênticos que é sempre disposta de maneira implícita e segundo a particularidade de cada escritor. Com base nessas ocorrências, o teórico busca apontar a efetividade artística da expressão romanesca, algo que, na sua visão, deve ser levantado junto à organização da narrativa, levando em conta, de uma parte, o mundo representado e, de outra, a forma de representação desse mundo. (SANTOS, 1996, p. 33)

No “Prefácio” d’*A teoria do romance*, Lukács afirma que “a problemática da forma romanesca é o reflexo de um mundo deslocado” (LUKÁCS, s.d., p. 14). Para o autor, o romance é a trajetória de um indivíduo problemático, ou demoníaco. Lucien Goldmann, referindo-se ao herói lukacsiano, conclui:

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, em todo caso, como já dissemos, um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram “romance”. (GOLDMANN, 1967, p. 9)

O herói vive toda uma difícil trajetória para poder descobrir seu lugar no mundo. Essa marca de individualidade do herói do romance contrasta totalmente com o do herói da epopeia, que, segundo Lukács:

(...) nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma,

a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. (LUKÁCS, 2000, p. 67)

Interessa principalmente para este estudo a teoria desenvolvida por Lukács sobre o romance histórico. Roani resume bem a concepção lukacsiana exposta na obra *La novela histórica*:

No romance histórico, interagem dois grupos de personagens. De um lado, observa-se a presença de um “protagonista-tipo”, cuja trajetória no desenvolvimento da trama narrativa personifica um determinado meio ou classe social, cujas ações transfiguram as mudanças históricas ocorridas no âmbito de uma determinada sociedade, atribuindo às informações, dados e opiniões expressos pelo romance, uma autoridade histórica. Esse tipo de personagem representa as lutas, as oposições, as correntes sociais e os poderes históricos. Para cumprir essa função, terá que tornar concretos, através das suas ações, os traços de uma sociedade inteira. Nesse sentido, no romance histórico tradicional, jamais são criadas figuras excêntricas, que possam destoar do espírito vigente na época. Por outro lado, no romance histórico, convivem com esses “protagonistas-tipo” figuras históricas cuja existência é mencionada e comprovada pelos registros historiográficos. Da mesma maneira que as personagens-tipo, as figuras históricas personificam traços e aspectos do movimento social ou da mudança histórica em que participam. (ROANI, 2001, p. 32)

Há pouco citado, Goldmann também fez análises de cunho sociológico da literatura. Para ele, o momento de produção da obra é de extrema importância, pois a obra de ficção seria um reflexo da maneira de pensar de um determinado tempo e lugar:

De acordo com Goldmann, a literatura expressa uma visão do mundo, ou seja, sistematiza uma ordem de pensamento grupal. (...) A um escritor cabe a tarefa de captar e transformar em uma elaboração discursiva os elementos considerados essenciais de sua época e as transformações que aí percebe. (SANTOS, 1996, p. 38)

As teorias de Lukács e Goldmann também tiveram a influência de outro pensador, o economista Karl Marx (1818-1883). Sua famosa obra escrita com

Friedrich Engels, *O manifesto comunista*, de 1848, logo no início, demonstra claramente sua definição de História:

A história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes.

Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor feudal e servo, mestre de corporação e companheiro, em resumo, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido numa guerra ininterrupta, ora franca, ora disfarçada; uma guerra que terminou sempre ou por uma transformação revolucionária da sociedade inteira, ou pela destruição das duas classes em conflito.

Nas mais remotas épocas da História, verificamos quase por toda parte, uma completa estruturação da sociedade em classes distintas, uma múltipla gradação das posições sociais. (...).

A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classe. Não fez mais do que estabelecer novas classes, novas condições de opressão, novas formas de lutar em lugar das que existiam no passado.

Entretanto, a nossa época, a época da burguesia, caracteriza-se por ter simplificado os antagonismos de classe. A sociedade divide-se cada vez mais em dois campos opostos, em duas grandes classes em confronto direto: a burguesia e o proletariado. (MARX; ENGELS, 1999, p. 40-41)

A influência de Hegel é inquestionável, principalmente no que diz respeito ao uso do método dialético, mas Marx modifica as concepções de seu antecessor. Para o primeiro, o mundo real era resultado do pensamento, das ideias, daí ser chamado idealista. Segundo sua teoria, os pensamentos criavam as condições subjetivas e objetivas para a compreensão da realidade histórica e natural.

Marx, por sua vez, pensava o contrário, isto é, que o campo das ideias não passava do reflexo do mundo real na consciência dos sujeitos históricos. Para ele, as relações sociais, econômicas e materiais são a base de uma sociedade, a infraestrutura. Já as ideias, o pensamento, a arte, a religião, a política e as leis dessa sociedade são chamadas de superestrutura. Utilizando esses termos, é a

infraestrutura que determina a superestrutura, por ser sua base. Essa teoria de Marx é chamada de Materialismo Histórico. Conforme Arnold Hauser:

O real significado do materialismo histórico (...) consiste antes na percepção de que os desenvolvimentos históricos têm sua origem não em princípios, idéias e entidades formais, não em substâncias que se desdobram e produzem, no curso da história, simples “modificações” de sua natureza fundamentalmente não-histórica, mas no fato de que o desenvolvimento histórico representa um processo dialético, no qual todos os fatores se encontram em movimento e sujeitos a constante mudança de significado, no qual nada existe de estático, nada eternamente válido, mas também nada unilateralmente ativo, e em que todos os fatores, materiais e intelectuais, econômicos e ideológicos, estão entrelaçados num estado de interdependência indissolúvel, ou seja, que somos inteiramente incapazes de retroceder para algum ponto no tempo em que uma situação historicamente discernível já não seja o resultado dessa interação. (HAUSER, 1998, p. 670)

Ao se observar que Marx considera os movimentos intelectuais, políticos e sociais como determinados pela conjuntura econômica do período histórico em que acontecem, fica mais fácil entender o quanto sua visão influiu nos escritos de Lukács e de Goldmann.

