

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ISABELA BASÍLIO DE SOUZA ZON

***O TEMPLO E A FORÇA: UMA INSURREIÇÃO IMAGINADA A
PARTIR DA HISTÓRIA***

VITÓRIA
2011

ISABELA BASÍLIO DE SOUZA ZON

***O TEMPLO E A FORÇA: UMA INSURREIÇÃO IMAGINADA A
PARTIR DA HISTÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Z757i Zon, Isabela Basílio de Souza, 1967-
O templo e a força: uma insurreição imaginada a partir da História / Isabela Basílio
de Souza Zon. – 2011.
258 f.

Orientador: Jorge Luiz do Nascimento
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de
Ciências Humanas e Naturais.

1. Neves, Luiz Guilherme Santos, 1933- . O templo e a força. 2. Literatura brasileira
– Crítica e interpretação. 3. Literatura e história. 4. Espírito Santo (Estado) –
Insurreição do Queimado, 1849. I. Nascimento, Jorge Luiz do. II. Universidade
Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ISABELA BASÍLIO DE SOUZA ZON

O TEMPLO E A FORÇA: UMA INSURREIÇÃO IMAGINADA A PARTIR DA HISTÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras – do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em de de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/ES
Orientador Membro Presidente

Prof^a. Dr^a Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES/ES
Membro Interno Titular

Prof^a. Dr^a Léa Brígida de Alvarenga Rosa
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/ES
Membro Externo Titular

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/ES
Membro Interno Suplente

Prof. Dr. Francisco Aurélio Ribeiro
Faculdade Saberes/ES
Membro Externo Suplente

A Wylsinho, Hugo e Wylson, companheiros desta e de muitas outras aventuras.
Aos meus pais, extraordinárias pessoas “comuns”, pelo exemplo de vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento, pela dedicação e dicas de leitura, ótimas fontes de inspiração para minhas idéias.

Aos Professores Drs. Francisco Aurélio Ribeiro, Paulo Roberto Sodré, Júlia Almeida e Wilberth Salgueiro, que me deram o prazer e a honra dos seus ensinamentos, muito úteis ao desenvolvimento das pesquisas.

  Prof. Dra. L a Brígida de Alvarenga Rosa, pelo constante incentivo, imprescindível para a realiza o deste trabalho.

Aos colegas Paulo, Aline e Lou, com quem partilhei bons momentos, d vidas e textos, nas aulas e no pouco tempo que nos restava fora delas.

Ao Saulo Peres, pela orienta o nos labirintos da biblioteca e das normas técnicas.

  Sandra Abrantes e Ana Maria Mattos, que não me deixaram desistir logo no início desta caminhada.

Ao mestre Luiz Guilherme Santos Neves, pela paciência com que soube ouvir sua leitora.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma tem mil faces secretas sob a
face neutra e te pergunta, sem interesse
pela resposta, pobre ou terrível, que lhe
deres:

Trouxeste a chave?

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo principal a análise da obra *O templo e a força*, escrita por Luiz Guilherme Santos Neves, em que o episódio histórico da rebelião de escravos acontecida no distrito de Queimado, em 1849, serve de inspiração ao romance. Pretendemos observar a relação entre a história e a ficção na obra, destacando o modo como o texto literário propõe uma revisão do texto histórico, dele se apropriando para completá-lo ou transfigurá-lo, fazendo surgir novas significações para o acontecimento da revolta dos escravos. Para tanto, recorreremos a reflexões de alguns pensadores e teóricos da literatura, no sentido de ressaltar as peculiaridades inerentes aos discursos histórico e ficcional. Como base teórica para a análise, adotamos, principalmente, os conceitos de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon e dialogismo, elaborado por Mikhail Bakhtin.

Palavras-chave: O templo e a força. Literatura e História. Insurreição do Queimado.

ABSTRACT

The objective here intended is to analyse the work *O templo e a força*, by Luiz Guilherme Santos Neves, in which the historical episode of the enslaved black insurgency taken place in the district of Queimado, in the year of 1849, inspires the novel. We will observe the relation established between History and fiction in the romance, taking into consideration how the fictional text works from a historical revisionist perspective. In such perspective, the fiction either completes the historical point of view or transfigures it, in order to lead to new conclusions about the event. For this purpose, we were inspired by the reflections undertaken by some theoretical of the literature. The ideas of Linda Hutcheon and her concept of Historiographical metafiction and Mikhail Bakhtin's approach of dialogism were specially taken under consideration for the present analysis.

Keywords: *O templo e a força*. Fiction and History. Insurgency of Queimado.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 EM BUSCA DE UM AUTOR	16
3 ENTRE A RAZÃO E A FÉ: REFLEXÕES SOBRE A TRADIÇÃO DO PASSADO	28
3.1 PREPARANDO O TEMPLO: A INSURREIÇÃO NA VERSÃO DE AFONSO CLÁUDIO	43
4 A INSURREIÇÃO REINVENTADA	61
4.1 UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E CULTURA	69
4.1.1 O passado colocado em revista	72
4.1.2 O saber popular	98
4.2 JOGANDO COM A LINGUAGEM	112
4.3 ECOS DE UM TEMPO BARROCO	131
4.4 AS TRAPAÇAS DA VOZ NARRATIVA	145
4.5 PERSONAGENS: SUAS MÁSCARAS E DISFARCES	164
5 O TEMPO E SUAS ARTICULAÇÕES NO ROMANCE	185
5.1 A CRONOLOGIA DOS ACONTECIMENTOS	189
5.2 FUGINDO DO TEMPO CRONOLÓGICO	196
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	219
REFERÊNCIAS	224
ANEXO	235

1 INTRODUÇÃO

O templo e a força, de Luiz Guilherme Santos Neves, é uma dentre as várias produções literárias surgidas na atualidade que funde a metaficção ao historiográfico, em um conceito cunhado por Linda Hutcheon¹. Trata-se de um mecanismo para fazer surgir da imaginação uma suposta e possível perspectiva dos escravos sobre a insurreição, em função de um posicionamento onisciente explicitamente assumido pelo narrador da ficção, contrastando com o narrador autoritário da história oficial, que escamoteia o fato de também a sua visão ser uma interpretação subjetiva da realidade. Outra versão da verdade não abordada por via da narrativa histórica.

Em nosso estudo não perderemos de vista o fato de que a revisão da história torna-se um pretexto para a reflexão sobre o poder dos discursos, despertando a consciência para a manipulação da verdade que está por trás de cada perspectiva que se apresenta. História e Ficção serão estudados como produções de discursos de época e não como dados naturais, mas conceitos e práticas construídos por especialistas de cada sociedade.²

Neste sentido, abordaremos o modo como o texto literário da atualidade reflete sobre si mesmo, em um movimento que por vezes revela abertamente o procedimento de apropriação e tradução do texto histórico e literário dos “outros”, expondo a dinâmica da criação e, por vezes, joga com a capacidade do leitor implícito³ de participar ativamente deste processo, dificultando a sua percepção da intertextualidade, escamoteando o intertexto, transfigurando as idéias nele contidas, em um processo que se assemelha ao do narrador-historiador, que procede a leitura dos arquivos por sua perspectiva cultural, característica dos leitores-escritores em geral.

¹ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 16.

² FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2007. p. 23-26.

³ Termo surgido a partir da obra de Wolfgang Iser, *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, fazendo referência a um leitor virtual que é parte da estrutura interna do texto e como construção textual deve incitar o leitor real a seguir as instruções contidas no texto, realizando desse modo as potencialidades contidas no processo de leitura. A obra de ficção, conforme Iser, possui espaços em branco que devem ser preenchidos pelo leitor real, mediante dicas de leitura. Esse teórico do efeito estético atribui assim um papel ativo ao leitor na construção da ficção, condicionado, porém, ao repertório desse leitor e às imposições contidas no texto, dispondo o leitor a uma liberdade relativa. Conforme Compagnon explica em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, (p. 149-150) “o leitor implícito propõe um modelo ao leitor real”, que será ou não seguido por ele na experiência empírica da leitura.

Portanto, a historiografia e a literatura funcionam como “arquivos” que estarão sempre abertos a novas leituras e apropriações. Pretendemos discutir sobre a proximidade que se apresenta entre o fazer histórico e o literário, não visando, no entanto, traçar limites entre os dois campos, apenas objetivando definir algumas de suas características. O texto histórico será visto como um construto discursivo, texto externo conhecido a que irá recorrer o leitor implícito para a compreensão da narrativa ficcional e como intertexto reconhecido, que possibilitará o enriquecimento da História ao abri-la a outras possibilidades.

No segundo capítulo deste estudo, faremos uma síntese da trajetória do autor Luiz Guilherme Santos Neves, mencionando algumas de suas obras literárias, a fim de levantar informações que se revelarão úteis ao desenvolvimento da dissertação. A obra de Luiz Guilherme Santos Neves será abordada como uma proposta de revisão de um dos mitos fundadores do Espírito Santo, em que os heróis e a história são desmitificados pela paródia, em que o riso irônico é responsável por mostrar a “cara de baixo” da história oficial.

As expressões populares que fazem parte do folclore capixaba tornam-se importante ferramenta na estruturação do texto literário, revelando a vontade do autor da ficção em restituir, pela representação de uma fala popular, a participação do povo na revolta do Queimado. Essa estilização, no romance, da linguagem corriqueira do dia-a-dia da população tenta aproximar a linguagem escrita da falada, libertando provisoriamente a história de uma única verdade, pois contrasta com o estilo do intelectual do século XIX e sua linguagem erudita, modelar de um estilo elevado, considerado mais apropriado pelas classes dirigentes de origem branco-européia do Brasil da época.

Os fatos narrados por Afonso Cláudio de Freitas Rosa serão mencionados no terceiro capítulo desta dissertação, uma vez que foram das frestas que se abriram em seu tecido textual que Luiz Guilherme Santos Neves elaborou o romance *O templo e a força*. O discurso histórico a respeito do assunto é reconhecido como limitado por Afonso Claudio, autor que escreveu *Insurreição do Queimado: episódio da História da província do Espírito Santo (1884)* mais de trinta anos após a revolta. Abolicionista que impregna a sua narrativa com a idéia dos que entendiam a

escravidão como um entrave ao progresso do país em direção à industrialização e à modernidade.

O entendimento atual dos historiadores de que os escravos foram partícipes na luta de classes estabelecida no Brasil escravagista diverge da opinião dos abolicionistas dos oitocentos. Joaquim Nabuco, Antonio Bento, Maciel da Costa são alguns exemplos daqueles que, apesar de contrários à condição da escravidão, mantinham em seus discursos o racismo diante daqueles provenientes do continente Africano, considerando-os incapazes, pela suposta origem bárbara, de agirem sobre o seu destino.⁴

Pretendemos esclarecer que a lacuna histórica é resultante de poucos serem os arquivos disponíveis sobre o acontecido, e, ainda, por tais fontes estarem em sua maioria maculadas pela ideologia daqueles que os produziram, por serem representantes de um sistema que advogava em favor da escravidão no Brasil dos oitocentos.

O texto de Afonso Cláudio será também revisitado para demonstrar como o historiador age sobre os conhecimentos apreendidos dos discursos de estrangeiros, apropriando-se seletivamente de suas idéias com o fim de adequá-las a seus ideais e moldar a versão da história que entendia ser o melhor retrato da sua cultura.

No quarto e quinto capítulos faremos considerações sobre a estrutura do romance. Investigaremos o enredo, fazendo uma síntese deste. Analisaremos, entre outros pontos, o cenário como palco do desenrolar de uma catástrofe anunciada; a caracterização das personagens, as dicotomias que se originam das suas relações, de que maneira estão inseridas no enredo; o modo de agir do narrador; a forma/conteúdo do texto, seus capítulos curtos, o discurso livre indireto.

Consideraremos também o texto estruturalmente como um conjunto de elementos que o integram, como título e epígrafe. O destaque dado ao enredo será a sua inversão da linearidade temporal, com digressões que interrompem a seqüência dos

⁴ AZEVEDO, Celia Maria Marino de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites, século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 88; 104; 215-226.

acontecimentos narrados, para posteriormente serem retomados, e sua dramaticidade teatral. Será estudada a existência, na obra, de expressões culturais diversas, que se alternam entre a culta, considerada erudita, e a vulgar, popular, para adequar-se ao perfil que se pretende criar para cada personagem.

O grau de intertextualidade⁵, constituído por meio da apropriação de documentos históricos, de outros romances do próprio Luiz Guilherme Santos Neves, do romanceiro capixaba e as diversas manifestações populares e religiosas inseridas no texto serão examinadas como novas possibilidades de perceber e simbolizar a realidade, distantes da versão histórica oficial.

Verificaremos a capacidade com que a manifestação artística resiste à narrativa única dos acontecimentos apresentada pela história considerada “séria” e, portanto, detentora da visão “verdadeira”, pois imbuída da autoridade de quem supostamente possui o conhecimento totalizador.

Acreditamos que a ficção é um modo de se chegar à verdade, opondo-se à sistematização do conhecimento que obedece somente à razão, desta forma o romance histórico torna-se um texto de referência para a sociedade ligar-se a um passado. Aqui nos deixamos guiar pela idéia desenvolvida por Iser⁶ em seu artigo *Ficcionalización: La dimensión antropológica de las ficciones literarias*, considerando que não há uma só realidade, mas que as realidades surgem a partir da forma como organizamos nossas experiências de mundo, sendo aquela veiculada pelo texto histórico de referência, o ponto em que nos apoiamos para fazer emergir da obra de ficção outras imagens para os atores e acontecimentos da insurreição do Queimado.

⁵ A intertextualidade é aqui entendida a partir da teoria formulada por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski (1929)*, e que foi posteriormente desenvolvida por Julia Kristeva e outros estudiosos na década de 60 na França. No entender desses teóricos, intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, admitindo a idéia de que por trás do discurso do autor de uma obra se manifestam outros discursos, que são transformados ou reproduzidos a partir da concepção que o autor faz do outro e dos seus textos. (FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36)

⁶ ISER, Wolfgang. **Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias**. Tradução e notas de Vicente Bernaschina Schürmann. Disponível em: <www.cyberhumanitatis.uchile.d/CDA/texto_sub_simple2/0_>. Acesso em: 20 nov. 2010.

Em um movimento que oculta e revela, a manifestação literária se apodera da história e a recria imaginativamente, revelando a relatividade das afirmações contidas no discurso oficial. Ao explorar as outras dimensões possíveis para os fatos históricos, o autor do romance desrealiza a história oficial, tornando-a fictícia, libertando os acontecimentos do passado conhecido, enquanto que o universo de ficção que tece adquire feições reais. Dessa maneira, permite o cruzar de fronteiras entre o mundo que se toma por real e o fictício, pois lega ao leitor a tarefa de participar na atribuição de outras significações para o acontecimento da revolta dos escravos, e do processo criativo de remodelação do passado via imaginação. Tal processo tem a função de levar o leitor a questionar certezas e limitações e a descobrir possibilidades ilimitadas de vida, que independem das necessidades sociais e econômicas, tornando-se também um instrumento importante para redefinir a identidade de subordinação social e cultural legada ao grupo dos escravos e seus descendentes pelo discurso histórico.

Quatrocentos anos de escravidão marcaram o Brasil, porém só por volta de 1970 é que os historiadores começaram a investigar os movimentos dos negros em busca da liberdade, na tentativa de construir uma história não discriminadora das etnias africanas. Movimento natural, então, é o da inserção, a partir dessa época, dessa nova visão histórica dos homens, no texto de ficção.⁷

⁷ EISENBERG, Peter. Prólogo. In: AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 15.

2 EM BUSCA DE UM AUTOR

Toque, poeta, toque com o seu fragor de bardo a
 minha alma,
 à mercê estou de sua memória,
 submerso à sua sombra,
 dependente da sua guia de magister
 para que a bom porto me leve, ó piloto,
 - talvez um triste porto inexistente
 a bordo de uma ilha imaginária.

Luiz Guilherme Santos Neves

À procura daquele ser criador do espaço da diferença, capaz de produzir uma escrita hábil em subverter os discursos de poder, no entender de Foucault e Deleuze,⁸ ou talvez de um que incorpore a figura do narrador descrito por Walter Benjamin, ameaçado de extinção desde o século passado, nos deparamos com a descrição de Luiz Guilherme Santos Neves⁹, nascido justamente em 1933, sete anos antes da análise do pensador alemão sobre a obra de Nikolai Leskov¹⁰.

Época de casa grande com quintal, de jogar bola e andar de bicicleta na rua, de Parque Moscoso sem grades e de Vila Rubim sem prédios altos. Surge assim uma imagem de escritor que gozava na infância de liberdade e espaço para florescer a imaginação nas andanças pela ilha de Vitória e nas futuras trilhas da ficção. Muito do folclore, dos costumes e expressões culturais capixabas foram vivenciados por esse menino que se dividia entre Vitória, a vila de pescadores de Manguinhos e outros lugares que a fantasia pudesse alcançar.¹¹

A crise mundial provocada pelas duas grandes guerras, de alguma forma, também contaminou a rotina bucólica da família do engenheiro Ceciliano Abel de Almeida¹²,

⁸ FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder: entrevista. In: _____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Tradução de Maria Tereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1981. p. 69-78. (Biblioteca de filosofia e história das ciências, 7)

⁹ CEOTTO, Maria Thereza Coelho. **Navegante do imaginário**: Luiz Guilherme Santos Neves vida e obra. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000. p. 13-17. (Roberto Almada, 6)

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

¹¹ CEOTTO, op. cit., p. 13-14.

¹² Ver ACADEMIA ESPÍRITO-SANTENSE DE LETRAS. **Patronos e Acadêmicos**. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2006. p. 107-109.

avô do autor e personagem da história do Espírito Santo. O pai, mestre Guilherme¹³, quase uma lenda, foi pioneiro na introdução das pesquisas sobre o folclore entre os estudantes das instituições de ensino capixabas, onde lecionava Português, tais como os tradicionais Colégios do Carmo e Estadual em Vitória. Dentre esses estudantes se encontrava Renato Pacheco, que com Hermógenes Lima Fonseca, foram responsáveis por produzir inúmeros trabalhos sobre o folclore capixaba.¹⁴

Na introdução à *História popular do Convento da Penha*, Guilherme Santos Neves revela a particularidade do seu pensamento, norte de seus estudos:

O povo, que cria a História, também cria o Folclore. Por trás dos acontecimentos históricos, move-se a massa popular anônima, que não tem, é verdade, o registro do Panteon, mas sem a participação da qual os fatos históricos se não realizariam. Por trás dos fatos históricos estará sempre o povo, a contar, a cantar, a fazer, a seu modo, a história de sua terra e de sua gente.¹⁵

Luiz Guilherme Santos Neves seguiu a profissão do pai, tornando-se professor, porém de História, em 1954. Formou-se em Direito e História, nas antigas Faculdades de Direito e Filosofia, Ciências e Letras, ambas do Espírito Santo. Aposentou-se como professor da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), continuando a exercer a profissão de advogado e consultor do Instituto de Orientação às Cooperativas Habitacionais do Espírito Santo até estes dias.¹⁶

Na função de historiador, publicou vários trabalhos didáticos e de pesquisa. Da parceria com o amigo Renato José Costa Pacheco surgiram: *Ecoporanga, resgate da memória de um povo* (1992); *Índice do folclore capixaba* (1994); *Catraieiros da Baía de Vitória* (1995); *Desfiadeiras de siri da Ilha das Caieiras* (1996); *Dos comes e bebes do Espírito Santo* (1997). Já os livros *Espírito Santo, minha terra, minha gente* (1986), *Festa de São Pedro na Praia do Suá* (1996), além de outros cinco que

¹³ Mais do que pelo conteúdo dos seus estudos, Guilherme Santos Neves marcou, não só a sua geração como também as futuras, pela disposição em aprender a partir de uma cultura considerada marginal para a época. Deixando-se atrair pelo desconhecido, estudou e dominou as expressões culturais do capixaba, buscando-as em suas fontes, indo até elas em seu trabalho de pesquisa de campo. Assim, saiu da imobilidade que marcava os intelectuais fechados em seus gabinetes em busca de uma explicação para a formação lingüística, moldando suas convicções a partir do estudo dos intercâmbios culturais existentes na linguagem, rompendo com uma forma anterior, mais rígida, de análise.

¹⁴ NEVES, Guilherme Santos. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba**: 1944-1982. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008. v. 1. p. 23-48.

¹⁵ Id. **História popular do Convento da Penha**. Vitória: Livros do Espírito Santo, 1958. p. 5.

¹⁶ CEOTTO, 2000, p. 13-17.

integram a coleção *Nosso Município*, e que versam sobre história e geografia dos municípios de Serra, Cariacica, Vila Velha, Viana e Aracruz, tiveram, além da participação de Renato Pacheco, a de Léa Brígida Rocha de Alvarenga Rosa.

Somente com Léa Brígida de Alvarenga Rosa ainda escreveu *Presença Africana no Brasil e no Espírito Santo* (2008) e com Reinaldo Santos Neves, *Espírito Santo, Brasil* (1994), além de *Vila Velha da Senhora da Penha* (1997), que contou com a parceria de Renato Pacheco.

Além das obras acima citadas, são de Luiz Guilherme: *Espírito Santo: Impressões* (1991); *História, geografia, e organização social e política do município de Anchieta* (1995); *Procissão de São Benedito em Vitória* (1996), *Os bondes de Vitória* (1997); *O artesanato do Espírito Santo* (2001); *Mar de âncoras: o comércio exterior do Espírito Santo* (2003); *Queimado: a insurreição que virou mito* (2008); *Breviário do folclore capixaba* (2009).¹⁷

Com Renato Pacheco também produziu literatura infanto-juvenil, publicando *Tião Sabará* em 1998, parte de uma trilogia composta por *O barão de Cricaré* e *O neto do barão*. Ao público infantil Luiz Guilherme Santos Neves igualmente dedicou *História de Barbagato* (1996), *Eu estava na armada de Cabral* (2004) e *Eu estava no começo do Brasil* (2006).

Como justificativa por ter sucumbido ao apelo da atividade literária, Luiz Guilherme Santos Neves declara à Maria Thereza Coelho Ceotto: “não se vive impunemente entre livros de literatura.”¹⁸ Começou Luiz Guilherme Santos Neves escrevendo na revista *Vida Capixaba*, onde assinava uma coluna entre 1952-1953. No jornal *A Gazeta*, em 1965-1966, chegou a realizar comentários ao livro *João Abade*, versão de João Felício dos Santos para a guerra dos Canudos, sem poder prever que daí nasceria uma relação de amizade e colaboração profissional com o escritor.

Dessa impressão, especulamos, pode ter brotado a vontade de suprir o silêncio histórico. O texto para teatro, *Queimados*, foi publicado em 1977, pela Artscript,

¹⁷ CEOTTO, 2000, p. 19-22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

período em que ainda vigorava no Brasil a censura decorrente da ditadura militar. Conforme o autor, *Queimados* foi encenado em duas ocasiões, sem grande ocorrência de público. João Felício dos Santos soube da peça e pediu a Luiz Guilherme Santos Neves mais subsídios sobre o tema pouco documentado da insurreição dos escravos deflagrada na vila de São José do Queimado no ano de 1849. Daí surgiu *Benedita Torreão da sangria desatada*, publicada por João Felício dos Santos em 1983, a saga de uma escrava que realiza abortos na intenção de livrar os negros do cativeiro ainda antes de nascerem.¹⁹

Como cronista, publicou *Escrivão da frota* e *Crônicas da insólita fortuna*, em 1997-1998, respectivamente, ambos pelo Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, do qual é membro. O primeiro é a reunião de vários textos publicados entre maio de 1992 e junho de 1995, na revista *Você*, em coluna que dá nome à coletânea, sob o pseudônimo de Luís de Almeida, uma homenagem ao sobrenome do avô materno. A imaginação do autor “borboleteia”²⁰, feito a daquele escritor, personagem da crônica *Oficina literária*²¹, fantasiando em torno de acontecimentos do cotidiano capixaba da época. Redesenhados no papel, entre sorrisos contidos e abertos, ora de forma mais melancólica e saudosa, surgem as oficinas literárias da UFES, a pesca em Manguinhos, a Segunda Guerra Mundial, o cinema Trianon, “orgulho da nação jucutuquarense”²², o “Vilão Farto”²³, do futuro romance *Capitão do fim*. Já em *Crônicas da insólita fortuna* passa em revista a vida das personagens históricas, criando tipos que bem poderiam ter existido na história oficial e, brincando de Deus, muda os destinos de “Ana Vaz”, “Brás Teles”, “Thomas Cavendish”²⁴ e “Maria Ortiz”.²⁵

O primeiro romance de Luiz Guilherme Santos Neves foi *A Nau decapitada: manuscrito de Itapemirim* (1982). Seria este o precursor dos demais livros, em que o autor utiliza o fato histórico como inspiração para a ficção, fazendo do texto uma

¹⁹ NEVES, Reinaldo Santos. Prefácio. In: SANTOS, João Felício dos. **Benedita Torreão da Sangria Desatada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 13-18.

²⁰ NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Escrivão da frota**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1997. p. 64.

²¹ *Ibid.*, p. 60-64.

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 102.

²⁴ NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Crônicas da insólita fortuna**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1998. p. 47-51.

²⁵ *Ibid.*, p. 108-114.

artimanha para subverter os limites impostos pelos métodos científicos da História, impedimentos à reconstrução de outra possível realidade, habitada por homens de “carne e osso”, cuja vontade de perpetuação é contraposta à ameaça de algum dia desaparecerem sem deixar rastro.

A *Nau decapitada* é imaginada a partir de um documento oficial, o relatório de viagem de José Joaquim Machado de Oliveira, presidente da então província do Espírito Santo, nomeado em 1840, que por não conseguir desembarcar na capital, é forçado a percorrer por terra o trecho entre Piúma e Vitória, fato que ensejou o citado relato.²⁶

O paradoxo do limite da linguagem, insuficiente para a comunicação dos sentimentos e idéias do homem, é vivenciado nas várias obras que se situam entre a sacralização e o questionamento dos acontecimentos, em que o narrador reflete sobre o fazer literário e o papel do discurso nas relações de poder.

Chamas na missa (1985) rende ao autor o terceiro lugar no 1º Prêmio Rio de Literatura da Fundação Rio, tendo sido o romance publicado um ano mais tarde, pela Editora Philoblion.²⁷ Tem como tema uma suposta visita do Tribunal de Inquisição à Vila do Santíssimo Sacramento, cuja descrição fictícia coincide com a da vila de Vitória dos oitocentos, ainda que a presença dos inquisidores em Vitória não tenha sido ratificada por historiadores, e diante dessa dúvida se estrutura o texto fictício.

Em *O templo e a força* (1999) o autor retoma personagens e cenários do instrumento cênico, *Queimados*, dialogando com seu próprio texto, abrindo-o a novas perspectivas, pois novo enfoque é dado aos acontecimentos que foram o tema da dramatização teatral. O espaço de vinte anos transcorrido entre as duas leituras do acontecimento da revolta indica que o autor não só lê a si mesmo, mas é capaz de recriar-se como se apropriando de memória alheia. Texto que ao ser separado do autor pela linguagem literária é resignificado pelo leitor, adquirindo

²⁶ RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Estudos críticos de literatura capixaba**. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1990. p. 5-6.

²⁷ CEOTTO, 2000, p. 20.

autonomia ao fazer surgir diversas feições da verdade, indicando a falência da ambição de representação fiel e totalitária da realidade. A insurreição é tratada pelo autor como um rito de passagem de uma experiência local, com um tempo datado, para a experiência coletiva, atemporal, e que será objeto de análise posteriormente neste estudo.

A narrativa das lembranças da alma de um capitão, durante a travessia que empreende para o além-mundo, constitui a trama de *Capitão do fim* (2002), cuja personagem central é outra possível versão para a figura histórica de Vasco Fernandes Coutinho, o primeiro capitão donatário da Capitania hereditária do Espírito Santo, sobre o qual pouco se sabe “oficialmente”.²⁸

Já o mais recente romance, *Memórias das cinzas* (2009), premiado pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, também se dedica a reverter o tempo. Elabora “uma revisitação contextualizada dos *Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos*”, fazendo renascer o texto de seu autor, Renato Pacheco, “num exercício de intertextualidade assumida e declarada”²⁹, conforme esclarece o preâmbulo.

Nas obras citadas, à exceção da última, a inspiração para a arte provém de um recorte da época da fundação do Espírito Santo, em que o mito de sua origem se formou. A função do historiador é apropriada pelo escritor de ficção a fim de conferir aos romances a autenticidade dos dados neles utilizados, tais como a localização geográfica, as personagens e fatos ou mesmo trechos de documentos históricos,

²⁸ Vasco Fernandes Coutinho foi o primeiro donatário do Espírito Santo. Antes de chegar ao Brasil, em 1535, já havia singrado outros mares. Nascido de família de fidalgos cristãos, dela herdou o brasão, o nome e a tradição de servir à Armada Portuguesa. Em sua juventude, lutou em Goa e Malaca, como soldado-navegador de Portugal, seguindo as rotas das expedições marítimas. Na capitania brasileira recebida em doação, usufruiu da companhia dos degredados por ele trazidos de Portugal. Foi com esses elementos que teve que contar para enfrentar os bravos índios Aymoré, Tupiniquim e Goytacá habitantes das selvas do Espírito Santo. Na falta do haxixe, que habituara a tragar em Ormuz, no Oriente, acabou se entregando ao tabaco e à cachaça do Novo Mundo. Ao saber de tais vícios, dom Pedro Sardinha, então bispo do Brasil, acabou por excomungar Vasco Coutinho. O donatário não foi bem sucedido na sua campanha de exploração da capitania. Morreu em circunstâncias que ainda estão por ser bem esclarecidas: cego, doente, e desacreditado. Para maiores informações sobre as discordâncias a respeito da data e das circunstâncias da morte de Vasco Fernandes Coutinho ver: SANTOS, Estilague Ferreira dos. A morte de Vasco Fernandes Coutinho: uma controvérsia historiográfica. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo**, Vitória, n. 63, p. 99-118, 2009. Ver também: LACHINI, Claudio. **Vasco**: memórias de um precursor da globalização. São Paulo: Barcarolla, 2009.

²⁹ NEVES, Luiz Guilherme Santos. Preâmbulo. In: _____. **Memórias das cinzas**. Vitória: Secretaria de Estado e Cultura do Espírito Santo, 2009. p. 17.

artifício que torna ainda mais tênue a fronteira entre os dois discursos, científico e literário.

O escritor faz do texto literário um diálogo entre o passado e presente, utilizando os dados históricos de forma incompleta e inacabada a fim de construir uma história aberta a múltiplas interpretações. É por meio de sua ficção que afirma uma identidade, recriando o país e a sua cidade no texto, deslocando a memória antiga para fazer surgir uma nova, também possível.

Ao assumir desde o início serem os romances obras da imaginação,³⁰ exibe o paradoxo da linguagem e da memória, pois tudo que virá a ser contado é resultado de lembrança e de esquecimento. O esquecimento se dá pela escolha do autor na reapropriação do passado pela ótica das classes oprimidas, revelando, simultaneamente, o seu posicionamento ideológico, já que tal escolha “implica no questionamento de um sistema de valores sócio-políticos: na medida em que a linha diretriz da ação se orienta desde o início no sentido de mudar o estado das coisas.”³¹

Para Maria Tereza Freitas existem dois tipos de obras literárias no que concerne à sua relação com a realidade:

[...] a representativa, - aquela que conta uma história cujo referencial pode, em maior ou menor grau, ser encontrado na realidade exterior, considerada representativa ou imagem do mundo 'real' – e a obra auto-representativa – aquela que só representa a si mesma, que se coloca em evidência enquanto linguagem e elemento autônomo, independente do mundo que a cerca.³²

Mas é do seu trabalho com a linguagem, no jogo com as palavras, capaz de surpreender e emocionar, que no nosso entendimento faz surgir a sensação de

³⁰ NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Síntese das observações suscitadas no II Colóquio promovido pelo Grupo de Estudos Interdisciplinares do Espírito Santo (GEITES)** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <isabelazon@hotmail.com> em 28 maio 2010. Tema do Colóquio: O romance histórico contemporâneo.

³¹ FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux**. São Paulo: Atual, 1986. p. 44.

³² Ibid., p. 42.

“experiência compartilhada” tão cara a Benjamin no já mencionado ensaio sobre Leskov.³³

Apropriamo-nos da figura do anão corcunda a dirigir “com cordéis a mão do fantoche”³⁴, traduzindo-a para a figura do autor Luiz Guilherme Santos Neves, por sua habilidade em manipular as palavras, peças no “tabuleiro” do texto de ficção, fazendo com que as vitórias ou desventuras das personagens sejam igualmente experimentadas pelo leitor implícito de seus livros. A manipulação teológica da história é revertida pelo novo cronista dos acontecimentos, hábil em resgatar das reminiscências de um passado perdido as verdades do “agora.”³⁵

Buscaremos explicar mais adiante, por ocasião da análise de *O templo e a força*, que, a propósito de utilizar as palavras ludicamente, são construídos na trama os modos de falar das personagens, vinculando a malícia da linguagem dúbia às identidades originárias do continente europeu, especialmente da península ibérica, mas também àquelas provenientes do continente africano, com a finalidade de revelar no texto, por meio das adaptações lingüísticas, o passado de hibridação cultural existente desde o início da colonização do país.

Apesar de muitos dos atuais habitantes do Brasil ter entre seus antepassados os escravos africanos, não houve antes do século XX uma vontade da elite econômica e política, detentora do poder de governo no país, de que a população se identificasse culturalmente com as etnias originárias da África.³⁶

A essa altura, devemos abrir um parênteses para falar que Afonso Cláudio será considerado a partir de uma perspectiva que leva em conta o ambiente cultural de sua época, sendo inegavelmente um filho de seu tempo. Dessa forma, não consideramos a sociedade atual de onde falamos ou seus homens como versões aprimoradas dos anteriores, frutos do progresso histórico da humanidade. O historiador será qualificado como um promovedor da igualdade social e dos valores intelectuais de autores seus contemporâneos, bem como um inaugurador dos

³³ BENJAMIN, 1994, p. 197-221.

³⁴ Ibid., p. 222.

³⁵ Ibid., p. 229.

³⁶ AZEVEDO, 1987, p. 14.

estudos das expressões populares, mas que não conseguiu escapar ao racismo que impregnava até os homens possuidores de capacidade de autocrítica suficiente e necessária para modificar-se diante de uma realidade que o momento histórico exigia. Sobre tal assunto discorreremos quando comentarmos o texto histórico, no capítulo três.

Assim, desde a chegada dos primeiros jesuítas ao Brasil até meados do século XX, manifestações como o candomblé ou a capoeira eram pouco toleradas ou mesmo reprimidas pelos elementos opressores da sociedade, tais como capatazes, fazendeiros ou autoridades religiosas e governamentais, já que eram consideradas prejudiciais ao nacionalismo unificador desejado.³⁷

Particularmente para os escritores capixabas, a busca de uma expressão que refletisse sobre a criação e identidade do discurso se tornou importante diante da dificuldade de um espaço para produzir uma narrativa escrita agregadora de experiências comuns, independente de sua origem. Havia antes da década de 70 uma procura dos escritores locais por modelos culturais produzidos em outros centros que não o Europeu. Muito, para não dizer tudo, do que era considerado pelo público como bom, bonito e consumível, provinha de estados vizinhos, aqueles que, hoje ou outrora, representavam os centros da vida econômica e social do país. Alguns autores, para terem os seus trabalhos reconhecidos, precisaram viver e publicar fora do Estado.³⁸

A despeito desse cenário, surgiu no Espírito Santo um movimento de vários intelectuais que não se contentavam em serem apenas cópias do outro, citados como a “geração de 70 e 80.” Luiz Guilherme Santos Neves, Bernadette Lyra, Amylton de Almeida, Valdo Mota, Adilson Vilaça, Marcos Tavares, Sebastião Lyrio, Francisco Grijó, Deny Gomes, Miguel Marvilla, Sérgio Blank, Reinaldo Santos Neves, Paulo Sodré, dentre outros, são apontados como produtores de uma literatura em que o escritor “recusa o espontâneo e assume a sua escritura como

³⁷ SOARES, Mariza de Carvalho. **Devotos da cor**: identidade étnica, religiosidade escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII. Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 2000. p. 157-161.

³⁸ RIBEIRO, Francisco Aurélio. **A literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória: Nemar, 1996. p. 25.

‘dever lúcido e consciente’, conforme palavras de Silvano Santiago,³⁹ paradoxalmente dissolvendo e reafirmando costumes locais.

A conjuntura histórica formada pelo aumento da população de leitores, a criação da Editora da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, na UFES, em 1978, a abertura política do Brasil, o desenvolvimento de oficinas literárias nas faculdades de letras, também ajudou a impulsionar e consolidar a produção literária no Espírito Santo, no entender de Francisco Aurélio Ribeiro.⁴⁰

O “desejo de compreender e questionar o presente, por meio do reexame do passado” é apontado por Maria Thereza Coelho Ceotto⁴¹ como o traço comum às obras de alguns autores capixabas acima citados, por ocasião de sua análise de *As chamas na missa*, de Luiz Guilherme Santos Neves (1986), *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra (1992) e *Albergue dos querubins*, de Adilson Vilaça (1995).

Nessa revisão, no entanto, a tradição é transformada, não desaparece. É por meio da apropriação da palavra de outros escritores por Luiz Guilherme Santos Neves, tais como de Padre Francisco Antunes Siqueira, João Clímaco ou Renato Pacheco, ou de fábulas orais contadas através dos tempos, que fazem dos seus escritos um repositório da memória capixaba, modificando o lugar destinado à identidade dos habitantes locais, que de periférica passa a ser central.

Ao retratar as particularidades da “ilha” em seus textos literários, Luiz Guilherme Santos Neves encontra uma forma de utilizar a ficção para suspender o tempo, ou ao menos, tentar desacelerá-lo, a fim de que as novidades que nos chegam ao tempo real de suas criações tornem-se mais fáceis de serem digeridas e integradas a um mundo lembrado e conhecido.

Por outro lado, a maneira pela qual ocorre a mistura do erudito ao popular, característica muito explorada em *O templo e a força*, traz o elemento surpresa que afasta o discurso poético do convencional, além de representar a valorização

³⁹ RIBEIRO, 1996, p. 27.

⁴⁰ Ibid., p. 26.

⁴¹ CEOTTO, Maria Theresa Coelho. **História, carnavalização e neobarroco**: leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo. Vitória: Edufes, 1999. p. 17.

daquela face mais esquecida da expressividade popular pelos meios acadêmicos, e que constitui também parte do objetivo desse trabalho que ora apresentamos.

**3 ENTRE A RAZÃO E A FÉ: REFLEXÕES SOBRE A TRADIÇÃO DO
PASSADO**

História é lenda criada pela paixão dos contemporâneos e prolongada pelos sentimentos facilmente transmissíveis que as personagens, obras e circunstâncias inspiram aos pósteros. Nela, mais ou menos reais, só o que consta do frio dos registros: nomes, datas, locais. A verdade mesma, essa, perde-se no justo momento que se passa encerrada em poço bem mais fundo que o da fábula: o coração humano.

João Felício dos Santos

[...] um evento não é somente um acontecimento no mundo; é a relação entre um acontecimento e um dado sistema simbólico. E apesar de um evento enquanto acontecimento ter propriedades 'objetivas' próprias e razões procedentes de outros mundos (sistemas), não são essas propriedades, enquanto tais, que lhe dão efeito, mas a sua significância, da forma que é projetada a partir de algum esquema cultural. O evento é a interpretação do acontecimento e interpretações variam.

Marshall Sahlins

O texto de *O templo e a força* foi em grande parte elaborado a partir de apropriações seletivas feitas por Luiz Guilherme Santos Neves da escrita do "outro", constituindo-se em um processo que é fruto de escolha e, ao mesmo tempo, reflexo da riqueza cultural do autor.

Leitor e autor se tornam cúmplices, no ato de transformar em acervo próprio a produção literária de todos aqueles que lhe antecederam. Neste sentido pretendemos mostrar, ao longo deste trabalho, como a obra histórica sobre a insurreição é incorporada e transformada no romance de Luiz Guilherme Santos Neves. Das idéias de Afonso Cláudio emergem as verdades da imaginação histórica que são confundidas, quando da leitura do texto literário, com aquelas surgidas da imaginação do escritor de ficção, que por vezes as corrobora e por vezes as subverte.

O deslocamento do texto histórico de Afonso Cláudio é realizado pela forma paródica com que a ficção o reproduz. Não há uma construção mimética da História, mas sim o questionamento à criação que ali se apresenta. O texto parodístico, conforme Maria Lúcia Aragão:

[...] questiona o modelo literário sobre o qual se estabelece, da mesma maneira como este questiona o discurso ideológico epocal, numa dinâmica dialética, em que se aceitam e se afastam, ao mesmo tempo, as verdades de um mundo em constante transformação.⁴²

O romance histórico⁴³ surgido no curso do século XIX, ordinariamente vinculado à escrita de *Ivanhoe* pelo inglês Walter Scott (1771-1832), e ao movimento literário do Romantismo, tinha a intenção de reproduzir as ações humanas acontecidas em determinada época na forma estética, com o fito de divertir e educar, mantendo assim próximo contato com a narrativa histórica em sua função de incutir ao cidadão valores e deveres necessários ao progresso da nação.⁴⁴ No entanto, devemos destacar o pensamento de Baumgarten no sentido de que todo romance guarda estreita relação com a História, na medida em que: “[...] como produto de um ato de escrita, é sempre histórico, porquanto revelador de, pelo menos, um tempo a que poderíamos chamar de tempo da escrita ou da produção do texto.”⁴⁵

Até a Idade Média não havia distinção entre literatura e História, foi no século XV que inicia um progressivo distanciamento entre os dois campos.⁴⁶ Mas até o surgimento da história como disciplina científica, adotando as premissas estabelecidas por Leopold von Ranke⁴⁷, por volta de 1830, literatura e história se aliavam para narrar a experiência e o acontecido “com o objetivo de orientar e elevar o homem.”⁴⁸

Já no final do século XVIII, surgiu uma nova forma da sociedade europeia relacionar-se com o passado e que acabou por afetar profundamente os pensamentos epistemológicos e as áreas do saber. Essa nova relação está indicada por Foucault em *As palavras e as coisas*, pois

⁴² ARAGÃO, Maria Lúcia Poggide. A paródia em *A força do destino*. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, jul./set. 1980. p. 21.

⁴³ Estabelece Seymour Menton que o romance, para ser definido como “histórico”, deve conter uma ação acontecida em um passado não experimentado pelo autor da ficção (MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de La América Latina**. 1979-1992. México, D. F.: Fondo de cultura econômica, 1993. p. 32-35).

⁴⁴ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 75-82, jun. 2001.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶ ABAURRE, Maria Beatriz Figueiredo. **A metaficção histórica no romance “Cotaxé”, de Adilson Vilaça**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2000. p. 35.

⁴⁷ Historiador que com base em pressupostos Iluministas, e sob influência dos dogmas do Positivismo adotou a objetividade como pressuposto para a disciplina da História.

⁴⁸ HUTCHEON, 1991, p. 141.

A história não será mais compreendida somente como ‘a coleção das sucessões de fato, tais como puderam ser constituídas’, mas, sobretudo como ‘o modo fundamental de ser das empiricidades, aquilo a partir do qual elas se afirmam, se apresentam, se dispõem e se repartem no espaço do saber para conhecimentos eventuais e para as ciências possíveis.’⁴⁹

Definindo o período compreendido entre os séculos XVII e XVIII como época clássica, Foucault explica que o indivíduo desse tempo acreditava ter a consciência de si e o poder de representar as coisas como de fato se apresentam no mundo de sua atualidade, o que não acontece no período posterior ao século XIX, em que surge o entendimento de que o processo de representação se estende ao seu inconsciente, regulado por leis que não pode controlar.

O campo de conhecimento aberto entre o final do século XVIII e o final do XIX mostra-se sem limites, diante do interesse que surge pelo passado de todos os tempos e lugares, em que tudo se mostra relevante de ser pesquisado e estudado. Essa mudança de paradigma reflete a percepção do peso do tempo sobre as coisas. O indivíduo, afetado por acontecimentos que impulsionam mudanças políticas e sociais, tais como a Revolução Francesa, seguida pela Industrial, procura atribuir aos objetos o poder de fixar a memória em um meio social hostil ao compartilhamento das experiências comuns com o outro. Tal indivíduo, como salienta Mastrogregori, torna-se um sujeito de direitos civis e políticos, acumulando as posições sociais de “cidadão, proprietário, trabalhador, consumidor, isolado, turista e colecionador,” mas paradoxalmente, mostra-se incapaz de interrogar esse passado, mantendo-se como um expectador diante da história que tenta acumular em torno dele.⁵⁰

Retornando ao que Foucault insiste em frisar em *As palavras e as coisas*, os saberes da humanidade, com o surgimento da psicanálise e seus estudos sobre o inconsciente; a etnologia, que se volta para objetos não apreendidos pela história linear, lidando com a descontinuidade dos sistemas; bem como a lingüística, capaz de revelar ser a linguagem insubmissa ao seu emissor, leva o homem a se

⁴⁹ FOUCAULT, [1966], p. 231 apud SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 253-264, 2000.

⁵⁰ MASTROGREGORI, Massimo. Historiografia e tradição das lembranças. In: MALERBRA, Jurandir (Org.). **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2008. p. 65-93.

confrontar com a incapacidade de explicar e representar todas as coisas, e a de dominá-las conscientemente pela linguagem.⁵¹

O romance desses séculos também foi influenciado por essa espécie de “religião do passado,” ao retratar em imagens literárias as ruínas e relíquias capazes de conter as marcas do tempo. Nessa representação da realidade, a memória individual se torna o centro da trama da ficção.⁵²

A esse respeito, lembramos que Bakhtin estabelece uma diferença entre os autores da ficção produzida nessa época acima mencionada. Para Bakhtin alguns são capazes de “despistar todos os signos de sua individualidade particular,”⁵³ em um apagamento voluntário do sujeito que fala, colocando em relação, por meio das personagens do romance, os vários discursos que se apresentam na sociedade, ou mesmo os vários textos que nela circulam, seja para opô-los entre si, reagrupá-los ou complementá-los.