Como se vê, o método de Hegel foi sendo desenvolvido e ampliou os horizontes da relação entre história e literatura. Contudo, retomando especificamente um dos detalhes tratados por Hegel – o da natureza discursiva da História – outro pensador alemão merece destaque: Friedrich Nietzsche (1844-1900), pois “sustentou que a história pode servir à vida tornando-se uma forma de arte. Insistiu em que a tendência a transformar a história numa ciência é fatal à sua função vivificante” (WHITE, 1992, p. 359). Segundo White, a intenção de Nietzsche era acabar com a ideia da possibilidade de uma apreensão única e verdadeira da história. Nas palavras do próprio Nietzsche, escritas em *O uso e abuso da História*:

(...) a história não é senão a maneira pela qual o espírito do homem apreende fatos que para ele são obscuros, associa coisas cuja conexão só Deus sabe qual é, substitui o ininteligível por algo inteligível, põe suas idéias

de causação no mundo externo, idéias que talvez só se expliquem a partir do mundo interior, e admite a existência do acaso onde milhares de pequenas causas podem estar realmente em ação. (NIETZSCHE *apud* WHITE, 1992, p. 360)

Esses comentários de Nietzsche são bastante pertinentes, pois a meta-ficção historiográfica, através do uso da paródia e da ironia, faz seu leitor refletir justamente sobre essa antiga concepção de história única e verdadeira a qual o autor se referiu. De acordo com Linda Hutcheon:

(...) o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os “objetos fundamentais” do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento de que a “realidade” social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte e, assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. (HUTCHEON, 1991, p. 45)

Referir-se à questão do postulado discursivo da História remete o assunto automaticamente para outro teórico da literatura e da linguagem: Mikhail Bakhtin (1895-1975). De seu último livro, *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance*, o ensaio “Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica”, escrito em 1937 e 1938, interessa por apresentar suas teorias sobre o romance histórico. Cronotopo, segundo o próprio autor, é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 1993, p. 221). Tendo isso em vista, ele se propôs a analisar como ocorre essa relação entre tempo e espaço na literatura desde a Grécia antiga, mostrando a evolução da consciência histórica presente nas obras.

Bakhtin começa pelo romance grego de aventuras e de proezas, no qual o tempo não é levado em conta. É certo que ele existe, mas não interfere no desenvolvimento da personagem, seja psicológica ou biologicamente. O herói vive uma série de aventuras, num longo espaço de tempo, mas, no final, ele é o mesmo do começo. E o espaço onde essas aventuras são vividas também não influencia na trajetória das personagens: “As peripécias aventurosas do romance grego não têm quaisquer ligações substanciais com as particularidades de cada

país que figura no romance, com sua estrutura sociopolítica, sua cultura, sua história” (BAKHTIN, 1993, p. 224).

No segundo tipo de romance antigo, o romance de aventuras e costumes, o tempo e o espaço deixam de ser abstratos: “O espaço torna-se concreto e saturar-se de um tempo mais substancial. O espaço é preenchido pelo sentido real da vida e entra numa relação essencial com o herói e seu destino” (BAKHTIN, 1993, p. 242). O autor cita como exemplo *O asno de ouro*, do escritor latino do século II Apuleio, em que Lúcio, transformado em asno, pode escutar tudo graças às suas grandes orelhas e também porque as pessoas não se importavam de falar de sua vida na frente de um animal. Assim, a obra apresenta ao leitor os costumes da vida privada dos espaços onde a história decorre. Todavia, apesar da diversidade social apresentada, não surgiram, nessas obras, contradições sociais, que, para Bakhtin, são a marca de historicidade no romance.

Sobre o terceiro tipo, a biografia e a autobiografia antigas, Bakhtin escreve:

Ao falar desse tipo clássico, é preciso antes de tudo notar o seguinte: essas formas clássicas de autobiografias e biografias não eram obras de caráter livresco, desligadas do acontecimento político-social e concreto, e da sua publicidade retumbante. Ao contrário, elas eram inteiramente definidas por esse acontecimento, eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas. É justamente nas condições desse cronotopo real que se revela (se publica) a sua vida e a dos outros, que se especificam as facetas da figura do homem e da sua vida, que se dão esclarecimentos definidos a respeito delas. (BAKHTIN, 1993, p. 251)

Enquanto as autobiografias gregas eram destinadas apenas ao público das ágoras, das praças públicas, as romanas eram guardadas em arquivos familiares e, portanto, orientadas para a posterior leitura dos descendentes. (...) “Isso faz da consciência autobiográfica *um fato público-histórico e nacional*” (BAKHTIN, 1993, p. 256).

De acordo com Bakhtin, é com o surgimento da agricultura que se configura a noção de tempo, uma vez que, deixando a vida de ser apenas individual, passa-se a ter um tempo totalmente coletivo:

Aqui se forma aquele sentimento que foi a base da articulação e da elaboração do tempo sócio-familiar, das festividades, das cerimônias relativas ao ciclo do trabalho agrícola, às estações do ano, às horas do dia, aos estágios do desenvolvimento das plantas e do gado. É aqui que se cria o reflexo desse tempo na linguagem, nos mais antigos motivos e temas que refletem as relações temporais do crescimento e da *contigüidade temporal* dos fenômenos de aspecto diverso (vizinhanças baseadas na unidade de tempo). (BAKHTIN, 1993, p. 317)

Dessa forma, cada aspecto da vida individual é histórico, pois é um aspecto do todo social. Diferente de um estágio posterior, “quando o tempo dos acontecimentos pessoais, quotidianos, familiares se individualizou e se destacou do tempo da vida histórica coletiva do todo social, quando surgiram várias escalas para medir os acontecimentos da vida *privada* e os acontecimentos da *História*” (...) (BAKHTIN, 1993, p. 319). Nessa nova fase, segundo Bakhtin:

Os temas da vida privada não se propagam, não se transferem sobre a vida de uma entidade social (estado, nação); os temas (acontecimentos) históricos tornaram-se algo especificamente distinto dos temas da vida privada (amor, casamento); eles se cruzam somente em alguns pontos específicos (guerra, casamento de um rei, crime), porém se dissipando, a partir desses pontos, em várias direções (o tema duplo dos romances históricos: acontecimentos históricos e a vida de um personagem histórico como pessoa privada). (BAKHTIN, 1993, p. 319)

Apesar de sua obra ser também de cunho sociológico, Bakhtin diferencia-se de Lukács e Goldmann por não adotar o método dialético e por não procurar o equivalente do mundo retratado no romance na realidade ou na sociedade em que a obra foi produzida. Para ele, a problemática do romance era classificada no âmbito linguístico, uma vez que classifica esse gênero literário como uma forma “composicional de organização das massas verbais, por ela se constitui num objeto estético a forma arquitetônica da realização artística de um acontecimento histórico ou social, que constitui uma variante da forma da *realização épica*” (BAKHTIN, 1993, p. 24). Importa observar que, em sua teoria:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natu-

reza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranqüilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. (BAKHTIN, 1993, p. 25)

Visto sob esse aspecto, o romance seria o campo ideal para o debate de diferentes vozes, “as quais comportam representações de discursos individuais e sociais que se referem tanto ao presente como ao passado da produção” (SANTOS, 1996, p. 50). Noções como dialogismo (as diversas vozes presentes no texto), polifonia (a não predominância de nenhuma voz sobre as demais), heteroglossia (uso de diferentes tipos de linguagem no discurso) e carnavalização (paródia) são, para ele, o que caracterizam o romance. Sua teoria, como observou Santos, estabelece “uma conexão entre o romance, pelas peculiaridades apontadas em seu discurso, e outras expressões de linguagem” (SANTOS, 1996, p. 51).

Para Bakhtin, todos os discursos são carregados de outros discursos anteriores. Boris Schnaiderman, analisando o assunto, começa citando um trecho do ensaio “O discurso no romance” (1934-1935), que ele traduz como “A palavra no romance”, para concluir:

“O romance como um todo – escreve ele – é um fenômeno pluriestilístico, contraditório, multívoco.” O que o romance expressa melhor que outros gêneros é o fato de que a própria palavra é, em sua essência, dialógica, e somente Adão no Éden poderia nomear um objeto sem esperar a ressonância de vozes alheias que se referiram a ele anteriormente e lhe deram outros matizes semânticos. (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 87-88)

Ou seja, os discursos sempre mantêm relações com outros discursos, com outros textos produzidos em outros contextos. Qualquer discurso é carregado de sentido de outros anteriores a ele, e ele também acrescentará novos sentidos às produções posteriores. Segundo Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: “Vários aspectos essenciais da criação literária, o *discurso do herói* (a estruturação do herói de maneira geral), o ‘Skaz’ [narrativa em primeira pessoa], a *estilização*, a *paródia*, nada mais são do que refrações diretas do discurso de outrem” (BAKHTIN, 1995, p. 27). Conforme sua teoria, um texto deixa de ser

considerado fechado em si mesmo, pois sua significação se renova, continua. De acordo com Santos:

Os princípios de montagem, inacabamento e intertextualidade, apontados por Bakhtin como caracterizadores do romance, servem para posicionar uma reflexão teórica que (...) enfatiza o profundo ceticismo frente a todo e qualquer tipo de fórmula acabada, fechada. (SANTOS, 1996, p. 18-19)

A noção da relação que um texto mantém com outros serviu de base para a crítica Julia Kristeva ampliar o estudo da intertextualidade, como explica Linda Hutcheon:

A partir dessas idéias, ela desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irredutível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico, da noção do sujeito (o autor) para a idéia de produtividade textual. No final dos anos 60 e início dos 70, Kristeva e seus colegas da *Tel Quel* organizaram um ataque coletivo contra o “sujeito fundamentador” (ou seja, a noção humanista do autor) como fonte original e originadora do sentido fixo e fetichizado do texto. E, naturalmente, isso também questionou a noção de “texto” como entidade autônoma, com um sentido imanente. (HUTCHEON, 1991, p. 165)

Daí também o atual interesse de teóricos da literatura sobre as obras do teórico russo. Sabendo-se que a paródia é uma das grandes características do pós- modernismo, fica fácil observar a dívida com as ideias de Bakhtin. Desagravo feito por Hutcheon, como se vê na citação abaixo:

Talvez a recente popularidade de Mikhail Bakhtin deva muito ao fato de, ao mesmo tempo, apresentarem uma estrutura na qual se pode lidar com aquelas formas paródicas, irônicas e paradoxais da prática pós-modernista e também evidenciarem o vínculo entre o estético e o social, o histórico e o institucional. (HUTCHEON, 1991, p. 81)

Em sua última obra, Bakhtin também se preocupou com outro ponto de fundamental importância para a questão da relação entre o texto literário e o texto histórico: o narrador, a voz utilizada como recurso de manifestação do escritor, e que faz parte do texto narrativo tanto quanto os outros componentes:

personagens, tempo, espaço, enredo. Não se pode ignorar que o narrador é uma criação do autor, ou seja, cada escritor cria um narrador que pode, inclusive, variar de uma obra para outra:

Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, *como narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (BAKHTIN, 1993, p. 256)

Isso é facilmente compreensível na narrativa ficcional, e, sendo assim, é de se supor que a narrativa histórica também apresente, além de um autor, um narrador, levando em consideração que: “Vistos apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistinguíveis uns dos outros” (WHITE, 2001, p. 138).