Bakhtin cita Dostoiévski como exemplo de escritor e precursor do romance polifônico na Rússia, por fazer com que cada personagem se expresse como um ser autônomo e uma ideologia particular. No entender desse teórico russo, Dostoiévski é hábil em evidenciar os confrontos existentes entre os interesses das diversas classes de uma sociedade, fazendo com que tais discrepâncias se mostrem na arte, representadas nas projeções de diversas imagens literárias do homem e da linguagem a ele vinculada. No entanto, se refere a Tolstoi como o representante máximo na Rússia de um tipo de autor que somente veicula a sua voz e a sua posição ideológica às vozes das mais diferentes personagens, em uma tentativa de mascarar as contradições e ambigüidades inerentes à vida e às relações humanas.⁵⁴

A distinção entre literatura e história se manifesta mais acentuadamente no século XIX, com a ascensão do cientificismo positivista, passando as duas escritas a seguir

⁵¹ FOUCAULT, 1966, p. 486 apud BORBA, Maria Antonieta J. de Oliveira. Literatura e teoria da interpretação. In: _____. **Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 185-186.

⁵² MASTROGREGORI, 2008, p. 72.

⁵³ LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. p. 74. (Ensaio de cultura, 7)

⁵⁴ Ibid., p. 74.

caminhos diversos, visto que a objetividade visada pelo positivismo não permitia que o pesquisador se ocupasse em estudar os relacionamentos humanos em suas inconstâncias e imprevisibilidades. O método científico, para os adeptos da filosofia positivista, era a única forma considerada válida para alcançar o conhecimento verdadeiro.⁵⁵

O fascínio pela demonstração científica, propagada pela cultura positivista, influencia a narrativa histórica, seduzindo o homem que julga deter o poder de reconstruir os acontecimentos do passado como de fato ocorreram, de maneira imparcial. Para firmar-se como ciência, a história deveria examinar os fatos de forma objetiva, assim os estudiosos se ocupam em catalogar e interpretar todos os traços possíveis do passado.

Essa história calcada na pretensão de “substituir a verdade ética pela verdade dos fatos”⁵⁶ é resultante de uma conjuntura surgida no final do século XIX, em que, conforme Mastrogregori:

[...] um processo histórico teve fim, o que resulta da confluência e da democratização da cultura, da afirmação dos Estados nacionais, da evolução das ciências naturais e da difusão do historicismo de origem romântica. O resultado desse processo é a profissionalização dos estudos históricos e a transformação destes em disciplina acadêmica.⁵⁷

O método científico situa a narrativa dos acontecimentos entre verdadeiras e falsas, dependendo de serem ou não verificáveis empiricamente os resultados da história narrada, implicando tal operação no exato conhecimento das fontes históricas bem como na sua correta interpretação.

Podemos observar, no entanto, que a escrita da história se aproxima da literária quando adota o método retórico e literário, enfatizando o aspecto narrativo do trabalho histórico, em detrimento dos procedimentos analíticos, que constituem a grande preocupação dos pesquisadores da história desde o final do século XIX. Desde essa época até a atualidade, esses estudiosos procuram fazer prevalecer os

⁵⁵ ABAURRE, 2000, p. 35.

⁵⁶ SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 253-264, 2000.

⁵⁷ MASTROGREGORI, 2008, p. 68.

traços analíticos e acadêmicos da historiografia, para que reflitam a cientificidade da atividade do historiador e da disciplina histórica.⁵⁸

Essas observações nos fazem concluir que o espaço concedido à literatura no resgate do passado está diretamente relacionado ao modo pelo qual a sociedade se relaciona com a tradição das lembranças, assim como são constituídos os espaços dos mitos, dos ritos e cerimônias religiosas e cívicas. É por meio da transmissão (ou não) das experiências do passado que se firmam as identidades dos grupos nas sociedades, se reafirmam a necessidade de buscar modos de atestar a realidade do acontecido, e se procuram imortalizar o tempo humano em um espaço e tempo únicos que garantam a transmissão de experiências.

Hutcheon recorre à Barbara Foley para citar os elementos considerados paradigmáticos do romance histórico no século XIX:

[...] os personagens constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências no desenvolvimento da história; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extra-textual às legitimações e aos julgamentos do texto; a conclusão reafirma a legitimidade de uma norma que transforma o cotidiano social e político em um debate moral.⁵⁹

O século XIX está também vinculado ao surgimento de uma literatura de fundação em uma estratégia que visava consolidar o sentimento de nacionalidade nos habitantes dos novos países que procuravam deixar a situação de dependência colonial. Na América Latina, a narrativa da nação será realizada em conjunto pela escrita da literatura e da história, “onde fatos e fontes não pudessem ser realizados, caberia à ficção preencher as lacunas do passado mediante criação de tramas ficcionais.”⁶⁰

Essa realização conjunta da narrativa da nação nem sempre ocorrerá tranquilamente, “a literatura e a história irão disputar a primazia para fornecer a orientação/interpretação-chave da nacionalidade do Brasil, o direito de ser a doutrina

⁵⁸ MASTROGREGORI, 2008, p. 68.

⁵⁹ HUTCHEON, 1991, p. 159.

⁶⁰ SINDER, 2000, p. 255.

de vida apropriada à sociedade e ao Estado nacional brasileiro.”⁶¹ Nesse sentido, Lepenies conclui:

[...] o debate entre uma intelectualidade literária e uma intelectualidade das ciências sociais constitui dessa forma parte de um processo complexo, em cujo decorrer foi-se distinguindo o modo de produção científico do modo de produção literário; essa separação é acentuada ideologicamente pela contraposição entre a fria razão e a cultura dos sentimentos – uma dessas oposições que marcam o conflito entre a Ilustração e a Contra-Ilustração.⁶²

Conforme nos diz Luiz Costa Lima⁶³, o romance histórico dessa época apresenta “a face dominante do cientificismo e do serviço que ele presta ao Estado”, passando a ser regido pelo primado da observação e se deixando contaminar pela “crença positivista no fato”, conforme legado de Leopold von Ranke, a quem se costuma associar o surgimento da História como disciplina científica no início do século XIX.⁶⁴

Temos certa idéia sobre o papel esperado desse tipo de narrativa ficcional no Brasil dos oitocentos ao nos depararmos com acusações feitas a obra de José de Alencar por Araripe Júnior, retomando opinião de Franklin Távora em *Cartas a Cincinnati*. Em suas críticas esses intelectuais se ressentem por não encontrarem em *O Sertanejo* as características geográficas pertencentes à região inspiradora do romance, acusando Alencar de manejar erroneamente os dados naturais observáveis na vida real.⁶⁵

No modelo prescrito para a época, a literatura deveria permanecer fiel a um mundo considerado passível de ser apreendido objetivamente pela ciência histórica, incorporando a função de propagar as riquezas naturais e os acontecimentos gloriosos de seu Estado, a fim consolidá-lo como Nação independente de Portugal, portadora de identidade una e autônoma dos padrões europeus.⁶⁶

Podemos observar que até a década de 40 do século passado, a arte literária latino-americana era representada em sua maioria por escritores que expressavam uma

⁶¹ SINDER, 2000, p. 255.

⁶² LEPENIES, 1996, p. 11 apud SINDER, 2000, p. 257.

⁶³ LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**: razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 126.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁵ MARTINS, Eduardo Vieira. Lugares da Natureza. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 131-137, jun. 2001.

⁶⁶ LIMA, op. cit., p. 146-147.

preocupação social diante de um mundo que lhes parecia injusto. Essa literatura volta-se para o tema da luta do homem para sobreviver em sua terra, do vínculo que apresentam com o mundo natural impiedoso, preservando um forte elo com a linha “realista” e nacionalista ao valorizar os elementos geográficos regionais, mas que guardam uma concepção romântica e heróica da relação que os personagens desenvolvem com esse mundo, em uma exploração do conflito entre civilização e barbárie.⁶⁷

Euclides da Cunha, por exemplo, com *Os sertões* (1902), tenta se afastar das obras que idealizam romanticamente as regiões pouco habitadas do país. Os escritores da linha romântica tinham preferência por cenários naturais agrestes e inacessíveis, procurando conferir características pitorescas e primitivas às regiões em que se desenvolvia a ação dos romances, ainda não contaminadas pela ação do homem. Observa-se essa característica em *O sertanejo* (1875), em que José de Alencar vincula as regiões “incultas” a uma espécie de resistência “natural” ao processo colonizador, fator de diferença que entendia conferir valor ao seu país, contribuindo para a formação da nação brasileira. Conforme observa Eduardo Martins, nos romances de Alencar a natureza adquire uma dimensão religiosa, em que a mata e as árvores são convertidas, analogamente, em “templos naturais”, diante das quais o homem deve curvar-se.⁶⁸

Já em *Os sertões*, Euclides da Cunha desenvolve um painel das relações sociais, políticas e econômicas do sertão baiano, a partir de um episódio histórico por ele vivenciado quando atuava como jornalista: a revolta de Canudos ocorrida entre 1896-1897. Seymour Menton entende que durante as primeiras décadas do século XX, os autores latino-americanos expressavam em suas obras uma preocupação com problemas que lhes eram contemporâneos, havendo pouco espaço para o desenvolvimento de romances voltados para episódios acontecidos no passado distante.⁶⁹

⁶⁷ DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão**: palavra e imagem. São Paulo: Annablume, 2008. p. 147.

⁶⁸ MARTINS, 2001, p. 131-37.

⁶⁹ MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de La América Latina**: 1979-1992. México, D. F.: Fondo de cultura económica, 1993. p. 37. (Colección popular).

Deixando para trás essa época, surge no cenário da América Latina um escritor renovador do gênero narrativo. Citado por Menton como o precursor do Novo Romance Histórico na América Latina, o escritor cubano Alejo Carpentier inaugura com a publicação de *El reino de este mundo* (1949) um novo caminho para o romance histórico. Carpentier subordina o tema histórico específico da luta pela independência do Haiti à questão filosófica comum a todos os homens, atemporal, que é a luta pela liberdade e pela justiça social. Carpentier rompe com o modelo cultivado pelos outros romancistas do passado ao fazer com que os protagonistas de sua trama ficcional sejam os mesmos personagens que figuraram na história oficial. Consolidando essa posição inicial, três décadas mais tarde, escreve *El arpa y la sombra*. Nesse romance reserva o papel principal para Cristóvão Colombo, desmistificando, entretanto, no texto de ficção, o lugar atribuído a tal figura pelo texto histórico tradicional.⁷⁰

Seguindo os traços encontrados na obra de Carpentier, os novos romancistas latino-americanos, apesar de buscarem inspiração na História, voltando-se para episódios do passado, fazem do tema principal de suas obras a própria reflexão sobre a atividade literária e as limitações da linguagem. Colocam, assim, em questão, a forma narrativa ao se deixarem influenciar por intelectuais que constituem a vanguarda do pensamento filosófico na Europa. Esses escritores mostram-se obcecados com a renovação da linguagem latino-americana e apresentam uma nova imagem da América Latina, mais condizente com um continente para onde convergiram as diferentes culturas no processo colonizador europeu. No Brasil, Argentina, Cuba e México, para citar apenas alguns países, surgem escritores que procuram se comprometer primeiramente com o fazer literário. Como afirma Monegal: “As obras dessa geração caracterizam-se, sobretudo por atacar a forma romanesca e questionar o seu próprio fundamento.”⁷¹

Ao tentar achar uma justificativa para a proliferação de romances históricos na América Latina a partir de 1970, Menton cita a relação desse tipo de produção

⁷⁰ MENTON, 1993, p. 38-41.

⁷¹ MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e Renovação. Tradução de Luiz João Gaio. In: Fernandez Moreno, Cesar. **América Latina em sua literatura**. São Paulo. Perspectiva, 1979. p. 148-151.

literária com o processo colonizador sofrido pelos habitantes das Américas.⁷² A busca por uma revisão do discurso histórico oficial está ligada aos problemas e recalques advindos dos períodos em que os países colonizados estiveram sufocados social, política e economicamente por culturas européias imperialistas e por discursos que propagavam a dependência da América e de seus habitantes às ideologias e modos de vida estrangeiros, supostamente superiores e centrais.

O ato de passar em revista o passado, questionando-o, surgiu juntamente com o despertar nos latino-americanos de uma consciência de compartilhamento de laços históricos comuns, expressando o desejo de um resgate do sentimento de comunidade, além de coincidir com o declínio do regime ditatorial, com a conseqüente abertura política em vários países e o início de grave crise econômica.

Essa idéia de busca por uma identidade anteriormente negada nos remete ao pensamento de Linda Hutcheon, para quem o retorno crítico ao passado envolve uma experiência paradoxal, a de que “o excêntrico depende do centro para sua definição, que todas as formas de pensamento radical nada podem fazer além de serem comprometidas com as próprias categorias históricas de pensamento a que procuram transcender.”⁷³

Admitindo a influência sofrida por essa linha de composição, tornada paradigmática para a ficção narrativa latino-americana, Carlos Alexandre Baumgarten considera inauguradora do novo romance histórico no Brasil a obra de Márcio Souza, *Galvez, imperador do Acre*, publicada em 1975. Baumgarten encontra no referido romance os seguintes elementos que se apresentarão em maior ou menor grau, como característicos da escrita ficcional recuperadora da história nacional a partir da década de 70:

a – consciência da impossibilidade de determinar, por meio do discurso/palavra, a incontestável verdade histórica; b – concepção de que a História é imprevisível, opondo-se, conseqüentemente, àqueles que vêem na História um caráter cíclico; em verdade, desenvolve-se a idéia de que os mais surpreendentes e inesperados fatos podem ocorrer; c – consciente distorção da história por meio de omissões, exageros e anacronismos, aspecto responsável pela ruptura da linearidade temporal característica do

⁷² MENTON, 1993, p. 46-56.

⁷³ HUTCHEON, 1991, p. 103.

gênero; d – utilização de personagens históricos como protagonistas das narrativas; e – caráter metaficcional, ou o comentário do narrador sobre o processo de criação de seu próprio texto; f – natureza intertextual, à medida que o romance é construído como um mosaico de citações; em outras palavras, o texto pode ser visto como a absorção e a transformação de um outro texto, obrigando a leitura da linguagem poética pelo menos como dupla; g – caráter paródico com relação a outros textos que tenham abordado ou não os mesmos fatos da história; h – forma dialógica, irônica e carnalizada, nos termos em que foi proposta por Bakhtin em seus estudos sobre o discurso romanesco.⁷⁴

Não podemos ignorar que essa escrita ficcional brasileira, assim como aquela dos demais escritores latino-americanos, encontra-se inserida em um contexto mais amplo, surgido durante o século XX e que resultou em uma aproximação entre a escrita histórica e ficcional. Trata-se de uma época de crise da consciência histórica, de confusão, de quebra de paradigmas, em que o perigo do relativismo ronda os cientistas, desaguando forçosamente em uma indiferença do público leitor pelas visões aparentemente intercambiáveis de mundo ofertadas pelo resultado de pesquisas em diferentes campos de estudo.

No que se refere à escrita da história, foi a partir do pensamento de Foucault que Paul Veyne desenvolve suas análises sobre as formas de se chegar ao conhecimento da História.⁷⁵ Veyne remete à crise de representação quando observa que “a linguagem não revela o real [...] não nasce sobre um fundo de silêncio [...] nasce sobre um fundo de discurso”⁷⁶, rejeitando a idéia de uma explicação centralizadora e total para os fenômenos que envolvem a história da humanidade, eis que o homem é transformado em sujeito por construções discursivas instáveis e variáveis ao longo de diferentes épocas. Para melhor explicar como a consciência humana é constituída por práticas sociais sempre provisórias, Veyne recorre à teoria de Bergson, para quem o passado é afetado pelas interpretações que dele alguém aleatoriamente faz no futuro:

Se não tivesse havido um Rousseau, um Chateaubriand, um Vigny, um Hugo, não somente teríamos jamais percebido, e, mais ainda, não teria havido realmente romantismo nos clássicos de outrora, pois esse romantismo dos clássicos só se realiza pela seleção em suas obras de um

⁷⁴ BAUMGARTEN, 2001, p. 175.

⁷⁵ Paul Veyne não especifica exatamente as obras de Foucault a que faz referência no texto de *Como se escreve a história*, entretanto, em suas notas à parte IV da obra, intitulada *Foucault revoluciona a história*, cita os livros *Arqueologia do Saber*, *História da Loucura* e *As palavras e as coisas*.

⁷⁶ VEYNE, Paul. *Foucault revoluciona a história*. In: _____. **Como se escreve a história**. Trad. Alda Baltazar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008. p. 275.

certo aspecto, e este corte, com sua forma particular, não existia na literatura clássica antes da aparição do romantismo, assim como não existe, na nuvem que passa o desenho engraçado que o artista aí distingue quando organiza a massa amorfa ao sabor de sua fantasia.⁷⁷

As mais recentes discussões acerca das narrativas histórica e ficcional refletem paralelamente a respeito das relações entre formas de pensamento e de linguagem que enquadram as definições de narrativa, ficção e ciência.⁷⁸ Uma das tendências vigentes, cujo propagador mais conhecido é Hayden White, se coloca contrária à posição dominante da historiografia, pois ignora existirem fronteiras entre as atividades do Historiador e do autor de ficção. White postula que a História envolve um procedimento de ficcionalização, pois, independente de seu conteúdo, ela é uma “narrativa” que utiliza os mesmos procedimentos da narrativa de ficção. Qualquer conjunto de reais acontecimentos pode ser disposto de maneiras diferenciadas e suportar o peso de ser contado em diferentes tipos de relatos, uma vez que nenhuma seqüência de acontecimentos reais possui linearidade ou causalidade intrínseca, mesmo que, ao impor estrutura aos acontecimentos, se possa construí-los com as estratégias da narrativa ficcional.⁷⁹

Refletindo sobre a leitura de um livro de história ou de ficção, Paul Ricoeur manifesta a idéia de que é possível afastar os estatutos de escritura em que se encontram enquadrados os dois textos, a fim de que a narrativa histórica possa ser lida como romance, tanto quanto a ficção possa guardar estreitas relações com um texto de história.⁸⁰

Peter Gay vai além ao admitir que os recursos estilísticos de que lança mão o historiador na escrita da História:

[...] não são meros ornamentos [...] mas elementos constitutivos do próprio conhecimento produzido pelo historiador [...] a forma de narrar revela mais

⁷⁷ BERGSON apud VEYNE, 2008, p. 276.

⁷⁸ HANCIAU, Núbia Jacques. **Confluências entre os discursos histórico e ficcional**. 2001. Disponível em: <<http://www.hanciau.net/arquivos/CADERNOSLITERARIOS2001-CONFLUENCIAS...pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2011.

⁷⁹ KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 131-173.

⁸⁰ RICOEUR, 1997, p. 329 apud MIRANDA, Maria Geralda de. Metaficção historiográfica: uma tensão criativa entre a literatura e história. **Caderno Seminal Digital**, Rio de Janeiro, ano 12, v. 5. n. 5, p. 289-296, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/seminaldigital2006.1.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2011.

do que a cultura em que o historiador está inserido: ela explicita a própria maneira como o historiador concebe a apreensão do real.⁸¹

Essa reflexão sobre o papel da linguagem na descrição da realidade histórica torna compreensível a crise de representação citada por Veyne, e nos leva a admitir o quanto de imaginação perpassa a narrativa dos acontecimentos passados. As lembranças somente afloram com facilidade em uma sociedade na medida em que determinadas estruturas sociais de tradição permitem ou não o resgate dessas lembranças, atendendo aos interesses de certo grupo da sociedade em detrimento dos interesses de outros grupos.

Podemos citar como exemplo das citadas estruturas, os registros públicos dos proprietários de terra assim como os registros civis mantidos pelos Cartórios, sem falar nos livros de batismo das Igrejas ou os autos dos processos na Justiça, provando a tese desenvolvida por Foucault no sentido de que redes complexas de poder se estabelecem em todos os aspectos da vida em sociedade, se infiltrando nas relações sociais.⁸²

Isto significa dizer que aquilo ou aqueles que não se encontram circunscritos nessa estrutura social não serão passíveis de serem lembrados pela história oficial, pois estarão fora do mundo de atestados, marcas ou símbolos da realidade humana e das fontes históricas muitas vezes produzidas, determinadas e mantidas pelos poderes político e religioso da época em questão.

Como justifica Croce, quando uma narrativa sobre o passado se converte em monumento à opressão, cria-se na humanidade uma concepção de História como disciplina afastada da realidade do homem comum, fazendo com que a tradição histórica seja vista com impaciência, antipatia e até aversão, expressando “um desejo de um futuro sem o passado.”⁸³

⁸¹ GAY, 1990, p. 20-21 apud OLIVEIRA, Carlos Eduardo França de. Narrativa e conhecimento histórico: alguns apontamentos. **Histórica**: revista on line do Arquivo Público de São Paulo, São Paulo, ano 2, n. 15, out. 2006. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao15/materia02/texto02.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

⁸² FOUCAULT, 1972, p. 9-19 apud O'BRIEN, Patricia. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 45.

⁸³ CROCCE, 1935, p. 247 apud MASTROGREGORI, 2008, p. 85.

Sinalizando para a questão de que “não existe nenhuma verdade eterna que verifique ou unifique, de que existe apenas a auto-referência”,⁸⁴ surge a metaficção historiográfica. Esse tipo de escrita romanesca estabelece uma íntima relação com o histórico, de modo a reelaborá-lo e recontá-lo problematizando-o. No entender de Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica: “[...] sugere isso de forma autoconsciente, mas depois o utiliza para ressaltar a natureza discursiva de todas as referências – literárias e historiográficas.”⁸⁵

Estabelecendo a diferença entre o romance histórico do século XIX e aquele do final do século XX, Hutcheon conclui que a metaficção historiográfica é um produto do pós-moderno, afirmando que “o pós-moderno é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar.”⁸⁶

Para Moriconi:

[...] o pós-moderno serviria para identificar práticas democratizantes, descentradoras, desierarquizantes, em contraste com os modernismos canônicos e os vanguardismos unívocos, assim como aponta para uma cotidianização da política e da estética em contraste com uma consciência da História pautada pela evolução do Estado nacional.⁸⁷

Entendemos, a partir dessas considerações, que a literatura nos aponta um caminho para a compreensão das ações humanas ao nos fazer sentir próximos da forma pela qual os atores da história supostamente pensavam as relações sociais e a cultura em que estavam inseridos. A ficção toma para si o direito de dizer uma história que pode ser compreendida, passível de ter acontecido, tornando-se um verdadeiro “exercício do direito de saber em face do poder.”⁸⁸

O romance *O templo e a força*, de Luiz Guilherme Santos Neves, não nega ser o texto narrativo apenas mais uma construção possível de nossa época sobre um tempo passado, fazendo surgir por meio das representações das personagens e do narrador, vários pontos de vista sobre a insurreição do Queimado. Mostra, dessa maneira, que apesar do homem não poder estar no passado distante, pode por meio

⁸⁴ HUTCHEON, 1991, p. 158.

⁸⁵ Ibid., p. 158.

⁸⁶ Ibid., p. 142.

⁸⁷ MORICONI, 1997, p. 19 apud SINDER, 2000.

⁸⁸ HUTCHEON, op. cit., p. 85.

da criação imaginativa, procurar alcançar as explicações para o acontecido, sem pretender ignorar o local da cultura de onde fala e sobre o qual fala.

Mas, principalmente, seu autor mostra conhecer o caminho que deverá ser percorrido para tocar o leitor da obra com uma emoção que seja suficiente para que este tenha empatia por um mundo que lhe é desconhecido, tornando o passado visível e fazendo com que este adquira mais “realidade”. Mais do que narrar fatos em uma ordem cronológica, e que tenha a lógica do início, meio e fim, ou procurar provas que responderiam questionamentos sobre os motivos e razões dos eventos passados, o escritor se atribui o papel de despertar no público a que se dirige o sentido de pertencimento a uma mesma raça humana, constituindo-se como a única realidade possível no texto de ficção aquela que se refere à limitação da linguagem para retratar o mundo real.

3.1 PREPARANDO O TEMPLO: A INSURREIÇÃO NA VERSÃO DE AFONSO CLÁUDIO

Ao nos voltarmos para o romance produzido na atualidade, em especial para aquele que aqui pretendemos analisar, atentamos para o fato de que a narrativa ficcional histórica mantém outra relação e nível de exigência com o leitor. Os fatos já contextualizados pela historiografia oficial, responsáveis por despertar a imaginação literária, são subvertidos no texto de ficção, e para que sejam assim percebidos se faz necessário o conhecimento prévio das informações existentes sobre a revolta do Queimado. Nesse sentido entendemos importante realizar um comentário sobre a insurreição na versão de Afonso Cláudio.

O texto em que nos baseamos para este estudo é *Insurreição do Queimado – episódio da História da província do Espírito Santo*, escrito por Afonso Cláudio de Freitas Rosa. Essa versão, publicada em quarta edição, foi comemorativa aos cento e cinquenta anos da insurreição do Queimado, e é idêntica à terceira, de 1979. O autor de *O templo e a força* inspirou-se nessa quarta edição, inclusive no acréscimo

da obra, composto por documentos do apêndice, resultantes da pesquisa de Fernando Achiamé.

Luiz Guilherme Santos Neves foi responsável pela apresentação do livro de Afonso Cláudio, oportunidade em que explica a grande dependência da atividade agrícola desenvolvida no Estado em relação à mão-de-obra escrava, que perdurou durante todo o período escravagista. Ressalta, inclusive, que o montante desses trabalhadores, em alguns locais, superava ao de habitantes livres. Prossegue seus esclarecimentos revelando que a concentração dos escravos se dava principalmente ao longo da costa capixaba, mais habitada que o interior. Informa que freqüentes eram as fugas, que originavam a formação de quilombos nas matas ou regiões próximas às fazendas, ou ainda, os atos de violência em enfrentamento direto aos senhores, muitas vezes com o incentivo ou participação de brancos simpatizantes à causa da libertação, dentre padres e abolicionistas, muitos deles proprietários rurais.⁸⁹

Consideramos ser um aspecto importante da apresentação de Luiz Guilherme Santos Neves a menção que faz à existência do pouco arquivo com que pudessem contar os estudiosos da revolta de 1849. A narrativa de Afonso Cláudio, publicada em 1884, mais de trinta anos após o episódio, e ainda durante a vigência da escravidão, configura-se no único registro de um trabalho de compilação, interpretação e conclusão sobre a revolta, feito por um estudioso daquele século, cujo resultado, apesar de importante pela novidade e tentativa de fortalecer a memória dos fatos, carece de uma interpretação imparcial. E é, em nosso entendimento, a partir dessa evidente parcialidade do historiador na interpretação dos arquivos e na elaboração das conclusões sobre os acontecimentos que se constrói o texto ficcional de *O templo e a força*.

Em sua pesquisa sobre a insurreição, Afonso Cláudio tomou como fonte alguns documentos oficiais, anexados ao final da obra para eventual consulta dos interessados, e depoimentos testemunhais, provenientes de pessoas que disseram

⁸⁹ NEVES, Luiz Guilherme Santos. Apresentação. In: ROSA, Afonso Claudio de Freitas. **Insurreição do Queimado**. Vitória: EDUFES, 1999. p. 13-16.

ter presenciado os eventos, estando dentre tais testemunhos aqueles emitidos por um suposto partícipe da insurreição.

O texto de Afonso Cláudio⁹⁰ é uma mistura de relato e explicação dos fatos organizados em um enredo, do qual participam pessoas cujas características são definidas em parte pela imaginação do historiador, e, em parte, pelas ações a que se encontrem ligadas. Depois da nota explicativa inicial e da introdução, o corpo da obra é dividido em cinco capítulos: o primeiro trata do *Caráter do movimento – Razões de sua origem*; o segundo, dos *Preparativos*; o terceiro sobre *Hostilidades – rompimento*; o quarto contém aspectos da *Derrota- Reações* e o último sobre O

⁹⁰ Afonso Cláudio nasceu em 02 de agosto de 1859, no distrito de Mangaraí, município de Cachoeiro de Santa Leopoldina, hoje denominado Cariacica. Seu pai, o coronel José Cláudio de Freitas Rosa, era proprietário de uma fazenda naquela localidade. Conviveu com os escravos da fazenda paterna o suficiente para deles colher grande parte do arquivo que deu origem às suas pesquisas futuras. Estudou no Rio de Janeiro, a partir de 1870, tendo retornado ao Espírito Santo entre 1873 e 1877, período em que foi aluno do Ateneu Provincial, seguindo para o Recife em 1878, para cursar Direito, formando-se em 1883 (RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Afonso Cláudio**. Vitória: Pro Texto Comunicação e Cultura, 2007. p. 19-26.). A faculdade de direito de Recife adotava a teoria positivista, fundamentada no filósofo Augusto Comte, e em teóricos como Spencer (Darwinismo Social) e Proudon (Socialismo Utópico), o que acabou por desenvolver em seus alunos a idéia de que a heterogeneidade racial e de classes seria um fator prejudicial ao progresso da nação. Tais doutrinas influenciaram o movimento abolicionista do Brasil e em sua causa estiveram envolvidas pessoas que fizeram parte das relações de Afonso Cláudio em sua vida estudantil. Durante o curso de direito, Afonso Cláudio fez amizade com Benilde Romero, irmão de Sílvio Romero, recebendo influências de Tobias Barreto, de quem foi discípulo, e de Joaquim Nabuco, eleito deputado em Pernambuco em 1878 (VASCONCELOS, João Gualberto. Afonso Cláudio: o profeta da modernidade. **Revista da Academia Espírito-santense de Letras**, Vitória, p. 91-111, 2009. Sesquicentenário do nascimento de Afonso Cláudio (1859-2009). Comemorativo ao 88º aniversário da AEL.). Ao retornar para o Espírito Santo, Afonso Cláudio integrou-se ao movimento abolicionista e republicano, fundando a Sociedade Libertadora Domingos Martins em 1883, com a finalidade de mobilizar a sociedade em prol da causa da abolição, desenvolvendo meios para libertar escravos. Em 1889, com a proclamação da República, foi nomeado o primeiro governador do estado republicano (RIBEIRO, 2007, p. 23-27). O escritor era um homem com idéias consideradas adiantadas para a sociedade da época. Seus ideais de coletividade, progresso e cultura, ao mesmo tempo que o aproximavam de uma elite de jovens intelectuais, acabaram por afastá-lo dos “homens comuns” que habitavam o Espírito Santo. Afonso Cláudio gostava de corroborar seu discurso com atitudes, tendo inclusive decidido libertar todos os escravos que recebera de seu pai como herança no dia de seu matrimônio, ou mesmo se prestando a vender bens pessoais para pagar dívidas contraídas pelo Estado (RIBEIRO, 2007, p. 48). Afonso Cláudio entendia ser o representante a quem a sociedade tinha delegado poderes, para, em seu nome, propagar a causa abolicionista (RIBEIRO, 2007, p. 28). Além da *Insurreição do Queimado (1884)*, são de sua autoria, *Biografia do Dr. João Clímaco (1902)*, *História da literatura espírito-santense (1912)*, *As Tribos. Negros importados e sua distribuição no Brasil. Os grandes mercados de escravos (1914)*, *Trovas e cantares capixabas (1923)*, *Ensaio de sociologia, etnografia e crítica (1931)* e *História da propaganda republicana no Espírito Santo (1922)*, dentre outras que versam sobre seus estudos em Direito (RIBEIRO, 2007, p. 58). Escreveu, desde o período como estudante no Ateneu Provincial, vários artigos sobre episódios da história do Espírito Santo em jornais, tais como *O Chachoeirano*, *A província do Espírito Santo* e *O estado do Espírito Santo*. Mas a monografia com o tema da insurreição foi o primeiro livro publicado. Distribuído em 1885, em 500 exemplares, pelo jornal *A província do Espírito Santo*, de propriedade do amigo e correligionário do partido Liberal, Muniz Freire. Seus escritos causaram grande repercussão, tendo acendido a memória coletiva para um episódio sobre o qual a historiografia anterior havia silenciado, e chamado a atenção da opinião pública que se dividiu entre a culpa ou absolvição do frei Gregório de Bene na revolta dos escravos (SANTOS, Estilague Ferreira dos. Afonso Cláudio: historiador. **Revista da Academia Espírito-santense de Letras**, Vitória, p. 22-53, 2009. Sesquicentenário do nascimento de Afonso Cláudio (1859-2009). Comemorativo ao 88º aniversário da AEL. Edição especial.).

juízo – A evasão, além da *Nota Final*, comentando e retificando dados extraídos do *Dicionário Histórico Geográfico* de Cesar Marques.

Ao registrar a rebelião acontecida no distrito do Queimado em 1849, conforme esclarece o professor Estilaque Ferreira dos Santos, Afonso Cláudio pretendia dirigir o seu discurso a um público certo, formado por brancos e escravocratas, procurando atingir dois objetivos que estavam acima daquele que à primeira vista parecia primordial, o de manter viva a memória.⁹¹ O primeiro seria o de fazer de seu relato uma propaganda dos seus ideais republicanos e abolicionistas, desmoralizando aqueles que seriam seus inimigos políticos, representantes na sociedade dos valores da Monarquia, poder instituído do Brasil: “bravos fazendeiros”, “subdelegados”, “a imprensa”, “a guarda nacional”, “a assembléia provincial”, “o presidente da província”, “cidadãos amantes da ordem”, enfim, os “vencedores”, “esteios da monarquia augusta!”.⁹²

Os ataques eram endereçados aos coronéis; aos medalhões indicados pelo Imperador para ocupar cargos públicos na direção do governo provincial, mas que nenhum amor nutriam pela terra capixaba ou pelo seu povo; aos escravocratas; e, ainda, aos intelectuais que no seu entender se omitiam quando deixavam de fazer algo para mudar as relações estabelecidas na sociedade.⁹³

Um de seus opositores era Bazilio Daemon, do partido Conservador, proprietário do jornal *O Espírito-santense*, que ao publicar artigo nesse jornal, em 11/03/1887, manifesta sua oposição ao trabalho de Afonso Cláudio, a que denominou como equivocado e fora da realidade.⁹⁴

A história se configura então como um campo fértil para a afirmação da identidade de grupos que se opõem na luta pelo poder, conforme esclarecemos a seguir.

⁹¹ SANTOS, Estilaque Ferreira dos. Afonso Cláudio: historiador. *Revista da Academia Espírito-santense de Letras*, Vitória, p. 35-49, 2009. Sesquicentenário do nascimento de Afonso Cláudio (1859-2009). Comemorativo ao 88º aniversário da AEL. Edição especial.

⁹² ROSA, Afonso Claudio de Freitas. *Insurreição do Queimado*. Vitória: EDUFES, 1999. p. 59. (José Costa, 2).

⁹³ SANTOS, loc.cit.

⁹⁴ SANTOS, op. cit., p. 46.

A preocupação de Afonso Cláudio em produzir escritos, fossem eles literários ou historiográficos, que perpetuassem a memória dos acontecimentos, surge no prólogo de *Insurreição do Queimado*.⁹⁵ Nessa oportunidade manifesta o pouco caso com que os cronistas da época tratavam os fatos do século, enfatizando que mesmo os poetas brilhantes da terra não procuravam ressaltar os fatos históricos em suas obras. Atribui tal descaso no trato com a memória ao “desamor pelas nossas cousas”⁹⁶, acentuando a prática da máquina burocrática pública em expressar tal atitude, haja vista que os autos do processo em que foram julgados os insurretos se perderam nos cartórios da Capital. Estavam assim os escravos à margem do sistema legal porque invisíveis às instituições políticas que dominavam o governo da província, tendo sido provisoriamente materializados apenas quando se fez conveniente ao Estado mostrar a aparência do seu controle sobre os criminosos que ousavam se insurgir contra o sistema estabelecido.

Por outro lado, Afonso Cláudio procura ressaltar por meio desse acontecimento a falência da monarquia, incompetente em fazer com que seus órgãos representantes punissem efetivamente os infratores, eis que por estarem ainda soltos e vivos alguns revoltos, não poderiam, nem mesmo em caso de eventual captura, cumprir a pena que lhes fora atribuída pela autoridade judiciária.

Dentre os escritores da história do Espírito Santo que são julgados moralmente por Afonso Cláudio está José Marcelino P. de Vasconcellos, autor de *Ensaio sobre a História e estatística da província do Espírito Santo* em 1858, em que menciona a insurreição com o intuito de criticar as autoridades “tíbias e morosas”. No referido trabalho, o historiador se equivoca sobre a data da revolta, trocando o ano de 1849 pelo de 1850.⁹⁷ Apesar de não nomeados, são Brás Rubim e Misael Pena autores de outras historiografias editadas em 1861 e 1878, respectivamente, e que igualmente silenciaram sobre a insurreição acontecida no Queimado.⁹⁸

Já em *Nota Final* ao seu trabalho, Afonso Cláudio é contundente em criticar César Marques, autor de *Dicionário Histórico Geográfico (1878)* da província, por

⁹⁵ SANTOS, 2009, p. 17-19.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 36-38.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

igualmente falhar em não fazer qualquer menção ao episódio na compilação. A omissão é agravada pela peculiaridade de ter sido o levantamento do historiador contratado e pago pelos cofres públicos.

Diante dessas observações de Afonso Cláudio, podemos mesmo especular que a alegada falta de interesse dos cronistas da história capixaba pode ser atribuída em parte ao comprometimento de certo grupo intelectual da época com os interesses dos proprietários de terra, detentores que eram do poder econômico e político local, mas por outro lado, revela a influência do preconceito racial sobre a historiografia dos séculos passados. O preconceito estava tão arraigado no sistema social daqueles tempos, que chegou a ponto dos autores dos relatos históricos julgarem indignas de nota as ações que envolvessem os escravos, seres por eles considerados inferiores racialmente.

O silêncio sobre o episódio sinaliza igualmente para o medo dos brancos diante do contínuo enfraquecimento do poder estatal escravocrata, resultante não só das lutas contínuas dos escravos pela liberdade, como também da visão estratégica desenvolvida pelos cativos no sentido de identificar um momento propiciador para a intensificação das revoltas, como a divisão ideológica e econômica apresentada pelos homens livres.

Conforme Geraldo Antonio Soares informa no artigo *Cotidiano, sociabilidade e conflito em Vitória, no final do século XIX*,⁹⁹ essa sociedade do século XIX, em que há a instituição do trabalho forçado, se encontra em crise, e, ao mesmo tempo, em busca de uma solução, pressionada pelos fazendeiros do café.

Havia um conflito de interesses no interior da classe social dominante formada por brancos de maior poder aquisitivo ou com certa projeção intelectual. Alguns mantinham posicionamento favorável à monarquia e à continuidade da exploração da mão-de-obra escrava, sustentáculo da produção agrícola e da economia. Outros, pelo contrário, consideravam o regime escravocrata um freio ao desenvolvimento industrial do país e à sua inserção no cenário mundial das nações civilizadas.

⁹⁹ SOARES, Geraldo Antônio. Cotidiano, sociabilidade e conflito em Vitória, no final do século XIX. **Dimensões:** revista de história da UFES, Vitória, p. 57-80, 2004.

Bazílio Carvalho Daemon, crítico da narrativa de Afonso Cláudio quando de sua publicação, é autor de *História e estatística da província do Espírito Santo* (1879), obra na qual a revolta é mencionada apenas para enaltecer a coragem com que o Alferes José Cezario Varella de França e o Coronel Manoel Ribeiro Coutinho Mascarenhas, seu companheiro do partido Conservador, combateram os insurretos.¹⁰⁰ Em clara confrontação a tal posição estão as declarações elaboradas pelo autor de *Insurreição do Queimado*, quando denomina os combatentes de “ultra-selvagens.”¹⁰¹

O segundo objetivo fazia parte de um projeto coletivo dos intelectuais abolicionistas para resgatar a figura de João Clímaco, a que atribuíam o “esquecimento” como represália por sua luta política contra o tráfico dos escravos, e por ter se colocado ao lado dos insurgentes na defesa que apresentou em seu favor quando do julgamento pelo sistema judiciário. Afonso Cláudio faz dessa personagem em sua obra um símbolo da luta antiescravista, fortalecendo a ligação entre a figura de herói construída no texto e a causa que representava o “pensamento liberal, republicano e cristão.”¹⁰²

A realidade do discurso historiográfico revela-se relativa quando buscamos aquilo sobre o que silencia. As versões sobre a revolta dos escravos omitidas pelo historiador são aquelas que contrariam os interesses por ele representados, expondo o dilema do cientista que não consegue o distanciamento necessário ao exame das relações na sociedade em que está inserido.

Por outro lado, observamos que mesmo levando em conta a sua intenção humanista, Afonso Cláudio não obteve êxito em interrogar os documentos para deles tentar extrair uma informação imparcial, tornando-se o seu texto, em alguns momentos, apenas uma paráfrase dos arquivos estudados. Desta maneira, o historiador interpreta como reflexo de uma única possível verdade as afirmações de Gregório de Bene em seu “Juramento”¹⁰³, e, no entanto, escolhe silenciar sobre o

¹⁰⁰ SANTOS, 2009, p. 37.

¹⁰¹ ROSA, 1999, p. 60.

¹⁰² SANTOS, op. cit., p. 44.

¹⁰³ ROSA, op. cit., p. 76.

conteúdo do ofício do presidente da província Felipe José Pereira Legal ao ministro da justiça.¹⁰⁴

Apesar da declaração inicial do cientista demonstrar preocupação com os métodos de análise histórica dos acontecimentos¹⁰⁵, o narrador do texto manipula as palavras a fim de causar a impressão de que tudo o que está sendo narrado realmente houvesse acontecido, agindo como se de fato lá estivesse quando da insurreição.

A linguagem do texto é elaborada a partir da preocupação do seu autor em dar dramaticidade ao enredo. Trata a vida como um palco, “o teatro do acontecimento.”¹⁰⁶ A insurreição torna-se uma “tremenda revolta”¹⁰⁷, confirmando o perfil do pesquisador que se restringe aos limites da memória dos sujeitos sociais da época, responsáveis por produzir os documentos que serviram de base à narrativa histórica, tais como os membros da Assembléia Provincial e o frei Gregório de Bene.¹⁰⁸

Em consulta às notas explicativas ao texto de Afonso Cláudio, nos deparamos com a impossibilidade de ter a rebelião sido planejada com muita antecedência, ou mesmo que envolvesse a propaganda do movimento por seus líderes em diferentes propriedades. Sendo improvável que por tal meio tivessem conseguido atingir o intuito de arregimentar e reunir mais de duzentos escravos no Queimado, provenientes de diversos locais tão distantes entre si, no dia dedicado ao patrono São José.

Apreendemos, ainda, que na época havia dificuldade dos escravos percorrerem a pé longas distâncias em pouco tempo, tendo em vista a necessidade de que seus senhores não percebessem a ausência ao trabalho nas propriedades. E ao levarmos em conta o fato de vinte praças terem conseguido debelar os insurretos em dois dias, percebemos não ter sido a insurreição uma revolta de tão grande vulto como quer fazer parecer o historiador.

¹⁰⁴ ROSA, 1999, p. 137.

¹⁰⁵ Ibid., p. 21.

¹⁰⁶ Ibid., p. 27.

¹⁰⁷ Ibid., p. 55.

¹⁰⁸ Ibid., p. 76-79.

Acreditamos que Afonso Cláudio deixou-se contaminar pelo clamor público que envolveu a insurreição, resultante do imaginário da sociedade branca dominada pelo medo de que algum dia os negros escravizados pudessem conseguir finalmente se vingar dos maus tratos sofridos e da situação de marginalidade a que estavam destinados. Conforme esse entendimento, os escravos poderiam tentar inverter a ordem social para ocupar o lugar dos seus senhores, tomando-lhes a propriedade, como havia de fato acontecido no Haiti e na guerra civil americana, no início do século XIX. Sem falar nas insurreições ocorridas na Bahia nas primeiras três décadas do século XIX, e que devem ter trazido temor aos habitantes do Espírito Santo.¹⁰⁹

Uma nota que entendemos interessante é a inserção, no texto, de umas “quadrinhas” colhidas por Afonso Cláudio do folclore popular. A inclusão dos versos denotam o temor existente na elite da sociedade de que por trás do desejo de se parecerem com os brancos nas vestimentas, algum dia os negros também ambicionassem atingir a igualdade de fato e de direito: “Camisa engomada/chapéu de lemar/Diziam que os negros/lam-se acabar/Sapatos de sola/Que faz ringidô/Andavam na roça/Como os doto.”¹¹⁰ Bem parecida com outra entoada nas ruas de Pernambuco, em 1823: “Marinheiros e caiados/Todos devem se acabar/Porque só pardos e pretos/O país hão de habitar.”¹¹¹

Ainda com o objetivo de alertar a sociedade para a intransigência dos políticos e grandes fazendeiros escravocratas, que no entender de muitos republicanos, tais como Rui Barbosa¹¹² iria agravar a situação de conflito e revolta dos negros, minando a paz social, o texto relaciona o capitão Antônio Pinto das Neves com a figura do “infatigável guerrilheiro [que] executou [os suplícios] com a tranqüilidade de um santo”¹¹³, descrevendo a flagelação dos escravos, “companheiros de sorte”, com os detalhes sanguinários necessários para causar o máximo impacto no leitor:

¹⁰⁹ AZEVEDO, 1987, p. 35.

¹¹⁰ ROSA, 1999, p. 48-49.

¹¹¹ AZEVEDO, op. cit., p. 36.

¹¹² Ibid., p. 93.

¹¹³ ROSA, op. cit., p. 57.