Assim, compreende-se que a ideia de uma distinção tão acentuada entre o escritor de narrativas históricas e o de narrativas ficcionais perdura desde a diferenciação feita por Aristóteles, que atribuía ao historiador a função de narrar aquilo que aconteceu e ao poeta a de narrar aquilo que poderia acontecer. White, contudo, passados tantos séculos, amplia os horizontes da classificação aristotélica:

No intuito de antecipar algumas das objeções que os historiadores opõem muitas vezes ao argumento que segue, quero admitir desde já que os *eventos históricos* diferem dos *eventos ficcionais* nos modos pelos quais se convencionou caracterizar as suas diferenças desde Aristóteles. Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. O problema não é a natureza dos tipos de eventos com que se ocupam historiadores e escritores imaginativos. O que nos deveria interessar na discussão da “literatura do fato” ou, como preferi chamar, das “ficções da representação factual”, é o grau em que

o discurso do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente. Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente superficial, ou diccional, dos seus textos. (WHITE, 1992, p. 153)

Paul Ricoeur, que analisa tanto a narrativa ficcional como a histórica, relacionando-as, comenta que “uma história de acontecimentos, uma história factual, só pode ser uma história-narrativa. História política, história factual, história-narrativa são a partir de então expressões quase sinônimas” (RICOEUR, 1994, p. 147). Assim como Hayden White, Ricoeur aproxima o historiador do escritor literário, não os identificando completamente: “É por aí que o historiador não é um simples narrador: dá as razões pelas quais considera tal fator, *mais que tal outro*, como causa suficiente de tal curso de acontecimentos” (WHITE, 2001, p. 266). Isso devido ao fato de o historiador ter de argumentar, por saber que aquilo que está contando pode ser narrado de outra forma. Ao poeta, só cabe produzir, ele não precisa argumentar nada. O que se conclui, então, é que, nos momentos em que o historiador “supõe, pelo pensamento, um dos antecedentes desaparecidos ou modificados, depois trata de construir o que teria se passado nessa hipótese”, ele “comporta-se como um narrador que redefine, em relação a um presente fictício, as três dimensões do tempo” (WHITE, 2001, p. 268). Em suma:

O historiador – como qualquer autor de prosa discursiva – molda os seus materiais. Pode moldá-los de maneira a adaptá-los a uma “estrutura de idéias preconcebidas” (...) ou de molde a conformá-los a um “ponto de vista seletivo preconcebido” igual ao do romancista na função de narrador de uma estória. (WHITE, 2001, p. 124)

Para finalizar, classifica como uma função do historiador contemporâneo “estabelecer o valor do estudo do passado, não como um fim em si, mas como um meio de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuam para a solução dos problemas peculiares ao nosso tempo” (WHITE, 2001, p. 53).

Essa última citação de White estabelece um total acordo com o pensamento do escritor português José Saramago, representante da literatura pós-moderna que questionava a história de forma irônica e paródica em suas obras e que, inclusive, também teorizou sobre a literatura e sua relação com a história. Para ele, a história apresentava lacunas que não foram e, talvez, nunca serão preenchidas, e, com base nisso, suas obras eram construídas, como se vê na citação abaixo, na qual explica em que consistia seu ato de escrever:

Creio bem que o que subjaz a esta inquietação é a consciência da nossa incapacidade final para reconstruir o passado. E que, por isso, não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu, pelo menos – a corrigi-lo. Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. Certamente se argumentará que se trata de um esforço gratuito, pouco menos que inútil, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mas do que efectivamente foi. Simplesmente, se a leitura histórica, feita por via do romance chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então esta nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (SARAMAGO, *apud* REIS, 1995, p. 501)

Observa-se, com base no exposto, que, há muitos séculos, a discussão das relações entre a literatura e a história tem inquietado filósofos, historiadores e artistas. Ora distinguindo-as totalmente, ora unindo-as, os mais diferentes pensadores pelo menos concordam com a natureza discursiva de ambas. E, se isso tem se mostrado em determinados momentos um problema para alguns historiadores, no ramo artístico, pelo contrário, tal ligação apenas acrescentou.

O que se vê, então, é uma natural relação entre a escrita da história e da ficção, devido à proximidade de ambas com aquilo que são: produções escritas em forma de prosa. É inquestionável que o historiador tenha o compromisso

afirmado por Aristóteles com a verdade do que narra; no entanto, seria ingênuo acreditar que existe uma única verdade, ou uma verdade final, lembrando que DUBY e LARDREAU lecionaram que “a História é uma ciência viva, pois seus progressos estão vivos” (DUBY; LARDREAU, 1989, p. 83).

Se, antes, ambas disciplinas eram diferenciadas e separadas, hoje, parece se estar chegando a um consenso do contrário. Historiadores e teóricos da literatura concordam em assemelhar o trabalho dos dois tipos de escritores e a importância de uma produção para a outra.

A interligação entre a história e a literatura permitiu que detalhes desconhecidos pela primeira pudessem ser recuperados graças à segunda, enquanto essa pode inspirar-se nos fatos históricos para fornecer algumas das mais belas páginas já lidas, tendo em vista o porte da literatura dos grandes autores que escreveram romances relacionados a temas históricos.

Por derradeiro, como afirmou Raimundo Silva, personagem de Saramago em *História do cerco de Lisboa*, “tudo quanto não for vida, é literatura” (SARAMAGO, 1989, p. 15), e é da vida que a literatura tira sua inspiração. A literatura, portanto, é tanto o que poderia ter acontecido como também o que realmente aconteceu e quicá o que talvez tenha acontecido e a história não registrado.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1993.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BANN, Stephen. **As invenções da história**: Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.

DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre a Nova História**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: História, Teoria e Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, s.d.

_____. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 1999.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Coimbra: Almedina, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. Tomo I.