“Matilhas de cães afluíam aos lugares do suplício para sorver o sangue que porejava das chagas abertas pelo látigo.”¹¹⁴

Ao escravo Elisiário atribui o papel de “iluminado”, justificando que “aos espíritos dos prosélitos” o escravo era um orador eloquente, cuja força das palavras era suficiente para convencê-los da possibilidade de atingirem a liberdade pela construção do templo, conforme promessa vinculada ao frei Gregório de Bene, ou se tal promessa não vingasse pela violência.¹¹⁵

No entanto, Afonso Cláudio vincula a tal característica uma conotação negativa, de malícia, como se o escravo fosse um desvirtuador da “docilidade natural”, própria do africano em geral, e um traidor da confiança do “bom senhor”, personificada por João Clímaco, o “superior espírito”¹¹⁶, de quem teria absorvido a habilidade que possuía.

Mais adiante, revela uma idéia muito próxima a de Joaquim Nabuco em sua obra *O Abolicionismo*¹¹⁷, por entender ser o escravo inferior ao branco, a quem a experiência da escravidão e a procedência da raça negra conferiam o defeito de ser passivo diante da vida: “Como escravo que era, Elisiário esperou os acontecimentos”¹¹⁸ ou justificando a injustiça cometida ao escravo Carlos, que “em todo esse longo fadário, nunca ergueu mão ameaçadora para ferir.” Tais pensamentos eram compartilhados por Ruy Barbosa e José do Patrocínio, que contrários à luta armada propagavam a idéia “do escravo dócil e do bom senhor”. Miguel Lemos¹¹⁹ chegava a considerar os adjetivos “resignação, passividade e submissão” para caracterizar o escravo originário da África, afirmando que o escravo venerava o seu senhor com o intuito de alimentar a política de pacificação.¹²⁰

¹¹⁴ ROSA, 1999, p. 66.

¹¹⁵ Ibid., p. 36

¹¹⁶ Ibid., p. 40.

¹¹⁷ AZEVEDO, 1987, p. 98-99.

¹¹⁸ ROSA, op. cit., p. 71.

¹¹⁹ Miguel Lemos era abolicionista, filiado à “Igreja e Apostolado Positivista” e presidente perpétuo da sociedade positivista do Rio de Janeiro. Seguidor de Augusto Comte considerava a “raça africana” pacífica, em razão de leis biológicas que supostamente regem o organismo humano. Autor do livro *A incorporação do proletariado escravo e o recente projecto do Governo* (1883), pretendia transformar o escravo em trabalhador assalariado após a libertação.

¹²⁰ AZEVEDO, op. cit., p. 95.

Já Chico Prego torna-se “o valente expedicionário do interior”¹²¹, “o homem de luta”, “o rebelde enfurecido disposto à derrota como à vitória”, a quem acompanhava o “valeroso João, que por tantos anos sopitou a desforra. Nem um nem outro possuía a capacidade para armar uma deliberação, detalhar um plano. Braços armados para a execução sentiam-se incapazes para delinear um ataque.”¹²² Tais personagens se prestam a confirmar a imagem que a elite branca fazia dos negros: de que eram fortes e resistentes para o trabalho, porém inferiores mentalmente aos brancos em razão da brutalidade do regime escravagista e da origem Africana.

A exaltação de Chico Prego como mártir da liberdade continua quando da descrição da sua execução. O narrador ressalta a frieza e a calma do insurgente diante da morte próxima: “Impassível, frio, sem trair uma comoção de susto sequer, o rebelde parecia interiormente satisfeito com a sorte que o aguardava. Se o movimento insurrecional não o fizesse herói, a coragem da morte sagrá-lo-ia.”¹²³

Tudo indica que nesse ponto a narrativa dialoga com a imagem de Zumbi, cuja figura heróica formou-se pelas mãos do historiador Rocha Pitta, autor de *História da América Portuguesa* no século XVIII. A versão de Pitta atribui ao líder do Quilombo dos Palmares o atributo de grande coragem, por ter preferido a morte ao cativo, atirando-se a um abismo junto com os demais guerreiros quando da invasão dos portugueses. Outro historiador, porém do século XIX, José Inácio de Abreu Lima, coincidentemente um “representante do nativismo pernambucano”, também recupera tal versão histórica em seu *Compêndio de história do Brasil*, publicado em 1843, sendo sua versão desmentida apenas no século XX.¹²⁴

Com o intuito de defender a inocência presumida do frei Gregório de Bene no episódio da insurreição, o narrador se coloca no lugar do frei, o imaginando “transido de terror”¹²⁵ ao ser surpreendido na igreja pelos líderes da revolta. E descreve:

¹²¹ ROSA, 1999, p. 43.

¹²² Ibid., p. 52-53.

¹²³ Ibid., p. 64.

¹²⁴ MATTOS, Hebe. O herói negro no ensino de História do Brasil: representações e usos das figuras de Zumbi e Henrique Dias nos compêndios didáticos brasileiros. In: CAMPOS, Adriana Pereira; SILVA, Gilvan Ventura (Org.). *Da África ao Brasil: itinerários históricos da cultura negra*. Vitória: Flor & Cultura, 2007. p. 258-259.

¹²⁵ ROSA, op.cit., p. 45.

Antes que o sol, que alumiu o primeiro feito da revolta escrava, se tivesse escondido por entre as montanhas que guardavam o último eco dos brados do triunfo, os insurgentes puseram-se em marcha para as fazendas, seguindo a rota traçada por Elisiário.¹²⁶

Concluimos do prólogo antes citado que o depoimento testemunhal do escravo sobrevivente da revolta de 1849 só foi tomado por Afonso Cláudio diante da pouca documentação “oficial” a respeito. Razão para a sua justificativa em ouvir o rebelde remanescente configurar-se, na verdade, em uma falta de alternativa, um último recurso a um arquivo considerado “pouco confiável”¹²⁷, já que o oficial e, portanto, “confiável”, não estava disponível:

Em tão difícil posição, tive de recorrer às narrações orais, às reminiscências de alguns que tiveram conhecimento mais ou menos perfeito dos detalhes da peleja: por demasiado esforço consegui obter de um dos chefes do motim a revelação de todo o plano da revolta dos escravos.¹²⁸

E mais adiante reforça sua posição: “Além da exposição truncada do escravo rebelde, foram-me úteis na confecção deste esboço, os apontamentos de um distinto cronista espírito-santense.”¹²⁹

Tal fato nos leva a pensar que o testemunho é visto com reservas por nosso primeiro e destacado folclorista, um quase impedimento à confiabilidade e à busca da verdade. O arquivo não confiável torna-se um subterfúgio para que a narrativa possa ser convertida aos fins a que se pretendia.

Concluimos assim que, apesar da verdade ser buscada pelo historiador como sendo um ideal a ser alcançado, e uma única possibilidade às causas e aos porquês dos acontecimentos, revela-se como sendo em grande parte fruto da especulação do autor e, portanto, sua obra aproxima-se de algumas características do texto ficcional, por seu caráter especulativo e ideologicamente dirigido.

Distribuindo elogios a uns, condenando os atos de outros, atribuindo responsabilidades e hierarquias dentro do grupo de escravos revoltos, imaginando razões por trás das atitudes das personagens retiradas dos arquivos da história,

¹²⁶ ROSA, 1999, p. 47.

¹²⁷ Ibid., p. 18.

¹²⁸ Ibid., p. 18.

¹²⁹ Ibid., p. 18.

Afonso Cláudio tece uma trama em que os escravos são as vítimas a quem cabe aos abolicionistas salvar da fúria daqueles que comungam com o sistema de uma sociedade degradada pela exploração do trabalho escravo. O papel de salvador é atribuído a João Clímaco, “o humanitário cidadão” que salvou da morte o insurgente Carlos, “um monumento que a história conserva” e “estendeu a caridade até esta infeliz vítima da justiça e desfez mais de uma cilada armada à ignorância do escravo para triunfo dos executores da lei.”¹³⁰

Desta forma, o historiador, apesar de visar projetar por meio de sua literatura uma “realidade”, desejando distanciar-se do “impressionismo” em favor da isenção científica esperada do crítico da história,¹³¹ acaba identificando-se com algumas figuras históricas envolvidas no acontecimento, fazendo-as adquirir uma aura de ficção, afastando-as do mundo real. O teor estético conferido ao texto por Afonso Cláudio também é responsável por desviar a intenção a que se destina a obra historiográfica, pois a carrega com um grau alto de emoção.

A pretensão à objetividade histórica, esperada do discurso científico, é contraposta à atitude do autor em justificar os atos das personagens por uma ótica particular, já que não possuía fontes seguras que se prestassem à elaboração de suas conclusões, forjando-as a partir de pressupostos ideológicos que careciam de isenção moral. O narrador julga os atos das personagens por um ponto de vista único, pessoal, daí resultando a subjetividade.

Também podemos concluir que, apesar do historiador não aceitar pacificamente a relação de dominação que pretendia subjugar o negro, os motivos teológicos que regiam tais relações estão contidos no seu discurso. Afonso Cláudio por vezes deixa transparecer a idéia de estarem os acontecimentos subordinados à “vontade de Deus”, utilizando em seu texto expressões que vinculam os acontecimentos da revolta a um “teatro”,¹³² e conseqüentemente, à vida como representação e os homens a marionetes comandadas por um ser superior. Ou por trazer implícita no

¹³⁰ ROSA, 1999, p. 70.

¹³¹ Ibid., p. 21.

¹³² Ibid., p. 25-27.

primeiro capítulo de sua monografia a visão positivista enaltecida do trabalho, meio para trazer dignidade ao homem.¹³³

Desse modo, faz uma apologia ao homem alemão, “tipo robusto, hercúleo, do povo do além Reno”, “exuberante de vida e voluntarioso”, justificando com tais características a prosperidade das regiões ocupadas pelos estrangeiros, em contraste com “os povoados exclusivamente habitados pelos naturais”, exemplificado por “Porto das Pedras” e “Queimado”.¹³⁴

Entendemos que o ideal do racionalismo demonstrado por Afonso Cláudio não foi hábil para modificar a relação de dominação que dizia abominar. O que transparece no texto histórico ainda é a ótica da elite, dos vencedores. Uma visão de cima para baixo, em que a narrativa sobre a insurreição trata o negro cativo apenas como coadjuvante no episódio da revolta, vítima de um sistema opressor em que a violência é encarada como insuperável pelo negro, inferior em vontade e em capacidade, implicando tal condição na necessidade de ter um salvador que o livrasse da subjugação. De modo contrário, dispensa outro tratamento a João Clímaco, reservando-lhe um papel de destaque na salvação dos revoltosos, enaltecendo o valor humano de sua atuação de advogado em favor dos insurretos e de intelectual no cenário capixaba.

Afonso Cláudio era um representante do meio intelectual brasileiro, constituído em sua maioria por uma elite detentora de recursos econômicos e grandes propriedades, e que soube usar a educação recebida com base nos teóricos europeus para justificar o racismo por trás de uma política de branqueamento, em um projeto de transfusão do sangue europeu, branco, para o nacional, cujo defeito de raiz consistia na mistura do sangue índio, negro e portugueses.

¹³³ Em seu artigo *Sobre o conceito da história*, Walter Benjamin aponta para a confusão entre a moral religiosa e a visão positivista de que o homem existe para o trabalho, em um pensamento utilizado para condicionar o trabalho industrial ao progresso político e técnico, pretensão redentora das classes operárias na Alemanha. O trabalho definido como “fonte de toda riqueza e de toda civilização” servia para demonstrar o domínio do homem sobre a natureza, que estava à sua disposição para ser modificada. A tal idéia que louvava o trabalho como redentor do homem, Benjamin contrapõe o pensamento atribuído a Marx de que “o homem que não possui outra propriedade que a sua força de trabalho está condenado a ser ‘o escravo de outros homens, que se tornaram [...] proprietários’”. (BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 227)

¹³⁴ ROSA, 1999, p. 24-25.

A exposição de tal opinião coloca o historiador em consonância com os “doutrinários do racismo”, denominação atribuída pelo antropólogo Kabengele Munanga àqueles que como Buffon (1753) entendem que “a raça branca constitui o protótipo da espécie humana”, não passando as demais de suas “degenerações” e “alterações.”¹³⁵ Idéias que um século depois ressurgem por meio do conde Joseph Arthur de Gobineau (1853-1855) no seu ensaio sobre a desigualdade das raças humanas e ainda em 1922, na obra de Adolf Hitler, “Mein Kampf”, atribuindo à mestiçagem a responsabilidade pelo declínio de um povo.¹³⁶

Diante dessas considerações podemos entender a relação apontada por Paul Gilroy entre a experiência histórica dos escravos africanos, submetidos ao exílio e à servidão forçada no continente Americano, e a racionalidade científica Européia que fundamentou o pensamento racista, acabando por culminar no movimento anti-semita e na política nazista de extermínio de judeus.¹³⁷ Citando Frederic Jameson, Gilroy explica que o elo principal entre as duas experiências de opressão está:

[...] em uma experiência mais básica, a saber, a do medo e da vulnerabilidade – o fato primal, para Adorno e Horkheimer, da história humana em si e daquela ‘dialética do iluminismo’, o domínio científico da natureza e do eu, que constitui a máquina infernal da civilização ocidental [...] ¹³⁸.

A abordagem raciologista tenta agrupar a espécie humana em grandes raças originais, justificando, assim, por meio de um suposto fundamento científico, a prática ideológica e política de dominação de um grupo por outro. Conforme nos alerta Hall, o conceito de “raça” não passa de uma “construção política e social”, em torno do qual se estabelece um sistema de exploração e exclusão socioeconômica, naturalizando as diferenças entre os grupos em termos biológicos e genéticos.¹³⁹ Para Afonso Cláudio, as raças consideradas hierarquicamente superiores são as alemãs e italianas, capazes de melhorar a raça nacional e trazer algum progresso para o Brasil.

¹³⁵ MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 24-28.

¹³⁶ Ibid., p. 50.

¹³⁷ GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Knipel Moreira e Patrícia Farias. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 397.

¹³⁸ Ibid., p. 384-385.

¹³⁹ HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 326-327.

Na obra *Afonsina*, o colono alemão é descrito como o imigrante ideal, em oposição ao indesejado “mau auxiliar – o braço escravo”, igualado ao nacional livre por compartilhar com ele “traços fisiológicos característicos do atrofiamento”¹⁴⁰, corrompido por “certo desânimo, resultante da variedade de origens que temos apontado.”¹⁴¹ Acomodado à margem do rio Santa Maria, “o espírito-santense não tem a menor simpatia pelo irrequietismo, pelo bulício, não é aguerrido, nem inclinado às pelejas ou aventuras difíceis.”¹⁴² Os trechos citados muito se aproximam das idéias expostas por Silvio Romero, em *Literatura brasileira e a crítica moderna* (1880). Nesse livro, o crítico apropria-se da tese naturalista de Thomas Huxley, a fim de justificar cientificamente a inferioridade racial do negro:

Pela seleção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado: - de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, e de outro a emigração européia!¹⁴³

Afonso Cláudio, para alimentar a idéia de uma história voltada para o progresso, previsível por sua cientificidade, faz do homem um mero resultado de seu meio ou das relações de capital, incapaz de agir para transformá-los. Os escravos eram entendidos como imprestáveis ao trabalho demandado por uma sociedade voltada para o progresso, tendo em vista terem estado por mais de quatro séculos subjugados ao trabalho forçado, e por isso dele tendo tomado ojeriza.

Na mesma corrente de pensamento, a imagem de uma natureza tropical abundante no Brasil torna-se um inimigo a combater. O texto Afonsino pretende descrever o cenário em que ocorre a insurreição como diferente do normalmente constante do trabalho de alguns europeus: “Escritores modernos têm na Europa afirmado que a influência nula que o Brasil exerce na civilização do mundo, vem de ser no país a natureza superior às forças do homem.”¹⁴⁴ Com tal argumento, justifica a afirmativa

¹⁴⁰ HALL, 2003, p. 33.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴² *Ibid.*, p. 33.

¹⁴³ ROMERO, 1883, p. 163-173 apud AZEVEDO, 1987, p. 71.

¹⁴⁴ ROSA, 1999, p. 26.

daquele que considera “o maior historiador da Inglaterra”, Th. Buckle de que o brasileiro “seria eternamente vencido pela exuberância luxuriosa da terra.”¹⁴⁵

Assim, o terreno do Queimado é apresentado como “seco e árido, sem águas correntes que alimentem uma vegetação abundante, a colina que serviu de teatro à luta, apertada entre montanhas, nunca pôde florescer.” O Espírito Santo é apontado como local em que a “fauna e a flora revelam-se por uma carência extraordinária de produtos”, “sendo sensível a falta de peixes” em nossos mares, e os capixabas, como um povo carente de “florestas verdadeiramente tais: os frutos silvestres rareiam nos sertões.”¹⁴⁶

Afonso Cláudio pretendia claramente debelar o “engano” Europeu, resultante do pensamento de ser o Brasil dependente unicamente da exportação agrícola, sem indústrias, cuja população ociosa se prende a uma cultura de subsistência dependente da mão-de-obra escrava, não competitiva e atrasada. Deixa-se iludir o abolicionista e republicano pela visão de uma única possível verdade para a história, buscando a reversão para o quadro de atraso por meio da vinda de estrangeiros para o país.

O texto histórico, preso a um mundo universal e uniforme e a um passado que se pretende absoluto, é responsável por muitas das imagens coletivas que forjamos de nós mesmos como sociedade e dos papéis que herdamos dos nossos antepassados na relação social, projetadas a partir do discurso daqueles que se apropriaram da narrativa em função de seus interesses de classe.

O discurso de Afonso Cláudio é um exemplo da estratégia adotada pelos senhores brancos, proprietários de terra, no controle dos “futuros ex-escravos” diante da ruína do sistema escravocrata. Constrói por meio de seus escritos um modelo de identidade, intencionando que este sirva como uma rede de referências para qual devem se voltar os africanos e seus descendentes, seguindo a perspectiva cultural do homem branco, supostamente melhor que as demais.

¹⁴⁵ BUCKLE apud AZEVEDO, 1987, p. 26.

¹⁴⁶ ROSA, 1999, p. 26.

Conforme adverte Munanga, esse tipo de discurso que propagava a unidade nacional pelo “enbranquecimento” da sociedade, permanece “[...] intacto no inconsciente coletivo brasileiro [...] prejudicando qualquer busca de identidade baseada na ‘negritude e na mestiçagem’, já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior.”¹⁴⁷ Daí a importância de abrir a historiografia a outros significados, em um processo que torna possível “dirigir a consciência do grupo de volta a pontos nodais importantes em sua história comum e sua memória social.”¹⁴⁸ A imaginação da ficção não visa a encobrir a realidade histórica, mas objetiva sugerir a ficcionalidade desse mundo fundado a partir de uma linguagem literária. Apesar de guardar certa relação com a realidade por ele projetada, não objetiva um mundo real, podendo, em razão da liberdade de que desfruta, fantasiar sobre as possibilidades perdidas pela história, constituindo outros mundos possíveis, hábil em “inventar, manter e renovar a identidade.”¹⁴⁹

Dentro da lógica literária do objeto deste estudo, único limite à criação do texto, abre-se um espaço para novas possibilidades da participação dos escravos no levante narrado. Luiz Guilherme Santos Neves, ao enfatizar em sua obra a busca dos escravos pela Carta de Alforria, ou seja, pela inclusão social, como homens donos de sua liberdade, faz com que as personagens, por um artifício narrativo, tenham a possibilidade de refazer a própria história como homens livres, capazes de negociar sua mão de obra em um exercício de barganha para promover políticas cotidianas de emancipação, definindo o próprio destino como sujeitos da história.

A situação individual é transposta para a universal pelo mundo fictício, por constituir-se na possibilidade singular do seu receptor, simultaneamente, vivenciar e observar os conflitos sociais em segurança, independente dos valores pessoais individuais, que ficam suspensos diante da emoção provocada pelo valor estético da obra. Deste modo, adquire a ficção mais força de realidade do que aquela visada pela história primeira.

¹⁴⁷ MUNANGA, 2004, p. 16.

¹⁴⁸ GILROY, 2001, p. 370.

¹⁴⁹ GILROY, loc. cit.

4 A INSURREIÇÃO REINVENTADA

Os herdeiros autênticos, que se podem desejar para si, são aqueles que romperam razoavelmente com a origem, o pai, o testador, o escritor ou o filósofo, para, através de seu próprio movimento, assinar ou contra-assinar a herança. Contra-assinar é assinar outra coisa, a mesma coisa e outra para fazer advir outra coisa. A contra-assinatura supõe em princípio uma liberdade absoluta.
 [...] Não se pode desejar um herdeiro ou uma herdeira que não invente a herança, que não a conduza a outro lugar, na fidelidade. Uma fidelidade infiel.

Jacques Derrida

A ficção é uma construção que possibilita despertar o pensamento para algo diferente, não habitual, sobre o qual não se tem muita certeza. Assim, as nossas observações sobre os elementos textuais, as técnicas de composição e dos processos narrativos que compõem *O templo e a força*, não ambicionam esgotar as várias possibilidades de interpretação da elaboração literária. Neste estudo pretendemos privilegiar a análise da estrutura do texto e do seu discurso com vistas à reflexão sobre a preocupação do escritor contemporâneo em abrir os acontecimentos do passado a novas interpretações a partir do presente, refletindo sobre o ato criador da realidade ficcional.¹⁵⁰

A criação da obra analisada não se submete a teorias, regras metodológicas ou provas documentais, mas poderemos observar neste capítulo que resulta de uma hibridação de discursos, na forma como é colocada por Bakhtin, que contém várias vozes confrontantes: a da história oficial, do saber popular, com suas crenças e costumes, e aquelas que nunca se fizeram ouvir, a dos escravos insurretos, tornadas audíveis pela via ficcional. Entendemos que nesse processo de reelaboração, o romance dialoga com a tradição representada pelo passado histórico, não eliminando a visão oficial do passado, sem a qual ficaria sem referências, mas opondo-se a ela em uma polifonia textual.¹⁵¹

¹⁵⁰ HUTCHEON, 1991, p. 141.

¹⁵¹ Ver a propósito: BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

Podemos mesmo conjecturar que a crítica aos fatos narrados pelo discurso de Afonso Cláudio é facilitada pela perspectiva a partir da qual o discurso literário os enxerga, tomando uma distância necessária à análise. Porém não podemos nos esquecer que todas as verdades são efêmeras e também aquelas que se configuram agora serão logo substituídas por outras “mais verdadeiras” que virão no futuro. É válido lembrarmo-nos das palavras de Paul Veyne: “O passado antigo ou recente da humanidade é apenas um vasto cemitério de grandes verdades mortas.”¹⁵²

A literatura atende a uma necessidade de criação-revelação, e por meio do seu universo imaginado percebemos as perspectivas assumidas pelos enunciadores que o compõem e que o tornam ambíguo. O romance exige que o leitor participe na confrontação dos vários textos que nele se interligam para formá-lo e que representam a multiplicidade da sociedade de onde emergem. Dessa maneira, podemos tentar transpor o relativismo instaurado com a concepção de que cada obra se limita a ser uma visão de mundo particular, para arriscar ouvir esses diversos pensamentos e conhecimentos que nos chegam.

A impossibilidade de percepção do verdadeiro real torna-se uma questão secundária no texto de ficção, diante das ilimitadas possibilidades por ele apresentadas para a construção do conhecimento humano. A historiografia, referente externo do romance histórico está atualmente sob o estigma do “irreal”.¹⁵³ Afinal, o passado recuperado pela História só nos chega por meio de um encadeamento narrativo e como resultado da visão parcial dos acontecimentos pelo historiador, aproximando-se assim do mundo ficcional. E é por meio da ficção que se abre o texto histórico, por via da imaginação, capaz de fazer surgir outras histórias igualmente possíveis de terem acontecido. O simples reconhecimento da limitação do uso da ciência Histórica na compreensão dos vários aspectos da experiência humana faz com que possamos ter outras visões do tempo passado, não esperadas e ainda insuspeitas para nós.

¹⁵² VEYNE, 2008, p. 24.

¹⁵³ EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 310-311.

O escritor do romance fornece ao leitor a possibilidade de ampliar a percepção limitada de uma realidade que somente lhe chega pela linguagem, preenchendo os vazios deixados pelo conhecimento oficial dos acontecimentos da insurreição do Queimado. O diálogo entre a verdade pretensamente absoluta e aquela assumidamente incerta da ficção é estabelecido quando o leitor reconhece o mundo em suas várias possibilidades, retendo nessa experiência a opção de rever certos valores já assimilados, e tendo a condição de perceber que apesar das significações serem conformadas a partir da experiência de vida de cada um, o sujeito não está fadado a se conformar a uma única percepção já habitual.

Na atualidade, os historiadores admitem os limites existentes para a compreensão do passado dos homens, especialmente por conceberem que a ciência histórica tem uma objetividade diferente das ciências físicas ou biológicas, sendo a subjetividade inerente à sua própria atividade. A História lida com “vestígios”, sofrendo o estudioso as influências próprias de seu tempo, como homem que é, parte da mesma humanidade estudada, ao selecionar e interpretar os arquivos, não tendo como se libertar da própria experiência de vida para lidar “objetivamente” com as diferenças de outra época. Como assevera Paul Ricoeur, a transferência do historiador para esse outro presente de referência, ou seja, o passado representado, “é uma espécie de imaginação”, capaz de estabelecer uma distância temporal entre o agora e o “outrora”.¹⁵⁴ Em final do século XIX, porém, os historiadores ambicionavam apreender os acontecimentos passados “como de fato ocorreram”, e Afonso Cláudio não escapou dessa experiência humana peculiar a seu tempo.

Mostrar novas formas de pensar e perceber a realidade histórica é também uma maneira de voltarmos nossa atenção para a realidade móvel e fugidia, que não podemos controlar a não ser quando tentamos fixá-la na e pela linguagem. Talvez a ficção sinalize para um caminho em que possamos abrir mão da ambição de controlarmos as coisas e a natureza, a fim de as considerarmos independentes da finalidade que possam adquirir na nossa realidade prática.

¹⁵⁴ RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968. p. 23-44.

A busca por uma verdade que sempre nos foge acaba por influenciar a maneira pela qual o discurso literário manipula as dimensões do tempo. Pretendemos estudar essas dimensões no romance na medida em que o entendemos fundamental para a compreensão da organização interna dos elementos do texto e do seu funcionamento na narrativa. O estudo das relações entre a temporalidade do conteúdo narrado e do texto narrativo irá revelar se o meio da escrita homologa a história ou não, refletindo sobre o ato de narrar que a evidencia.¹⁵⁵ O romance não está preso à História oficial, portanto a sua narrativa dos acontecimentos está descomprometida com a representação de um tempo cronológico.

Atentaremos também para o tipo de discurso utilizado pelo narrador e a maneira pela qual a história é percebida por ele. A perspectiva metalingüística do texto de ficção, conforme entendimento de Linda Hutcheon¹⁵⁶, é um reflexo sobre a implicação política da linguagem e sobre o “papel” do autor no controle da atribuição de sentido ao texto literário. Assim, observaremos como no romance analisado é estabelecido um diálogo entre narrador e leitor. É por meio da voz narrativa que o autor introduz o questionamento sobre o “fazer-se nas palavras” ao explicitar o código utilizado em seu relato.

A linguagem de contrastes, com figuras de linguagem, comparações e metáforas, é um dos elementos da narrativa de ficção que a distancia da histórica apresentada por Afonso Cláudio. O texto ficcional parodia o texto histórico¹⁵⁷, criando imagens próximas a um tempo barroco¹⁵⁸, distante daquele em que pretende se situar o narrador do texto histórico, progressista e científico. Em *O templo e a força*, o autor

¹⁵⁵ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-?]. p. 23-30 (Vega Universidade).

¹⁵⁶ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985. p. 16.

¹⁵⁷ Queremos aqui nos referir ao conceito de paródia formulado por Linda Hutcheon, que leva em conta a função e a natureza do fenômeno da paródia na expressão artística. Para Hutcheon a paródia “é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade”, tornando-se um sintoma e uma ferramenta crítica da episteme modernista, pois oferece “uma versão muito mais limitada e controlada” da ativação do modelo encontrado no passado, “dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes, irônico [...] metadiscursivo centrado na representação da realidade”. (HUTCHEON, 1985, p. 13-18).

¹⁵⁸ Conforme a Professora Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira, “o período barroco, do final do século XVI ao final do século XVII, foi um produto da evolução das formas do Renascimento na estilização, dinamismo e excesso decorativo e se estendeu a todas as manifestações culturais e artísticas européias e latino-americanas (música, literatura, pintura, escultura e arquitetura), por uma radical desvalorização da vida presente e da natureza humana, e recebeu formas diferentes nas diversas esferas culturais e diversos países.” (OLIVEIRA, Ester Abreu de Vieira de. O Barroquismo de Las Soledades de Góngora. **Revista do Instituto História e Geográfico do Espírito Santo**, Vitória, n. 63, 2009, p. 186).

coloca em confronto a versão e o estilo de narrar apresentado pelo historiador oficial e aquele do narrador da ficção. Assim, ao caracterizar a voz narrativa que nos conta os acontecimentos do Queimado, utiliza com reservas o estilo “Barroco”, criando uma imagem de outra linguagem a fim de sugerir uma contradição existente no ambiente cultural do século XIX, exibindo o possível ponto de vista de outrem.

O discurso do narrador da ficção é próprio de alguém que percebe o mundo como um “palco” para os acontecimentos e que utiliza a linguagem como recurso cênico para o espetáculo que pretende fazer chegar ao público. Como nos lembra Hutcheon, “[...] não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.”¹⁵⁹

A forma da linguagem, da qual trataremos adiante neste mesmo capítulo, acaba por refletir as idéias do narrador, em que o paralelismo e a repetição¹⁶⁰ se apresentam desde as construções linguísticas mais curtas, nas palavras no interior das frases, passando pelas orações no interior dos capítulos, até chegar a segmentos inteiros narrativos, conferindo um ritmo à narrativa que ultrapassa os limites da linguagem escrita convencional e surpreende, criando um mundo paralelo àquele projetado pelo discurso histórico.

A visão que o narrador onisciente elabora sobre as personagens da ficção também surge de uma perspectiva barroca do mundo. A compreensão construída sob tal perspectiva o impede de entender, apesar de tentar, certas ações das personagens do romance, criando dessa maneira uma distância crítica das mesmas. A voz narrativa traça um retrato de época da sociedade de onde procedem as personagens envolvidas na trama, dentre elas o próprio narrador anônimo, em que predomina a dúvida sobre o conhecimento científico, a verdade dual, a existência precária do ser humano e as relações sociais em que predominam a aparência.

¹⁵⁹ HUTCHEON, 1985, p. 19.

¹⁶⁰ Eco e paralelismo são recursos estilísticos utilizados no Barroco para criar uma estrutura textual melódica, com ritmo, evocando o movimento de repetição, semelhante ao “eterno retorno” de um tempo cíclico. (HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 96-98).

Por meio do romance se cria a heterogeneidade do Queimado da insurreição, composta não só por estrangeiros que ali estão de passagem, como o italiano Frei Gregório de Bene, ou João e os demais escravos de diferentes etnias africanas, mas também os brasileiros, herdeiros da colonização originária da península ibérica.

Com tal estratégia o autor vai sugerindo ao leitor as possíveis falhas ocorridas no processo de comunicação entre essas personagens provenientes de meios culturais tão diversos e que tiveram que buscar novas formas de organização e sociabilidade quando chegaram ao país.¹⁶¹ No seguinte diálogo entre Chico e Bastiana se torna perceptível a enorme distância entre o mundo em que vivem os libertos e aquele habitado pelos cativos:

[...] No tempo todo em que o frade viveu na casa da minha senhora dona Ana Maria, nunca ouvi dizer que ia dar carta de alforria pra cativo nenhum. Nunca. E olha que minha dona sempre me deixou cirandar pela casa, perto do padre. Mas ele só falava em igreja de São José pra lá, igreja de São José pra cá, como se a igreja fosse brotar do chão num milagre, sem o auxílio da mão do escravo.

– Mas o senhor frade prometeu a alforria. Prometeu no primeiro sermão no Queimado. Repetiu depois. Os cativos ouviram suas palavras e sabiam o que ele queria dizer, - lembrou Chico.

– Prometeu de papel passado? – provocou Bastiana.

– De melhor, prometeu nas missas.

– Então Chico mais João se ajuntam, pedem licença ao senhor frade, e cobram dele a promessa de alforria.

– Bastiana sabe que não pode ser assim [...]¹⁶²

O culto exagerado da forma, além de caracterizar o pensamento daqueles que incorporam o poder no romance, “adivinhado” pelo narrador, apresenta-se como um fator de contraste diante da crueza das ações humanas por eles perpetradas. A linguagem nesse contexto reflete a contradição presente na sociedade escravagista em que estão inseridos personagens e narrador. O abuso de metáforas, antíteses, hipérboles¹⁶³ resultam em um rebuscamento exagerado da linguagem, expressando

¹⁶¹ Para se ter uma idéia de como o Brasil do século XIX era um país habitado por estrangeiros, é só atentarmos para os números que nos são apresentados por Alberto da Costa e Silva. Conforme o historiador, do total estimado de 12,5 milhões de pessoas que foram trazidas para o continente Americano durante quatro séculos com o advento da escravidão, aproximadamente 4 a 5 milhões vieram para o Brasil. (SILVA, Alberto da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 86)

¹⁶² NEVES, 1999, p. 99.

¹⁶³ Estas são as figuras de linguagem que expressam o exagero, os sentimentos contraditórios, na literatura barroca. Conforme Hatzfeld, o artista barroco recorre a essa técnica para conferir magnificência à linguagem, tornando-a culta, buscando surpreender pela novidade do adorno (HATZFELD, H. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 99). A metáfora torna-se um instrumento para buscar a correspondência entre objetos diversos; a hipérbole consiste em exagerar a verdade expressa por palavras e

o desejo do narrador em conciliar mundos opostos, espiritual e material. O “como dizer” prevalece sobre o “que dizer”, realçando a ausência de meio termo entre o belo e o feio.

Podemos observar tais características no parágrafo que segue. Nele, a voz narrativa permeia seu discurso com a descoberta da temporalidade inclemente, que leva ao sentimento de fatalismo diante da morte que virá para todos os que habitam o seu mundo, independente da classe social a que pertençam:¹⁶⁴

Avança o sino para o seu nicho de badalo mudo, só se ouvirá a voz retida na garganta deste bronze no dia da inauguração da igreja. Até lá, carregase um sino silente. Até lá, este silente sino permanecerá empoleirado, como um pássaro mudo, no nicho que lhe for reservado, não há de soar este badalo antes da hora, não há de vibrar este bronze antes do tempo. Subi, sino, e ficai em mansa quietude até o momento apropriado para os repiques primordiais.¹⁶⁵

Assim estruturado, *O templo e a força* sinaliza para o seu estatuto de ficção, já que revela abertamente ao leitor o artifício criativo utilizado para confrontar o seu discurso ao da história oficial a que se refere. Produz desse modo imagens avessas à rigidez das formas e enredos impostos por uma estrutura social que acredita possível um narrador crível e confiável, e que a tais características atribui sua atitude de neutralidade e distanciamento dos acontecimentos narrados. Por isso escapa à conformidade do tempo e do espaço ditados pela convenção daqueles que se arvoram ao “poder” de dizer a verdade. A ficção procura forçar uma tomada de consciência sobre a limitação de se conhecer algo em sua totalidade, e justamente por tal motivo torna possível a expansão da experiência do conhecimento.

Com o intuito de liberar os acontecimentos do passado da visão unilateral de determinada classe social, se faz necessário a Luiz Guilherme Santos Neves lançar mão de uma pluralidade de signos e expressões culturais, como resistência a um modelo de conhecimento científico que se pretende universal, e que até hoje nos é imposto como sendo o único possível de ser acreditado. Somos assim forçados a rever o que temos de tradição para absorveremos o que nos chega de novo por

as antíteses em fazer a oposição simétrica de palavras ou expressões de sentido contrário (PROENÇA FILHO, Domicio. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Licêu, 1969. p. 139-161).

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 32-36.

¹⁶⁵ NEVES, 1999, p. 91.

meio do romance, renovando a memória sobre um passado que se não está distante no tempo, muitas vezes se apresenta embotado na lembrança dos brasileiros.

4.1 UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E CULTURA

É do jogo entre a fidelidade/infidelidade à História oficial que se extrai do romance a crítica às verdades estabelecidas pelo discurso da ciência histórica. Assim, pretendemos verificar como ocorre no texto a apropriação desses dados históricos datados e documentados e com que objetivos são utilizados em *O templo e a força*.

Não podemos ignorar o tempo extratextual, concernente aos acontecimentos identificáveis na História, que pertencem a um saber externo ao texto, e são utilizados como referentes para a criação literária de *O templo e a força*. Por tal motivo, tornam-se internos à estrutura do romance, eis que reelaborados pelo escritor com o fim de atender aos interesses da trama da ficção.¹⁶⁶

O conteúdo histórico, quando apropriado pela ficção, assume uma perspectiva estética, mas leva igualmente a uma reflexão sobre o fazer histórico e literário, fazendo o leitor buscar em sua experiência cultural os dados para o entendimento do viés metalingüístico da ficção. Tal movimento acaba por “selecionar” o público a que o romance se dirige; aquele que não pode prescindir de seus conhecimentos sobre a História para efetuar uma leitura crítica do romance.¹⁶⁷

A leitura crítica implica em buscar na literatura uma experiência que ultrapasse a individual e solitária, que tem como parâmetro a própria vivência pessoal do mundo, procurando a possibilidade de abertura e do compartilhamento dessa experiência. Nesse movimento de procura, o individual se comunica com o coletivo, pois aquilo que se encontra assumidamente “sabido” e é do domínio público se abre a novos sentidos.

¹⁶⁶ FREITAS, 1986, p. 7.

¹⁶⁷ ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 127-131.

Aquele leitor que possui um conhecimento prévio sobre a narrativa histórica existente sobre o episódio de Queimado poderá recorrer à sua memória para buscar o diálogo entre os textos da monografia de Afonso Cláudio e o da ficção, operando um cruzamento entre as diversas vozes que lhe chegam por meio do romance, mesmo que filtradas pelo discurso indireto livre, aceitando dar àquele mundo, anteriormente dado como certo, um outro significado também possível, abrindo a insurreição do Queimado a novos sentidos. Dessa maneira, vai ao encontro da idéia de Adorno de atribuir à arte a responsabilidade de despertar o espírito crítico do receptor, pois é com essa ferramenta que irá atuar na sociedade contra a imposição dos regimes autoritários e ideologias opressoras.¹⁶⁸

Cabe neste momento fazermos uma ressalva. O leitor mais ingênuo não se vê excluído da possibilidade de descobrir os outros sentidos provocados pela ficção. Poderá se deixar guiar pela memória do narrador, que tudo sabe sobre aquele mundo. No entanto, o ato de enunciação narrativa a que o narrador alude ironicamente por várias vezes, também chama a atenção para as técnicas utilizadas ao longo da história da escrita dos romances, e por isso convertidas em *topoi*, saberes coletivos compartilhados, tais como a mudança do foco narrativo e o diálogo que estabelece com o leitor, como menciona Lígia Chiappini¹⁶⁹, à maneira do narrador dos romances de Machado de Assis.

Podemos observar a mudança de foco narrativo na passagem em que a voz narrativa parodia o sermão do frei Gregório de Bene, realizado no episódio da missa inaugural das obras da igreja de São José a fim de convocar a ajuda dos fiéis para a empreitada. O narrador interrompe a descrição que faz dos acontecimentos, em terceira pessoa, para assumir os pontos de vista das personagens presentes à missa, o que aproxima o leitor dos sentimentos dos “fiéis”. Nessa interferência ao curso da história, ora o narrador pretende se dirigir ao frei, ora a São José:

[...] Correi, senhor frade, a lista das subscrições e donativos. Eu, que sou rico, entro com o mínimo que as minhas possibilidades me permitem conceder, é preciso não exagerar nas prodigalidades, bom proveito tirai, senhor frade, desta minha medida doação [...] Finalmente, eu, que sou

¹⁶⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Adorno**. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 80-84. (Folha Explica)

¹⁶⁹ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. p. 28-29.

negro e cativo [...] só posso oferecer o que tenho para dar [...] Que paga e que compensação não esclareceu o senhor frade, não esclarecerá o senhor São José [...] Mas eu, que sou negro e cativo ponho-me a imaginar qual será a paga que me pagarão pelo meu suor de cada dia [...] há mais do que uma aguda escassez de pão em minha vida, há mais do que uma absoluta premência de dignidade em minha existência, escutai o que digo, senhor provedor [...] E compensai a minha penúria, supri a minha humana indigência de negro e cativo, pois a mim, senhor São José, não me basta o pão para viver, porque nem só de pão vive o homem, atentai nesta frase, senhor frade, que nem de minha autoria ela é.¹⁷⁰

Dentro dessas estratégias textuais, que entendemos como funções de “guias de leitura”, estão certas “dicas” implícitas direcionadas ao leitor, tais como a epígrafe. Tanto o verso do *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, quanto a cantiga popular de autor anônimo, remetem claramente à dubiedade da comunicação lingüística que irá ser explorada pelo enredo, e que assinala para o fato de que a história que será contada se servirá igualmente de fontes eruditas e populares, em contraste com a História oficial conhecida.

Nesse sentido é que Compagnon afirma que: “A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás. [...] Para frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então.”¹⁷¹

Outros *topoi* de romance se tornam, pela ironia com que são tratados pelo narrador, facilmente identificáveis, como a descrição de detalhes do cenário ou elementos da ação. A ironia aparece na “acentuação pela repetição”. O narrador diversas vezes menciona a expressão: “à sombra das andirobeiras gigantes”, ou “a galope e a cavalo”, o que, além de conferir um ritmo peculiar ao fluxo discursivo, faz o leitor lembrar-se do romantismo com que já foram tratados os dados históricos na literatura. Obriga o leitor, com isso, a utilizar um tempo mínimo necessário ao reconhecimento dos *topoi* não tendo que necessariamente recorrer a um conhecimento anterior sobre os acontecimentos históricos já contextualizados pela história oficial.

¹⁷⁰ NEVES, 1999, p. 29-31.

¹⁷¹ COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 149-152.

O leitor crítico, no entanto, será merecedor do “prêmio” da descoberta.¹⁷² Melhor explicando, é só pelo reconhecimento do referente histórico externo que esse tipo de leitor irá sentir prazer não somente com o “conteúdo” narrado, mas também em descobrir o processo pelo qual o romance manipula aquilo que já é conhecido para torná-lo uma novidade.

Devemos, entretanto, nos lembrar da lição de Bakhtin quando nos assegura que:

[...] a compreensão pode e deve ser superior à dele [autor]. Uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos. A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade de seus sentidos.¹⁷³

Ao considerarmos que a versão para a Insurreição apresentada em *O templo e a força* é apenas mais uma interpretação sobre o acontecimento histórico, entendemos que a esse texto se poderá acrescentar uma interpretação diversa. Novas significações surgem a cada leitura, conforme os pontos de vista e os valores daquele que lê a obra, e sujeitos a variações de acordo com o contexto em que está sendo lida, com as mudanças no próprio sujeito que lê e pelas mutações ao longo do tempo capazes de manter em aberto as significações já apresentadas, em uma busca incessante por preencher a indeterminação do signo-texto. A obra, muitas vezes, é capaz de dizer coisas que o próprio autor não se deu conta, escapando a escrita ao seu controle pelas possíveis interpretações que pode evocar ao leitor.

4.1.1 O passado colocado em revista

Em *O templo e a força* percebemos como a ficção explora as várias possíveis significações para os episódios que fizeram parte da insurreição do Queimado, instaurando uma relação contratual e polêmica com o discurso histórico, já que é a partir de sua oposição que consegue tornar evidente a diferença estabelecida entre os discursos dos campos histórico e ficcional. Na atividade de produção de novos passados, a ficção exige do seu autor um trabalho intelectual maior, pois há certa

¹⁷² ECO, 1989, p. 132.

¹⁷³ BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 382.

dificuldade em formar uma imagem dos acontecimentos diferente daquela a que estamos já acostumados.¹⁷⁴

Para fazer surgir novos fragmentos do acontecido, é preciso realizar um jogo entre o esquecimento exigido pela ficção e a memória histórica, em que as “combinações antigas resistem ao remanejamento.”¹⁷⁵ Nesse jogo, a imaginação é o recurso de que podemos nos valer para significar as lembranças evocadas pelo texto, esquecendo aquele passado que nos foi apresentado como real, tornando relativas as verdades anteriormente apresentadas a fim de desfazer os rótulos fixados nas personagens a partir das interpretações de suas ações pelo historiador.

Conforme Bergson, o romance, por meio de um jogo de idéias, propõe uma inversão do senso comum, fazendo a realidade curvar-se diante da imaginação, promovendo uma ruptura com a convenção utilitária da linguagem e das impressões do sentido para “[...] revolver em nós algo que felizmente não se exhibe, mas cuja tensão interior ele nos faz sentir [...] ele nos revelará, com uma habilidade às vezes sofisticada, as contradições da sociedade consigo mesma.”¹⁷⁶

Os protagonistas, as razões para o movimento, o fato da insurreição em si, tudo é colocado em revista no romance. Contemplam-se imagens opostas à história oficial, mas que ao mesmo tempo a complementam. O preconceito que entendia o escravo como um ser ignorante e resistente fisicamente é confrontado pela criação de personagens racionais e estrategistas, porém humanos em suas paixões e ambigüidades.

Uma sociedade pacífica e condescendente com os mais fracos é contraditada pela exposição de um universo cujos interesses conflituosos borbulhavam sob um aparente verniz social. À imagem de um clero bem intencionado, propagador da fé cristã em seus discursos, opõe-se a de um frei ardiloso e manipulador.

¹⁷⁴ FREITAS, 1986, p. 7.

¹⁷⁵ RICOEUR, 1968, p. 48.

¹⁷⁶ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980. p. 83.