ROANI, Gerson Luiz. **A História comanda o espetáculo do mundo**: ficção, história e intertexto em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago. Porto Alegre: UFRGS, Tese de doutorado, 2001.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente**: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. **Trópicos do discurso**: Ensaio sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.

PRÁTICAS DE SOCIABILIDADES NA DIÁSPORA: EXERCÍCIOS DE (RE)EXISTÊNCIAS

Elias Alfama Vaz Moniz⁶⁵

INTRODUÇÃO

Refletindo sobre os repertórios culturais dos escravizados africanos que - ao chegarem às Américas - se viram confrontados com a necessidade de reformularem suas práticas culturais, percepcionei contendas referentes a saberes/práticas eruditas e saberes baseados em práticas de oralidades, suas práxis de interlocução, ambientes de reminiscências, heranças, pondo em evidência contrastes no tangente a corporações e diligências perante o desafio do conhecimento em distintas sociedades.

Particularizando marcos, ao sondar utopias, sinais ou vivências em práticas simbólicas, cheguei a compreensões sobre conceitos incontestáveis e princípios alegóricos, entrelaçadas a geração de saberes - em juízo esquemático ou faculdade de rememoração/explicação do real sustentado em exercícios de oralidade - entre africanos na diáspora. Suas experiências e conhecimentos fixam-se em saberes universais, performances corporais, fundamentos de raciocínio sensível face à percepção iluminista, expandindo-se em modos de argumentações, códigos, conhecimentos e experiências particulares ou coletivas, fixados em repositório ou conhecimento tangível, em congruência com a escrita ou a racionalidade do verbo.

(RE)EXISTINDO NA DIÁSPORA

Locus de memórias - em suas diversas tipologias (arquivos, museus) e formas de expressão (física e digital) - preservam e disseminam nexos de dominações fixadas, certificadas como ofícios, quadro simbólico e padrões do belo, salvaguardando ordenações em dimensões de continuidades ou entendimentos exclusivos. Suportadas em fábulas de precisão e equanimidade, como se incongruências, inquietudes, ambições e intangibilidades além fronteiras

⁶⁵ Doutorado em História Social (PUC-SP). Professor visitante no Pos/Afro (UFBA/FFCH/POSAFRO). CV: <http://lattes.cnpq.br/7907484410705725>

da ciência iluminista e a longevidade da memória coletiva permanecessem num continuum silêncio, tais corporações perduram, validando e resguardando conhecimentos hegemônicos.

Em organizações de matriz universalizante engajadas na auto-sistematização de reminiscências escravistas, mídias sociais, apetrechos de instrução de massa, porções de memória sonora, alegorias e retratos, narrativas orais são instituídos como repositórios de patrimônios.

Porém, hábitos, costumes e legados de grupos humanos trazidos da África, tributários de lembranças corporais, experimentados e socializados em celebrações, praxes e representações, esporadicamente transpõem as margens da fantasia, do rústico e de fábulas. Rememorando seus hábitos, costumes e práticas culturais, crenças de povos africanos na diáspora - em cortejos de foliões, escolas de samba, compassos e representações - salvagam e perenizam seus hábitos e costumes fazendo uso de engenhosos suportes audiovisuais exclusivos.

Em performances corporais que navegam na contracurva de utilização dos meios de veiculação de informação e propaganda - em samba de roda, batuque, hip-hop, rap, funk - africanos na diáspora gravam seus sons, versos, provérbios e repentes em suportes discográficos e digitais, com seus acervos e dinâmicas do corpo. Ante complexos e excludentes exercícios de escrita, até no conservar, partilham experiências, códigos intertextuais e socializações em âmbitos interculturais.

No tocante a legados de povos africanos na diáspora, forçados a participar na edificação de estruturas coloniais (centros urbanos, vias, portos etc.) nas várias partes da América para onde foram encaminhados, descortinam-se indícios de suas insurgentes presenças. Em narrativas percussivas e figurativas, festividades e *interpretações*, encantamentos e intensidades de oralidades africanas, apreendem-se potências, arquétipos, simbologias e indícios de suas vivências comunitárias, em antigos hábitos, costumes ante hostis processos escravistas e coloniais.

Tais evidências desnudam dolorosos exercícios de (re)existências em *continuum* que só hodiernos estudos, traduções, investigações, retornando a suas proposições, possibilitam intuir que povos africanos transportaram consigo memórias insubmissas, de corpos indomáveis.

Irobi, em exercícios de resgate dessas memórias, cita versos da poetisa Grace Nichols, em *It is a long memoried woman*, “Cruzei um oceano/Perdi minha língua/Mas a partir da raiz do antigo/um novo alguém trago comigo”, para relemburar os modos como os africanos “sobreviveram à travessia do Atlântico trazendo consigo *escritas performativas*” (NICHOLS, 2012, p. 276).

Buscando explicitar a relação corpo/memória, Irobi indaga se “Possui o corpo uma memória?” Para responder a tal indagação, este autor desenvolveu pesquisas sobre festas e rituais em África, antes dos contatos com povos europeus, com o propósito de “mostrar como a ‘translocação’ da inteligência sinestésica autóctone africana se reatualiza na estética do ritual” (NICHOLS, 2012, p. 274).

A partir de pesquisas sobre estas dimensões de práticas culturais africanas, Irobi põe em evidência “(...) as semelhanças em termos de significância e sentido entre as festas ocorridas no continente e o carnaval da diáspora” (NICHOLS, 2012, p. 274).

Zumthor, em estudos sobre performance, recepção, leitura, recupera a retórica da antiguidade que “ensinava (...) que para ir ao sentido de um discurso (...) era preciso atravessar as palavras” (ZUMTHOR, 2007, p. 76-77).