Na obra fica explícita a vontade do autor em reempregar parte do acervo cultural pertencente às diversas etnias que compõem as facetas da identidade brasileira, colocando seus elementos à disposição da criatividade artística. Expressa, ao dar novos usos a tais “objetos usados”, que podemos resistir ao determinismo que pretende conformar o indivíduo aos interesses econômicos de consumo de massa, ou às mudanças sociais e políticas aparentemente irreversíveis do mundo.

Com isso, não pretende esconder as influências e as idéias que recebe do outro e que, mais do que fazer parte, se tornam elementos constituintes da sua manifestação literária, realçando a heterogeneidade cultural de onde provém. Conforme T.S. Eliot, sempre que escrevemos, manifestamos a influência exercida por alguém ou algo, em um reaproveitamento do passado.

O passado e o novo se harmonizam como manifestação do talento do artista:

Num sentido peculiar, terá ele [o poeta] também a consciência de que deve inevitavelmente ser julgado pelos padrões do passado. Eu disse julgado, não amputado por eles; julgado não para ser tão bom quanto, ou pior, ou melhor, do que o morto; e decerto não julgado pelos cânones de críticos mortos. Trata-se de um julgamento, de uma comparação, na qual duas coisas são medidas por cada uma delas. Estar apenas em harmonia poderia significar que a nova obra não estivesse de modo algum realmente em harmonia; ela não seria nova e, por isso, não seria uma obra de arte. E não queremos em absoluto dizer que o que é novo é mais valioso porque se ajusta a esta harmonia; mas este ajuste é um teste de seu valor – um teste é verdade, que só pode ser lento e cautelosamente aplicado, pois nenhum de nós é infalível em matéria do que está ou não em conformidade.¹⁷⁷

A partir da exploração dos vários sentidos para os episódios, com a transmutação dos significados anteriores, explicita uma prática cultural recorrente que consiste em deslocar as mensagens recebidas a fim de interpretá-las à própria maneira, conforme o interesse de quem ouve, comprovando a tese de que “a língua não é

¹⁷⁷ ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Ed., 1989. p. 40.

neutra e sim complexa, pois tem o poder de instalar uma dialética interna, em que se atraem e, ao mesmo tempo, se rejeitam elementos julgados inconciliáveis.”¹⁷⁸

Pretendemos recorrer à teoria Bakhtiniana sobre dialogismo na análise dos procedimentos utilizados pelo autor para tornar audíveis as vozes dos vários agentes históricos que participaram dos acontecimentos, identificando como ressoam no texto da ficção outros textos e discursos, sob a voz do narrador e das personagens.¹⁷⁹

Dois discursos históricos nos chegam pela leitura do romance. Uma versão é viabilizada pelo narrador, e a outra pelos protagonistas. O narrador entende a história por uma visão do tempo cíclico, como uma roda da fortuna, que sempre alterna entre períodos de boa sorte e declínio, por isso, determinista, catastrófica, submetendo o homem aos seus desígnios; já os protagonistas João e Chico, a partir do momento que renegam o destino e afirmam a sua posição diante da religião estrangeira, mostram a imprevisibilidade do curso da História, pois o homem age e muda o curso dos acontecimentos. Essa ambivalência na percepção do tempo na história caracteriza a ambigüidade do período em que se insere a trama, o início do século XIX, apelidado de “período sela” pelo historiador Reinhart Koselleck¹⁸⁰, eis

¹⁷⁸ BARROS, Diana da Luz. Dialogia, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana da Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. p. 8.

¹⁷⁹ Ibid., p. 29-36.

¹⁸⁰ Koselleck (1923-2006) foi o fundador da vertente historiográfica denominada “história dos conceitos”. Em sua abordagem do passado refletiu sobre as mudanças na visão humana sobre conceitos como “revolução”, “progresso” e “história” ao longo de diferentes períodos da humanidade. Períodos estes que se encontram distintos uns dos outros não pela concepção físico-matemática de tempo, mas justamente pela mudança da idéia do homem sobre tais conceitos em cada tempo histórico. Em sua obra *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos* (1979) Koselleck privilegia o estudo do surgimento de uma nova concepção de tempo na modernidade, desenvolvendo a idéia de “período sela” para o espaço temporal entre a Reforma Protestante e a Revolução Francesa, ao apontar as mudanças na percepção do tempo histórico pelo homem entre as eras tradicional e moderna. Tais mudanças são analisadas pelo historiador por meio das categorias denominadas: “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Assim, enquanto o homem até o século XVI entendia não poder controlar as forças da história, tornando o passado, presente e futuro inseparáveis na espera incessante pelo “Juízo Final”, o homem do Iluminismo passou a acreditar na potencialidade do futuro, diante da expectativa de poder modificá-lo por suas ações calculadas racionalmente no presente. Surge assim uma percepção da história como não determinante da vida do homem, pois as ações desenvolvidas no passado não mais são vistas como exemplos a serem seguidos, em uma rejeição ao tempo cíclico, em que os períodos sempre se repetem, sem expectativa de mudança, como acontecia na Idade Média. Passa o homem moderno a vivenciar uma nova experiência da história: linear, progressiva em direção ao novo, ao melhor, tornada possível pelas expectativas nutridas sobre o futuro. As possibilidades do futuro parecem ilimitadas diante da ação humana em busca de um aperfeiçoamento constante, capaz de imprimir um novo ritmo ao período temporal por ele vivenciado pois a todo instante rompe com um passado que lhe parece obsoleto diante da expectativa do que está por vir. Essa nova experiência temporal surgida após a Revolução Francesa provoca a consciência da aceleração do tempo histórico pelo excesso de acontecimentos, e sujeito

que dividido entre dois períodos históricos, o tradicional e o moderno.¹⁸¹ Mas aqui se faz necessária uma explicação. A assunção do caráter interdiscursivo da obra nos permite traçar um paralelo entre romancista e narrador da ficção. Bakhtin se debruçou sobre o problema da relação entre autor e personagens ao caracterizar o romance como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.”¹⁸² Tais características, no entender de Bakhtin, são decorrentes da reprodução na obra literária da realidade das relações humanas, em que os discursos estão sempre se multiplicando e sendo confrontados. Assim sendo, “o autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador.”¹⁸³

Diante dessas considerações, observamos que no romance o narrador nada mais é que uma personagem a quem o autor confere uma voz e uma postura ideológica, confrontando-a com as das demais personagens, cada uma com sua visão de mundo particular. Assim sendo, o autor utiliza a voz narrativa para atingir o objetivo pretendido com o tema do romance, subordinando-a ao seu interesse na relativização das verdades dos discursos, assumindo a subjetividade presente em toda visão de mundo apresentada e rejeitando a limitação imposta pelo discurso histórico ou religioso no aspecto em que se pretendem totalitários.

Lembramos então das palavras de Luiz Costa Lima quando nos diz que “entre autor e obra não há nem uma separação esquizofrênica, nem uma mera continuidade. A obra encena experiências imagináveis a partir do quadro de referência e admissíveis a partir dos valores de seu autor.”¹⁸⁴

A metaficção é caracterizada pela auto-reflexão, em que o texto volta-se para o processo literário da atualidade,¹⁸⁵ e se torna um instrumento para relativizar a interpretação dos acontecimentos do passado pelo historiador. Por outro lado,

à maleabilidade diante da intervenção humana. (RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2008. p. 309-320.)

¹⁸¹ BURKE, Peter. **O historiador como colunista**: ensaios da Folha. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 93.

¹⁸² BAKHTIN, 2003, p. 75.

¹⁸³ Ibid., p. 118.

¹⁸⁴ LIMA, 1984. p. 68.

¹⁸⁵ HUTCHEON, 1991, p. 16.

demonstra a limitação encontrada na linguagem para expressar a realidade tal como ela é, em sua origem, fazendo dessa limitação narrativa um tema do romance.

Mesmo que essa narrativa seja elaborada por um narrador onisciente, este se apresenta perplexo diante das ações e reações das personagens e, seja utilizando o discurso indireto livre ou o direto, faz com que adquiram voz para que apresentem o seu ponto de vista da história da revolta.

Em um só lance o romance reflete sobre o ato de narrar, desmitificando o poder do narrador de captar todas as nuances das experiências e do mundo, e produz a polifonia narrativa, em que as versões para a insurreição do Queimado são superpostas, contrastando umas com as outras. Se há um juiz que deva julgar qual delas está mais próxima à verdade, este juiz é incorporado na pessoa do leitor, porém com a consciência de que o seu julgamento é produto de valores pessoais. Na ocasião em que o narrador se coloca no lugar do frade para descrever a visão da igreja que pretende construir no Queimado, fica patente a absorção do tema da catequese religiosa pelo narrador, que o transfigura com a finalidade de refletir sobre a própria atividade criativa, expondo como o romance se estrutura a partir de uma idéia inicial do autor, mas que ao ser exteriorizada e concretizada na obra, vai se tornando independente do criador, a ponto deste não mais poder intervir nos rumos da história:

Ponho-me no lugar do frade [...] É então que a visão me acomete. Não se trata, porém, de uma visão que explode completa e acabada diante de mim, mas de uma imagem que se vai compondo por partes, peça a peça, volume a volume, como se, de Goa, por cima de terras e mares, se projetasse um feixe de formas que vão se integrando em armação caprichosa, em meio a uns poucos raios solares que varam a ramagem da mata para dar, à igreja em formação, luminosidade e efeito sagrado inerentes a uma obra sobrenatural que se constrói a si mesma ao inverso do processo de construção com que a arquitetura dos homens edifica seus templos.¹⁸⁶

Tal passagem também é parte da estratégia discursiva consistente em apresentar uma visão crítica do papel assumido pela Igreja no processo de colonização dos diversos países por Portugal e Espanha, e, ironicamente, glosar a prática recorrente

¹⁸⁶ NEVES, 1999, p. 21-22.

das missões religiosas, pioneiras no Brasil no que concerne ao hábito da espoliação de textos alheios, utilizando os clássicos com o propósito de converter os índios às crenças estrangeiras quando do processo colonizador.

O resultado que conhecemos desse processo é que também sua pretendida mensagem foi transmutada pelos que aqui habitavam, e que lhe deram outro significado à luz de sua própria cultura. A visão do estrangeiro que chegava ao Brasil estava sempre impregnada pelo fascínio diante da exuberância natural do país, e esse olhar do viajante estrangeiro é captado no romance:

Frei Gregório José Maria de Bene parou no meio da colina. O lugar convidava à contemplação e à prece. Era a segunda vez que passava ali, a caminho da vila de Nossa Senhora de Conceição da Serra, vindo em canoa da Capital, subindo pelo rio Santa Maria da Vitória. Do porto das Pedras, onde desembarcou, enveredou pela trilha já sua conhecida, à sombra das andirobeiras gigantes, que levava ao Queimado.¹⁸⁷

Essa apresentação da localidade do Queimado pelo olhar do forasteiro contrasta com o olhar local de Afonso Cláudio, que pretende atribuir ao Brasil uma característica de modernidade ainda inexistente no século XIX, face à estrutura econômica e social em que se apoiava o país. A perspectiva do cenário exótico vislumbrado pelo Frei destaca o lado indefinido, híbrido, do modo de ser do povo, perdido diante da impossibilidade de se situar diante do moderno, acolhendo-o e rejeitando-o simultaneamente.

Paradoxalmente, o autor afasta e aproxima a imagem apresentada no romance pela visão de frei Gregório da visão racional do historiador, que faz questão de caracterizar o lugar da insurreição como “seco e árido, sem águas correntes”. Dessa forma confronta duas leituras do Queimado realizadas a partir da bagagem cultural de cada “leitor”. O olhar estrangeiro do Frei é carregado de preconceitos. Olhar barroco, com o “rabo dos olhos”, como define Helmut Hatzfeld¹⁸⁸. Estilo que destina ao que não é essencial apenas uma atenção difusa do espírito, o que acaba por induzi-lo ao erro, pois ignora a cultura local para priorizar a paisagem, cujo horizonte de referências era Goa na Índia, e, com essa identificação, representa a realidade

¹⁸⁷ NEVES, 1999, p. 20-21.

¹⁸⁸ HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 18.

do sítio do Queimado, atribuindo ao lugar um sentido exótico e estranho, em contraste com a Europa, já conhecida e explorada.¹⁸⁹ É a idealização do europeu de um paraíso “perdido”, contrastando com o aspecto infernal da região na perspectiva dos escravos. Imagem de um paraíso “achado” por acaso, enquanto os navegadores empreendiam uma viagem em direção à Índia, no seu propósito de expansão ultramarina. Pelo olhar de frei Gregório, o romance ressuscita imagens exageradas que já foram compradas pelos próprios brasileiros, como os abolicionistas republicanos, ao se deixarem seduzir pela idéia de que aqui existia uma terra de democracia racial, uma utopia daquilo que pretendiam que fosse o paraíso após a abolição.

Diferentes perspectivas sobre a realidade que acabam por inverter a oposição entre o que é nosso e o que é estrangeiro, e que explica as contradições existentes em uma sociedade proveniente de um modelo colonizador europeu, em que proliferava a riqueza fácil à custa do trabalho forçado alheio. À resistência à centralização econômica e cultural imposta pela Europa se combina a aceitação de uma modernidade apenas aparente, que não logrou modificar as diferenças entre as classes dessa sociedade, e, o que é pior, que passou a atribuir a “culpa” da segregação sofrida pelos ex-escravos aos próprios africanos, pela forma como interiorizaram os maus hábitos trazidos pelo longo tempo em que permaneceram submissos ao trabalho forçado, negando o preconceito racial que jazia por trás do pensamento das elites latifundiárias brasileiras.

A recorrência à incorporação de ritos religiosos igualmente aparece, porém de forma mais explícita, no discurso do narrador, a fim de polemizar o discurso religioso que está por trás do frei Gregório de Bene. Todo o capítulo é narrado em um único parágrafo, o que confere um ritmo acelerado à narrativa, parodiando os possíveis sermões que fazia o religioso em suas missas:

¹⁸⁹ No entender de Bella Jozef “[...] antes de ter existência histórica própria começamos a ser uma idéia européia”, isto porque nos convertemos na realidade utópica de um “Novo Mundo”, imaginado conforme as referências culturais e as expectativas dos “descobridores” europeus, homens do Renascimento, porém ainda ligados às “lendas idílicas do mundo” recebidas do espírito grego. Assim, “a nova terra é somente redescoberta com olhos literários, para a imaginação dos europeus, através de um paisagismo abusivo, que se conformava apenas em renovar as impressões de uma geografia diferente” (JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006. p. 187-188).

Com palavras construirei a minha igreja, com subentendidos erguerei o templo de São José, com mal-entendidos pregarei as sugestões das impossibilidades. As palavras que proferi, à sombra das andirobeiras gigantes, não disse ao meu confessor, são frases de amargura e dor. Com elas ergo paredes. O teto subo com elas. Alço a duras penas o sino. Faço o altar-mor, armo o púlpito, dele reinará sobre os fiéis a coroa das orações improváveis. Falo para não ser entendido, prometo sem ficar obrigado. Rapo, tiro, ponho e deixo, semeio mal-entendidos. [...] Eu, Gregório de Bene, indigníssimo servo de Deus, sou aquele que vai edificar sobre o verbo a casa do senhor São José, custe a João e a Chico a crença na liberdade, custe-lhes a vida na forca, custe a queda de um despencado, custe o badalar de um sino antes do chamamento das missas.¹⁹⁰

Essa tradução/traição do discurso do religioso pelo narrador desqualifica não só frei Gregório, mas todo o sistema em que se apóia a instituição por ele representada, colocando a pregação sob uma conotação negativa, como uma prática de que se utiliza o clero na obtenção de vantagens em proveito próprio, definindo uma nova categoria semântica para o discurso a que se opõe.

O uso da frase extraída do jogo popular, “rapo, tiro, ponho e deixo” força a um novo entendimento das estratégias utilizadas pelo frei para obter auxílio na construção da igreja, ao ironizar a utilização excessiva da retórica, incompreensível muitas vezes, com o fim de revelar a hipocrisia daquele que se deixa conduzir pelos interesses econômicos, escondendo-se por trás do discurso elevado. No romance, assim como nos documentos de época, o estilo mais simples e humilde de linguagem, adequado a alguém que se pretendia franciscano, é deixado de lado em favor de uma oratória sagrada, que seduz pelo brilho fácil e imediato, mas ao mesmo tempo transitória e vazia de sentido.

Assim, o discurso literário de caráter dialógico e polifônico, espaço em que se encontram as diferentes vozes da coletividade do Queimado, desconstrói o juramento deixado pelo frei Gregório, acostado à monografia Afonsina, rasurando a verdade do discurso histórico, pois atribui ao religioso as mesmas acusações feitas por Afonso Cláudio ao “ímpio escravo Elisiário”.

Esse episódio também nos faz compreender a existência dos locais públicos para a realização dos ritos. A igreja pretende religar as pessoas que ali se reúnem para

¹⁹⁰ NEVES, 1999, p. 95-96.

celebrações comunitárias a um passado que precisa ser constantemente lembrado e reforçado, fazendo frente à ameaça de extinção de qualquer rastro do homem sobre a terra.

A violência e o sadismo a que eram submetidos os escravos revoltos é apresentada no romance pela surra do carro sofrida por Elisiário, e que bem poderia ter acontecido, pois era o costume da época: “[...] amarrado à prancha do carro de boi, nu e cru açoitado pelas pontas do bacalhau, nu e cru salgado em sangue, enquanto Antônio Pinto cantava [...]”¹⁹¹.

O suplício físico imposto à personagem remete àquele sofrido por Jesus Cristo na cruz. O intertexto do episódio bíblico da paixão de Cristo, igualmente “salgado em sangue”, é facilmente identificável ao lembrarmos a comparação feita por Luiz Guilherme Santos Neves por ocasião das notas de esclarecimentos ao texto histórico. O autor, por sua vez, cita em sua descrição do castigo, texto de José Alípio Goulart extraído da obra “Da palmatória ao patíbulo”, conforme segue:

A justiça do carro a que se reporta o autor [Afonso Cláudio] era uma forma de açoitamento conhecida pela denominação de **surra de carro**, aplicada aos escravos amarrados ‘de braços sobre a mesa de um carro de boi, os braços abertos em cruz e atados pelos punhos dos fueiros, como **um Cristo negro crucificado** de costas voltadas ao carrasco, nádegas e dorsos nus, à feição de maior rendimento dos açoites’.¹⁹²

Por outro lado, a cena da humilhação pública sofrida pelo infrator, ao ser descrita no romance, acaba por fazer emergir na memória coletiva outras situações históricas distantes no tempo, e que surte o efeito de aviltar a consciência daqueles que se julgam humanos.

Os episódios do suicídio de Adão, que comeu cal das paredes, ou o de Efigênio, que se atirou ao mar, dão bem a idéia do terror em que viviam os escravos na espera dos castigos que lhes seriam aplicados. Todos são acontecimentos colhidos pelo autor de documentos acostados à monografia Afonsina, e que foram transfigurados no romance, deixando entrever a mistura do mundo fictício com o histórico, e a

¹⁹¹ NEVES, 1999, p. 146.

¹⁹² GOULART apud NEVES, 1999. In: ROSA, 1999, p. 90, grifo nosso.

intenção de desconstruir o mito do “bom senhor” propagado pela figura de João Clímaco, ou da visão de um “paraíso”, apresentada por frei Gregório.

Eis a versão contida na obra histórica:

[...] perguntando o mesmo Delegado às testemunhas presentes, que debaixo de juramento dos Santos Evangelhos declarassem se conheciam aquele cadáver, se era preto, pardo ou branco, se era o mesmo que vinha preso, escoltado pelos Guerrilhas, e que se havia atirado ao mar na noite do dia quatro do corrente: foi respondido pelas testemunhas que era Sebastião, escravo da propriedade de Faustino Antônio de Alvarenga, com ofício de pedreiro, cabra, que a calça e camisa era a mesma com que vinha preso e que uma das mãos ainda se achava amarrada com um pedaço de embira [...] foi respondido pelo mesmo Cirurgião mor que não encontrara ferimento algum que mostrasse ser a causa da morte, só sim dilaceradas as carnes do rosto, como olhos e beiços [...]¹⁹³.

O narrador do romance estiliza parodicamente o discurso burocrático dos relatórios oficiais, contido no ato do reconhecimento do cadáver para com isso criticar o pouco caso que faziam as autoridades locais da morte dos insurretos. Recorta do documento histórico a linguagem utilizada pelo escrivão na lavratura do auto de vistoria para empregá-lo com sentido paródico no texto ficcional:

[...] As testemunhas juraram, pelos Santos Evangelhos, dar o seu depoimento verdadeiro. O cadáver encontrado em estado de putrefação tinha dilaceradas as carnes do rosto, carcomidos os olhos e os beiços. Beiços, escreveu o escrivão da Capital. Mas não podia haver dúvida de que era o preto Efigênio, confirmaram as testemunhas. Preto Efigênio escreveu o escrivão. A calça era a mesma que trajava o escravo quando ia levado pelos soldados para a Santa Casa de Misericórdia, disseram as testemunhas. A embira dos pulsos era a embira dos pulsos que amarrava o prisioneiro, na noite anterior, disseram as testemunhas, só que seca, não pingava água. A embira dos pulsos era a mesma, escreveu o escrivão da Capital, só que estava seca. O negro não passava de um dos insurretos do Queimado, declararam as testemunhas. Um dos negros do Queimado, registrou o escrevinhador da Capital¹⁹⁴.

De igual modo é colada na ficção a passagem histórica da fuga da cadeia dos condenados Carlos, Elisiário e Corcunda, alterando o seu sentido original para que desmoralize o poder das autoridades locais. Nega a versão proposta pelo chefe de polícia, José Inácio Accioli Vasconcelos, em seu ofício ao presidente da província:

¹⁹³ ROSA, 1999, p. 133-134.

¹⁹⁴ NEVES, 1999, p. 152.

de terem os presos se utilizado de chave falsa para abrirem o cadeado que fechava a porta do “Xadrez”.

O narrador debocha da verdade histórica ao trocar a identidade de um dos fugitivos, que de João passa a ser Corcunda, e atribui ao carcereiro o motivo da evasão, porém insinua outros motivos que possam estar por trás de tal distração. Utiliza para tanto do jogo de palavras e expressões populares, comparando, ironicamente, o sucedido, ao acaso do destino:

Com a mão canhota, a sentinela girou a chave no cadeado da cela onde se encontravam Carlos, Elisiário e Corcunda. Pensou que tivesse feito o giro correto, da direita para a esquerda, como é a regra das fechaduras que se fecham. Mas inverteu o movimento das engrenagens que se cerram. Sua mão não estava sóbria naquela noite. A sentinela havia tomado, além da conta, as cachaças do entardecer e, de mão beijada, mudou o giro da fechadura, este é um velho cadeado que comete os seus deslizes e apronta suas surpresas, nem sempre se move para onde se espera que se mova, nem sempre estala com o estalido de sua rotina estaladeira, tal como a roda da vida nem sempre vai para onde se deseja que vá, nem sempre abre e fecha com a regularidade desejada à roda dos cadeados [...] ¹⁹⁵.