Sinalizando que “(...) Nossos ‘sentidos’ (...) não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 2007, p. 81), Zumthor acentua que “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso”, sublinhando que “O corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

Taylor, em pesquisas sobre o corpo, refere que performances corporais, assim como outros recursos materiais (textos, por exemplo), “também transmitem informação, memória, identidade, emoção e muito mais podendo ser estudado através dos tempos” (TAYLOR, 2013, p. 18). Em seus estudos ela enfatiza problemáticas relativas ao conhecimento sobre o corpo que, fugaz e perecível, em ações vivificantes sem abrigo em *acervo*, expõem arranjos de *repertório*.

Os diferentes sistemas de transmissão possibilitam maneiras diferentes de conhecer e ser no mundo; o repertório respalda o “conhecimento corporalizado”, o pensamento comunitário e o saber localizado, enquanto que a cultura do arquivo favorece o pensamento racional, linear, o chamado pensamento objetivo, universal e o individualismo (TAYLOR, 2013, p. 18).

Certeau, refletindo sobre “aliança (...) entre a escrita e a história”, reconhece a importância deste acerto “na concepção judaico-cristã das Escrituras. Daí o papel representado por essa arqueologia religiosa na elaboração moderna da historiografia” (CERTEAU, 1982, p. 7).

No afloramento de saberes que se diferenciam de documentos bíblicos, reconhecendo a criação discursiva sobre tempo e espaço, Certeau (1982) vislumbrou o “disfarce *de*”⁶⁶ uma colonização do corpo pelo discurso do poder” antevendo, do encontro entre povos europeus e ameríndios, “o início de um funcionamento novo da escrita ocidental”, que cognominou *escrita conquistadora*, uma vez que “fabrica a história ocidental”, pois, utilizará “o Novo Mundo como página em branco (selvagem) para nela escrever o querer ocidental” (CERTEAU, 1982, p. 11). Pensando a urdidura do “moderno” e do “ocidental”, Certeau, ancorando-se nos aportes da etnologia, refere que sua abordagem oscila entre “duas variantes da mesma relação estrutural: os textos que ela estuda e os que ela produz”. (CERTEAU, 1982, p. 11)

Em reflexões sobre modos de expressões e comunicação de povos que não têm a escrita como veículo privilegiado, Certeau, em desencontros metodológicos, denotou, nesses povos, “ausência de sentido” em escrita “(...) que invade o espaço e capitaliza o tempo opõe-se a palavra que não vai longe e que não retém” (CERTEAU, 1982, p. 217).

Na contramão destas reflexões estão questões que pautam pesquisas de Taylor sobre práticas corporais, enquanto conhecimento. De salientar, ainda, ponderações de Certeau referente aos nexos da escrita e oralidade, para se entender seu percurso em pesquisas sobre o corpo, seus usos tropológicos, em narrativas de corpos. Em contínua referência ao corpo, este autor analisa sistemática de preceitos que “Substitui as regras de um corpo social pelo funcionamento social do corpo físico”. (CERTEAU, 2002, p. 409).

Estudando a relação arquivo/repertório, apontando críticas à cultura letrada, Taylor admite que não os fixaria de “forma binária, opondo um ao outro”; mas “sublinharia que as tecnologias digitais constituem outro sistema de transmissão, complicando os sistemas de conhecimentos ocidentais”. (TAYLOR, 2013, p. 18).

⁶⁶ Grifo meu.

É de assinalar ainda ponderações desta autora, questionando: “se o repertório consiste em atos de transferência e o arquivo preserva e salvaguarda a cultura impressa e material (...)?” Ou se “(...) São essas alterações qualitativas ou quantitativas?” (TAYLOR, 2013, p. 18-20).

Analisando formas de preservação e difusão de conhecimentos de povos ameríndios, Taylor sinalizou que “a escrita e as performances corpórea funcionaram em conjunto, como substrato de memórias históricas que constituíam comunidade,” induzindo “pensar a prática encarnada como um marco mais amplo, ao aprofundar complexidade de concepções ainda prevalentes”. (TAYLOR, 2013, p. 27).

Conforme esta autora, “a performance funciona como epistemologia, uma forma de saber, e não mero objeto de análise.” Indaga “Como pensar a performance em termos históricos, se o arquivo não é capaz de captar e conter o evento vivo?” (TAYLOR, 2013, p. 25-27). É seu entendimento que as formas de preservação de memória de povos europeus, centrado em arquivo, inviabilizam a acomodação de memória viva.

Considerando a “produção de conhecimento como esforço conjunto, ir e vir de conversações em múltiplos resultados”, Taylor lembra que “nem todo mundo chega à ‘cultura’ ou a modernidade através da escrita” (TAYLOR, 2013, p. 21).

Vislumbrando mudanças no processo do conhecimento, devido aos avanços das mídias sociais, vale recuperar reflexões de Glissant que, ante as significativas revoluções ocorridas no campo das comunicações em fins do séc. XX, discerniu as diversas formas de oralidade: a “(...) difundida pela mídia (...) e uma outra (...) que corresponde àquela dessas culturas que surgem atualmente ‘na grande cena do mundo’ (GLISSANT, 2005 p. 48).

Antevendo possibilidades de diálogos globais, em outras bases, “dentro da realidade de um caos-mundo que não mais permite o universal generalizante”, Glissant expõe a “angústia da relação de si com o outro”, indagando se: “não percebemos que não conseguimos mais assegurar a unicidade formal da língua escrita (...)?” (GLISSANT, 2005 p. 47).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigando interlocuções em práticas de oralidades e memórias de povos africanos, experienciando desagenciamentos, afloram-se processos mentais em exercícios de materialidade. Materialidade a imposições saberes/universo em corpo social e hábitos/costumes em reminiscência e herança perene.

Comunidades humanas, descaracterizadas em seus nexos e hostilizadas por intolerâncias, enquanto “corpos que contém em si a herança dos mortos e a marca social dos ritos”, engendrados como “transdutores de códigos” em sistemáticas de potências e signos de oralidade, difundem, por gestualidade, “um processo de incorporação (*embodiment*) da linguagem verbal, ou melhor, da sua inscrição-sedimentação no corpo e nos seus órgãos” (GIL, 1997).

Com o compasso e símbolos de corpos de heranças africanas, o corpo social africano associa-se a montagens e invenções de universo, onde entidades e potências cósmicas apresentam-se associadas em ações e forças que se movem vinculadas a procedimentos alegóricos, que viabilizam conexões a códigos, sentidos, conhecimentos, hábitos, costumes. Na África e na diáspora, africanos elaboram seus pensamentos a partir de mistérios, presságios, performances, representam e difundem suas práticas, costumes, tradições através do corpo.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, M. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. A beleza do morto. In: _____. *A cultura no plural*. Papirus Editora: Campinas, 1995.
- _____. História de corpos. *Projeto História*, São Paulo, n.º 25, p. 407, 2002.
- GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- IROBI, E. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. *Projeto História*, São Paulo, n.º 44, p. 276-278, 2012.
- NICHOLS, G. *It is a long memoried woman*. London: Karnal House, 1983.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo, COSACNAIFY, 2007.

SOBRE A ORGANIZADORA

DENISE ROCHA - tem formação em Magistério, licenciatura em Letras, doutorado em Literatura e Vida Social (UNESP, campus de Assis), e bacharelado em História e Germanística pela Ruprechts-Karl-Universität, em Heidelberg, Alemanha, onde obteve o título de Magister Artium.

Tem interesses em leituras e pesquisas nas áreas de Literatura Alemã e de Literaturas de Língua Portuguesa: literatura regionalista e de temática indígena e negra do Brasil; literatura de viagem, épica, realista, neorrealista e contemporânea de Portugal; literatura colonial e pós-colonial da África (Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique) e literatura colonial e de pós-independência da Ásia (Timor-Leste, Macau e Goa).

CV: <http://lattes.cnpq.br/2543558632930157>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Africa 11-12, 17, 20, 110, 116, 197-198, 201-202

a incrível e fascinante história do capitão mouro 7, 43, 52

américa hispânica 6, 8, 146, 155

américa latina 116, 139, 144, 146, 148, 155-156

árabe 42-44, 46-52

autoficção 6, 8, 122, 130, 138

a viagem do elefante 5, 7, 26-30, 32, 34, 38, 40

B

bandido 69, 71-72, 74, 77-80

brasil 9, 11, 41, 43, 46-47, 52, 58, 61, 66, 68, 71, 77, 80, 87, 92, 95-98, 103-104, 107-108, 134, 202

C

caatinga 5, 8, 96-107

cabo verde 5, 8, 109-111, 113, 116-117, 119-120, 202

cancioneiro popular 69, 74

capitães da areia 103, 107

caráter autobiográfico 122, 131

carta 17, 22, 24, 70, 97, 111

carta régia 111

centros históricos 5, 8, 109, 112-119

clássico 6, 8, 157

colégio militar leoncio prado 8, 122-124, 130-132

colômbia 142

colonização 7, 11, 23-24, 29, 63, 106, 119, 199

conferência de berlim 11, 19

Cornélio Penna 103

crime 127, 188

crítica 15, 27, 32, 39, 46, 55, 67, 71, 73, 80, 85, 91, 94, 122, 131, 141, 146-147, 150-151, 179-180, 190, 193, 195

cultura 20, 30, 40-41, 73, 76, 94, 107-108, 128, 135, 140, 146-148, 155-156, 169, 187, 195, 198-201

D

denúncia 131-132

discurso 7, 46, 53-64, 115, 123, 128, 132, 137-140, 142-145, 172, 178-180, 189, 192, 195, 198-199

discurso historiográfico 57, 60, 62, 64, 142

discurso jornalístico 137, 144

discurso literário 7, 46, 53, 57-59, 63-64, 137

discurso político 64

discurso social 123

ditadura militar 141-142

diversidade 29-30, 39, 119, 142, 187, 201

dogma 35

E

Edward Said 30, 51

engajamento 8, 153, 155

ensaio 6, 8, 27, 134, 146-156, 186, 189

ensaio latino-americano 147, 156

epopeia 54, 77-79, 181-182

érico veríssimo 8

escravo 125-128, 131, 184

espaço 17, 28, 30, 39, 44, 51, 78, 85, 88, 100, 104-105, 108, 114-116, 130, 143, 147, 149, 153, 155, 173, 186-187, 191, 199

espanha 28, 76, 146

estados unidos da américa 83, 86

Ester 6, 8, 157-167

Euclides da Cunha 96-97, 101, 103, 107

ex-cêntrico 29, 31, 38-39

F

Felisberto Hernández 8, 157-158, 160-161, 167-170

Fernando Aínsa 150

ficção 5, 7-8, 15-16, 25, 31-33, 39-41, 43, 53-59, 64, 73-74, 79, 81, 85-88, 94, 122, 131-132, 137-138, 143, 153, 171, 176-177, 179, 183, 192-193, 195

Franklin Távora 5, 8, 66, 69, 71-74, 80-82, 97-98

fronteira 12-13, 30, 108, 172

G

Gabriel García Márquez 136, 148

Gabriel Soares de Sousa 96-98, 106

geografia 9, 104, 107

Georges Bourdoukan 5, 7, 41-44, 48-49, 51-52

governo sul-vietnamita 89

Graciliano Ramos 97, 102

grande sertão: veredas 104, 108

guerra 5, 7-8, 11, 13, 18, 22, 24, 33, 41-43, 50-51, 58-59, 61, 78, 83-93, 95, 100, 108, 157, 172, 184, 188

guerra dos emboabas 58

guerra do vietnã 5, 8, 83-85, 87-88, 95

György Lukács 67

H

Hayden White 138, 142, 174-175, 178, 180, 192

herói 11, 60-61, 63, 68, 75-79, 81, 182, 186-187, 189

história 5-9, 13, 15-16, 19, 23-25, 27-28, 31-32, 38-43, 46-50, 52-58, 60-69, 72-76, 78-79, 81, 84-92, 94-96, 100, 107-108, 113, 118, 120, 123, 127, 138-139, 143-144, 146, 171-181, 184-188, 192-196, 199, 201-202

historiografia 7, 10, 15-16, 31-32, 54, 61-62, 67, 73-74, 136, 171, 174-176, 199

hommi bhabha 30

I

identidade 9, 12, 15, 25, 28, 30-31, 35, 38-39, 43, 47, 56, 67, 71-72, 81, 96, 113-115, 120, 140, 146-147, 186, 198

identidade cultural 9, 47, 67, 81

ideologia 24

imagem 13-14, 17, 24-25, 40, 76, 90, 97-100, 105, 117, 121, 128, 132, 144, 151, 191

imaginação literária 97

imaginário 46-47, 57, 59-62, 97, 104, 140-141, 151

imperialismo 29-30, 40

imposto 18-19

inimigo 17, 19, 93, 132

inquisição 28-29, 32, 35-36, 39

intelectual 6, 8, 43, 51, 146-147, 149, 152, 155

intertextualidade 15, 24, 137, 190

invasão 12, 17, 20, 25, 45, 77, 91, 152, 172

ironia 15, 24, 39, 129, 186

J

Jean-Marc Besse 106

José Saramago (1922-2010) 5, 7, 26-27

judeu 45

L

la ciudad y los perros (1962) 8, 122

linda hutcherson 13, 15, 29, 32, 179, 186, 190

literatura engajada 153

M

marinha colombiana 141

Mario Vargas Llosa 6, 8, 122, 128, 130, 132, 135, 148, 151, 156

memória 7, 9, 42, 55, 59, 64, 81, 108, 113-115, 117, 121, 140, 143, 179, 197-198, 200-201

memória coletiva 64, 113, 197

memória social 115

metaficção historiográfica 13-15, 24, 29, 31-32, 39, 180, 186

Mia Couto 5, 7, 10-16, 18-25

militarismo 133

Minas Gerais 8, 58, 65, 103-104

minoria 30

mito 36, 46, 53-54, 57, 63-64, 167-168, 174

mitologia 57, 169

Moçambique 5, 7, 10-13, 16-17, 19, 25, 202

mulheres de cinzas 5, 7, 10-11, 13-14, 16-17, 19, 25

N

nação 20, 37, 77-79, 92, 139-140, 188

nacionalismo 120

narrativa histórica 15, 79, 137, 191

natureza 48-49, 51, 74, 96-100, 102, 106, 133, 152, 171, 176, 180-181, 185, 188, 191, 193

nombres femeninos 157

nova história 57, 63-64, 178, 194

novo romance histórico 138

O

o cabeleira 5, 8, 66-67, 69-81, 97-98, 108

o prisioneiro 5, 8, 83, 86-87, 94

oralidade 44, 69, 196, 199-201

os sertões 99-102, 105, 108

ouro 8, 58-60, 62-64, 187

P

paisagem 5, 8, 14, 96-97, 99-104, 106-108, 115, 120, 141

paródia 15, 24, 32, 39, 186, 189-190

passado 13, 15-16, 26-27, 32, 47, 54, 57, 64, 74-76, 78, 80, 85-87, 92-93, 113-115, 134, 172, 174-176, 178-180, 184, 186, 189, 192-194

peru 122, 124, 128

Peter Burke 13

poesia épica 5, 8, 53-55, 57-58, 63
portugal 11-12, 17-20, 22, 27-29, 31-32, 34,
37, 40, 47, 52, 63, 115-116, 120, 202
povoamento 110-111, 115-116, 119
primeira guerra da indochina 84, 90

Q

quilombo de palmares 7

R

realidade 6, 8, 15, 33, 39, 47, 50, 64, 71, 77, 79,
85-88, 94, 105, 115, 128-129, 131-134, 136-
139, 141-144, 147-151, 154-155, 172-173,
175, 182, 184, 186, 188, 194, 200

realidade documental 6, 8, 136, 144

recepção 73-74, 150, 198, 201

regime militar 123, 142

regionalismo 106

relato de un naufrago 6, 8, 136-137,
141, 144-145

rio 11, 17, 25, 39, 52, 58, 62, 65, 72, 86, 94,
99-100, 107-108, 135, 144-145, 194-195, 201

romance autoficcional 132

romance histórico 5, 8, 66-68, 74-81, 85-87,
94, 138, 183, 186

S

seara vermelha 103-104, 107

segunda guerra mundial 91-92

sertão 8, 13, 20, 66, 69, 72, 97-101,
103-106, 108

T

território 12, 14, 30, 91, 93, 97, 103-104, 106,
110, 114, 116

testemunho 14, 49, 69, 81, 137-138, 174-176

tradição 6, 8, 19, 30, 51, 54, 57-59, 69, 73,
80-81, 139, 146, 148-149

tradução cultural 43, 52

tratado descritivo do brasil em 1587
97-98, 108

U

ultimato para portugal 12

universo femenino 158

V

veracidade 50, 64, 87, 91, 94, 142, 144

verdade 15, 31-32, 41, 55, 57, 60-61, 86-87,
91, 94, 123, 125, 132-135, 137-139, 141, 143,
171-178, 194

verossimilhança 67, 85, 87, 91, 94, 132, 172

viagem 5, 7-8, 17, 22, 26-34, 36, 38-40, 58,
96, 98, 202

vidas secas 102, 108

vietcong 83-84

vila rica 8, 53, 58-59, 61, 63-64

violência 73, 131, 133

Este livro foi composto pela Editora Bagai.



www.editorabagai.com.br



[/editorabagai](https://www.instagram.com/editorabagai)



[/editorabagai](https://www.facebook.com/editorabagai)



contato@editorabagai.com.br