Fica claro nessa parte do texto a crítica aos corruptos, constituídos por aqueles que receberam a missão de vigiar os prisioneiros, investidos do poder Estatal, ou dos que possuem poder econômico para mudar os rumos da história, denunciando a manipulação que está por trás da ideologia da representação. Na reinterpretação irônica do episódio da fuga dos escravos pelo romance, o leitor é convidado a deter sua atenção na imagem de um cadeado que adquire feições humanas, se abrindo sozinho, pelo poder onipresente do dinheiro. Desse modo, o autor condensa o movimento do tempo no espaço do cadeado que se abre, convertendo-o em imagem de um “ordinário” repetível apenas pela ação humana, que faz prevalecer as relações de favor e compadrio.

A injustiça, insinuada pelo condenado ao cônego Francisco Antunes Siqueira por ocasião da visita confessional, ¹⁹⁶ torna-se tangível na escrita poética, que enriquece de significado a cena histórica, invertendo e relativizando a idéia da história como

¹⁹⁵ NEVES, 1999, p. 153-154.

¹⁹⁶ Conforme documento anexado à monografia afonsina, o cônego afirma ter o condenado declarado que “se ele ia morrer, era porque sua Senhora não tinha dinheiro, nem empenhos, como tiveram os outros com o mesmo crime”, sendo os “outros” aqui referidos, aqueles que fugiram da prisão de modo não explicado pela história oficial (ROSA, 1999, p. 142).

uma espécie de Providência Divina que move a roda da fortuna em um tempo que repete circularmente as coisas, independente da vontade dos homens.

O templo e a força retoma o tema já explorado em outros romances do próprio Luiz Guilherme Santos Neves, como *Capitão do fim* e *A Nau decapitada*, que é do colonizador que buscou se locupletar das riquezas dos países “descobertos”, justificando sua ação com a “sagrada” desculpa de ampliar e propagar a fé cristã pelo mundo, e com isso se colocando contra aqueles que divergissem de seus propósitos, como os muçulmanos, os judeus, os calvinistas, os luteranos, considerados bárbaros e infiéis.

Esses atos de violência na colonização do Brasil, e que foram posteriormente legitimados pela força do governo que aqui se estabeleceu, geraram uma espécie de “ferida simbólica” pela derrocada dos vencidos.¹⁹⁷ Nesse contexto a ficção se configura em uma memória crítica que revolve o amor-próprio ferido de parte da nação que se reconhece como herdeira desses excluídos e impedidos de participar em vários níveis da vida social, configurando-se em um repertório alternativo ao discurso histórico oficial, ao rever a memória presumida dos acontecimentos estabelecida pelos detentores do poder.

A obra do frei Gregório no Queimado era pretensiosa. Pretendia reproduzir no local aquilo que tinha edificado em Goa, na Índia, em uma evidente vontade de repetir a façanha colonizadora do Oriente. A obra de ficção ridiculariza a ignorância do religioso para com o escravo, por desconhecer o poder que este exercia ao barganhar melhores condições de vida em troca de sua mão-de-obra. Ao final da história, ao menos na ficção, tomará consciência de que tal atuação se converteu em uma quimera, fruto de sua atitude intransigente para com a cultura do outro.

A passagem da ficção em que frei Gregório tem a visão da “[...] igreja branca sobressaindo contra o verde da mata [do Queimado] idêntica à que havia edificado em Goa, na Índia”¹⁹⁸, dialoga com a crônica histórica do padre Antunes da Siqueira.

¹⁹⁷ Convém lembrarmos aqui o pensamento de Stuart Hall, para quem a modernidade ocidental foi resultante de atos de “conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial” (HALL, 2003, p. 30).

¹⁹⁸ NEVES, 1999, p. 21.

Em certo ponto da narrativa, padre Antunes explica o projeto de construção de outra igreja no Espírito Santo, o Convento da Penha, em Vila Velha, e conclama seus leitores a examinarem “bem de perto essa obra, seus fundamentos sobre uma pedra viva e escabrosa, para calcular a fé que a presidiu e animou”¹⁹⁹. Um pouco mais adiante outra passagem do mesmo texto revela que o idealizador do convento, frei Pedro Palácios, inspirou-se na natureza do país ao escolher como local uma “grandiosa rocha”, que no seu imaginário cristão representava o Calvário de Cristo. Alerta, no entanto, para o fato de que “[...] A obra em sua totalidade não ficou construída segundo o plano projetado pelo modelo do Bom Jesus em Sintra.”²⁰⁰

Quanto à polemização do discurso histórico, esta se dá no romance, principalmente pelo realce da subjetividade do narrador da ficção, que se apresenta exageradamente onisciente em suas observações sobre os fatos e personagens, em clara alusão à limitação da ciência histórica em interpretar acontecimentos e fontes. A estilização paródica é a arma mais utilizada no romance para apresentar resistência ao tema da cientificidade, ironizando a neutralidade científica e interpretação das fontes, ao insinuar a pessoalidade que se encontra subjacente às interpretações dos fatos.

Por ocasião da morte de Bastiana, o narrador do romance incorpora em seu discurso o conceito histórico de testemunha e a subverte, colocando sob suspeita o vestígio do passado, fonte a que recorre o historiador na interpretação dos acontecimentos. Tal contextualização servirá para a que o leitor compreenda a dificuldade em focalizar objetivamente os arquivos que servem de suporte à atividade do historiador: “Vendo-os se agachar, para socorrer a mulher, alguns guerreiros pensaram que também eles tivessem sido abatidos. – Mataram Chico e João, - gritou um deles. – Mataram Chico e João, - voejou a má notícia.”²⁰¹

Outra informação contraditória presente no texto histórico é objeto de ironia pelo narrador do romance, quando polemiza sobre o número de escravos que participaram da insurreição:

¹⁹⁹ SIQUEIRA, Francisco Antunes de. **Memórias do passado**: a Vitória através de meio século. Vitória: Flor & cultura, 1999. p. 89

²⁰⁰ Ibid., p. 89.

²⁰¹ NEVES, 1999, p. 137.

Quantos eram esses negros?

Confesso que até eu me atrapalho nas contas. Houve quem falasse em duzentos, trezentos deles, uma horda de escravos vindos de Carapina, de Cariacica, do Mangaraí, da Serra, de Jacaraípe e até de São Mateus, vejam só, de São Mateus, a cinqüenta léguas de distância do Queimado, com o caudaloso rio Doce interceptando a passagem do norte para o sul.²⁰²

Tal comentário cita outro do próprio Luiz Guilherme Santos Neves quando de sua análise da obra historiográfica:

É pouco provável que o movimento tivesse âmbito tão abrangente. As dificuldades para se lograr a adesão efetiva de escravos da região de São Mateus, com participação na trama e na deflagração da revolta, são facilmente imagináveis para a época e para a própria condição dos escravos, sem se falar na distância de São Mateus ao Queimado que teria de ser arduamente vencida pelos aderentes que do norte partissem.²⁰³

A falta de exatidão de vários aspectos dos acontecimentos é utilizada com o fim de desmascarar o pretenso rigor científico do texto histórico:

As notícias, ouvidas aos três informantes, espalharam-se com rapidez pela cidade de Vitória, raramente coincidentes entre si. A revolta do Queimado estava na boca do povo. Já se dizia que os negros marchavam sobre a Capital, em pé de guerra. Trezentos deles. Quatrocentos.²⁰⁴

O silêncio histórico sobre a participação das mulheres na revolta do Queimado abre espaço para o autor imaginar a ação feminina no episódio, inserindo as escravas Bastiana, Balabina, Catirina e outras mais na construção do templo e no momento da deflagração da insurreição, e gerando o questionamento do narrador: “Quantas eram essas negras?”²⁰⁵.

O autor privilegia a narrativa dos anônimos, um produto coletivo, capaz de supostamente revelar a preocupação e o medo que existia em um determinado segmento da população. Insinua, dessa maneira, que o evento dramático da insurreição só fez detonar aquilo que estava adormecido e que consistia na possibilidade dos escravos tomarem as propriedades dos senhores e sua posição social, já que eram em número superior. Em compensação, o “eles” anônimo, plural, que habita as cidades mostra-se ambíguo, como que “construído” pelo jornal *Correio*

²⁰² NEVES, 1999, p. 111.

²⁰³ NEVES, 1999. In: ROSA, 1999, p. 86.

²⁰⁴ NEVES, op. cit., p. 134-135.

²⁰⁵ Ibid., p. 112.

da *Vitória*, em artigos que versam sobre o tema, pela reação do poder estatal ao movimento, eis “que não dormira sobre tão lamentáveis fatos.”²⁰⁶ Uma maioria que é sugerida, percebida e sentida, mas não contada, e que só é capaz de insinuar uma aparência de maioria. A obra de ficção confronta a diversidade do múltiplo e a informação sem qualidade, colocando em cheque a idéia de representatividade do povo, uma massa disforme a quem são atribuídas opiniões e que guarda o projeto daqueles que lhe vincularam tais idéias. Essa passagem aponta a atmosfera de medo e incerteza que encorajou a punição aos rebeldes e os exageros das manifestações públicas sobre a “revolta”.

Podemos notar que a interdiscursividade é mais facilmente percebida quando se identifica o intertexto que o integra, já que “ao se referir a um texto, o enunciador se refere também ao discurso que ele manifesta.”²⁰⁷ Recorremos uma vez mais à Bakhtin para esclarecer que uma vez incorporados ao discurso da ficção, estes documentos, ofícios e cartas “perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios”, passando a fazer parte do “acontecimento artístico-literário.”²⁰⁸

No romance, a intertextualidade é recurso que procura tornar visível a variedade dos pontos de vista possíveis ao mesmo acontecimento, e que ficaram sufocadas sob a autoridade científica incorporada por Afonso Cláudio. O uso da repetição pelo texto ficcional das mesmas palavras contidas nos ofícios e cartas que serviram de suporte ao trabalho de Afonso Cláudio intenciona desmascarar a subjetividade da visão Histórica para os acontecimentos, pois faz com que adquiram outro significado no contexto do romance. Trata-se de uma verdadeira tradução interessada das palavras “do outro” por parte do narrador, que delas afasta o seu sentido original, distorcendo a possível realidade na qual estavam inseridas, e utilizando-as com o propósito de parodiar o discurso histórico, e que só serão dessa forma compreendidas pelo leitor diante do conhecimento do texto histórico a que se refere.

²⁰⁶ NEVES, 1999, p. 147.

²⁰⁷ FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. p. 35.

²⁰⁸ BAKHTIN, 2003, p. 263-264.

No entanto, ao situar o Brasil como local da narrativa, fazendo coincidir os nomes das personagens fictícias com aqueles pelos quais eram conhecidas as da história oficial, e datando cronologicamente os fatos no ano de 1849, ocasião da revolta acontecida no Queimado, inscreve “a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível”²⁰⁹, manobra que por si só já é suficiente para criar a identidade com a Histórica documentada. Esse reconhecimento nos leva para trás na evocação de um lugar conhecido no tempo, constituindo em um esforço da memória em buscar aquilo que é familiar em um universo de estranheza.

O tráfico negreiro, que persistiu no Brasil mesmo após o acordo estabelecido com a Inglaterra, é retratado no romance a partir do episódio do desembarque de Chico Prego. Chico chega ao país trazido pela galera São José Indiano, e desembarca na vila de Guarapari, sendo logo em seguida “arrematado” em leilão clandestino pelo coronel José Machado de São José, sem pagamento de imposto pela transmissão da propriedade da “peça valiosa”.²¹⁰

Conforme esclarece o padre Antunes em sua crônica:

[...] Desde 1836 principiaram os negociantes de carne humana a iludir a vigilância do governo inglês que, por um tratado de 1831, convencionara com o Brasil extirpar o tráfico de africanos... Piúma, Guarapari, Vitória e Santa Cruz foram os lugares mais cômodos para os desembarques [...]²¹¹.

Assim desfilam no texto: a “Galera São José Indiano”, descrita pela narrativa Histórica como local em que morreram 121 escravos, dos 667 que nela eram transportados de Cabinda para o Rio de Janeiro, em 1811; a “Casa Beléns e Viúva”²¹², inspirada, possivelmente, na casa Carneiro, Viúva e Filhos. Em reconhecimento pelo destaque no comércio de escravos, Dom João VI conferiu ao proprietário dessa empresa, de nome Geraldo Carneiro Belens, a comenda da “Ordem de Cristo”; ou a “rua do Valongo”²¹³, onde ficavam “armazenados” os escravos recém chegados, para serem futuramente exibidos aos compradores na cidade do Rio de Janeiro. Todos esses elementos funcionam como um pano de

²⁰⁹ FREITAS, 1986, p. 14.

²¹⁰ NEVES, 1999, p. 18.

²¹¹ SIQUEIRA, 1999, p. 120.

²¹² NEVES, loc. cit.

²¹³ NEVES, op. cit., p. 11.

fundo que ajudam a situar o tráfico negreiro no romance, fazendo o leitor formar uma idéia a respeito da *via crucis* percorrida por João e Chico até a chegada em terras capixabas.

O historiador Manolo Garcia Florentino nos explica que muitos desses escravos que chegaram ao Rio de Janeiro, e que em 1837 compunham 57% da corte portuguesa ali instalada, eram trocados por tecidos produzidos em Goa, na Índia, o que fazia de seus traficantes parte da elite empresarial do Rio. Eram comerciantes cariocas, responsáveis por implementar uma rede internacional poderosa, fazendo da rota comercial de gente mantida entre África e Brasil um eixo tão importante quanto aquela do Brasil e Europa.²¹⁴

Percebe-se nas entrelinhas do texto da ficção a ironia referente ao embate ideológico existente entre os grupos dominantes da sociedade escravocrata, uma luta que é denunciada pela linguagem, pois os traficantes, conforme a historiografia, tendiam a colocar entre parênteses os diversos grupos étnicos dos escravos, vinculando todos aqueles seres portadores de diferenças e complexidades culturais e religiosas a um só grupo de procedência, identificando-os de conformidade com o interesse econômico que pretendiam fazer prevalecer.²¹⁵

O traficante no romance assim apresenta Chico Prego em seu desembarque no Brasil: “- Esse negro, senhores, é angolano legítimo. Não é à toa que se diz que os angolanos são tão fortes que o trabalho não os cansa [...]”²¹⁶. Tal afirmação da personagem é logo contraditada pelo narrador, com o fim de revelar a malícia presente no discurso do comerciante, interessado em valorizar a “mercadoria” aos olhos do comprador: “Chico não era angolano mas mina. Dos minas, dizia-se que eram tão bravos que, aonde não chegavam com o braço, chegavam com o nome. **Mas esta tradição de valentia não se prestava a um bom pregão de venda [...]**”²¹⁷.

²¹⁴ FLORENTINO, apud TOLEDO, Roberto Pompeu de. À sombra da escravidão. **Veja**, ed. 1444, ano 29, n. 20, p. 56-63, 15 maio 1996. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

²¹⁵ SOARES, 2000, p. 28-29.

²¹⁶ NEVES, 1999, p. 18.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 18-19, grifo nosso.

As diversas etnias que para cá vieram, fizeram do Brasil, principalmente no século XVIII e XIX, um país de estrangeiros africanos, com culturas e línguas muito diversas entre si.²¹⁸ Em muitos aspectos a origem daqueles que aqui aportavam, trazidos pelos navios negreiros, permanece um mistério para os estudiosos da história, devido à pouca documentação encontrada e pelas práticas sociais que acabavam por escamotear o local de proveniência dos escravos vindos da África.^{219;220} A respeito do local de nascimento dos insurretos envolvidos no levante do Queimado os documentos históricos se calam. Os participantes da insurreição ali se encontram identificados apenas pelo primeiro nome de batismo, recebido provavelmente já em solo brasileiro.^{221;222} Ignorância sobre o passado dos escravos a que se acresce a confusão feita pelos diversos nomes que designaram, às vezes, os mesmos povos. Da baía do Benim, por exemplo, chegaram vários povos divididos em muitos grupos lingüísticos, dentre eles os de língua ewé, recebendo a denominação generalizada de povos jejes, ou mina-jeje mas que eram de diversas etnias, como makis (ou maki, makim, makii, maqui, maquim ou maís), agolins, savalus, ianos ou efan e que eram confundidos com aqueles da mesma região de língua ioruba, denominados nagôs, ou mina-nagô.²²³

A lacuna existente na historiografia brasileira é tributada por Mariza de Carvalho Soares à questão da ciência:

[...] ter-se ocupado mais da expansão dos povos europeus que do estudo dos povos africanos escravizados. Ao lado disso, afirmações generalizantes sobre a diversidade racial e cultural dessas populações têm encontrado terreno fértil entre os historiadores. Este enfoque tem levado os pesquisadores a minimizar a importância da questão da composição étnica

²¹⁸ SOARES, 2000, p. 24-33.

²¹⁹ No Brasil dos séculos XVIII e XIX eram os párocos, vigários e cúrias da igreja católica que detinham a responsabilidade de primeiro “construir a identidade escrava” na sociedade, ao dotá-los de um nome cristão, seguido pela declinação dos supostos reinos, localidades e portos africanos de origem, devidamente registrados nos livros de batismos mantidos exclusivamente para escravos (SOARES, 2000, p. 21-25). Esta seria, no nosso entender, uma das primeiras grandes violências, de uma série de muitas, a que o indivíduo seria submetido, e que pretendia forçá-lo a romper com os laços que o ligavam à sua vida na África.

²²⁰ Mariza de Carvalho Soares justifica em sua tese de doutorado a dificuldade encontrada para estudar a identidade étnica e a religiosidade dos escravos minas no Rio de Janeiro do século XVIII, em vista dos poucos dados existentes sobre suas culturas e organizações sociais. Destaca, no entanto, o esforço de autores tais como Stuart Schwartz, Katia Mattoso, Pierre Verger, João José Reis e Mary Karasch, que tentam em seus trabalhos entender “as condições de vida dos escravos nas cidades da América portuguesa nos séculos XVIII e XIX” (SOARES, 2000, p. 26-28).

²²¹ Aos olhos das autoridades que assinam os relatórios oficiais, os “Joões” e “Manoeis” se diferenciam a partir da vinculação de seus nomes à identidade dos declarados “proprietários”.

²²² Os nomes dos escravos rebelados se encontram às fls. 95-97 da monografia de Afonso Cláudio.

²²³ SOARES, 2004, p. 17-18.

da escravaria brasileira e a não diferenciar as noções de etnia/grupos étnicos, raça e procedência [...]”²²⁴.

Também ilustres personagens históricos que prepararam a revolta dos escravos muçulmanos no recôncavo baiano, acontecida em 1844, bem como a Sabinada, liderada pelo baiano Francisco Sabino, em 1838, em protesto contra o recrutamento militar obrigatório imposto pelo governo Monárquico, ligam-se ao destino de João na ficção, pois a personagem pretendia obter a alforria combatendo na guerra baiana, no lugar do filho de seu senhor.²²⁵

Francisco Lisboa e Marcelino de Santa Escolástica se tornam companheiros de João na trama, inserindo a insurreição do Queimado em um movimento de libertação maior, de caráter nacional e promovido por africanos e seus descendentes do jugo do trabalho forçado, marcado ao longo dos anos por diversas e constantes lutas.

A descrição da vila de Nossa Senhora de Vitória, do Queimado, e de seus arredores, ativa a memória coletiva ao fazer coincidir certos aspectos geográficos e arquitetônicos do mundo ficcional com aqueles existentes no Espírito Santo e no Brasil. A capital do estado, cuja alcunha de “Cidade Presépio” decorre de suas características dualistas, em “uma mistura de mar e morro, pontes e igrejas, porto e baía”²²⁶, colabora para a formação da ambigüidade presente na sociedade em que estão inseridas as personagens.

Esses pontos reconhecíveis são inseridos no texto como inscrições do homem no tempo, materializando-se como monumentos por estarem fixados a um lugar, e que juntamente com a datação ligam o tempo ao espaço. São as marcas exteriores em que nos apoiamos para efetuarmos um salto para frente, distanciando-nos da tradição estabelecida.

O reconhecimento pelo leitor desta realidade é no entender de Linda Hutcheon, imprescindível para situar o texto:

²²⁴ SOARES, 2004, p. 26.

²²⁵ CANCIAN, Renato. **Sabinada**: revolta expressava descontentamento com a Regência. 2009. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/net1689u30.jhtm?action=print>> Acesso em: 12 out. 2010.

²²⁶ KLUG, Letícia Beccalli. **Vitória**: sítio físico e paisagem. Vitória: EDUFES, 2009. p. 15.

[...] contra o cenário de convenções de onde emergem. Afinal, conforme mais adiante esclarece, [...] O processo na paródia se dá por uma ativação do passado, recontextualizando-o de forma irônica, demonstrando, com isso, uma resistência e uma não submissão à historiografia e aos fatos por ela transmitidos.²²⁷

O mesmo dualismo é explorado na reconstrução da “realidade” do texto, e expõe as contradições entre a aparência e a essência das personagens, revelando-se como guias para as relações sociais por elas mantidas. As ruas são “de barro”, escorregadias. A capital da província se divide em parte “baixa”, abrigando a cadeia pública, o cais e a taberna, local em que se reuniam os “embarcações, os barqueiros, carregadores, negros forros e desocupados”²²⁸, enfim as pessoas comuns do povo; e na “alta”, considerada nobre, onde se localizam os poderosos, o clero e representantes do governo provincial. A localização dos poderosos na parte alta da cidade traz embutida a mentalidade imperialista de ter visão de tudo e com isso a todos controlar.

O olhar de Deus estende seus poderes de vigilância na terra aos representantes do aparelho estatal e religioso, pretensas fontes da justiça e da lei, fixando-se nas igrejas e fortalezas de onde emana o poder que pretende dominar o povo, controlando suas ações e até seus pensamentos. Carlo Ginzburg ao discorrer sobre o tema do conhecimento proibido explica sobre como os humanos tendem a representar a realidade por opostos, regulando-a por categorias antitéticas, dentre elas o alto e o baixo, inseridas em um contexto religioso e cultural.²²⁹ Ginzburg remonta ao contexto normativo dos séculos XVI e XVII, que regula o que pode ser pensado ou conhecido. Nesse período havia a proibição religiosa de investigar os segredos de Deus, trazendo a norma em si uma ameaça de punição para quem ousasse conhecer os mistérios divinos e da natureza, e de onde se propagou a analogia entre as hierarquias cósmicas, religiosas e políticas.²³⁰

Assim, as regras sociais na vila de Vitória são tornadas transparentes no texto de ficção. São aquelas que vinculam o poder ao alto, identificando-o com as coisas

²²⁷ HUTCHEON, 1985, p. 92-95.

²²⁸ NEVES, 1999, p. 134

²²⁹ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 95-118.

²³⁰ *Ibid.*, p. 103.

elevadas e boas, ao que está acima dos homens comuns, simples mortais, que devem confiar no socorro daqueles que de cima vigiam. As imagens evocadas pela arquitetura da cidade descrita no romance traduzem a organização política e econômica local.

O poder se mostra nesses microcosmos como metáfora do Brasil da época, mas principalmente descreve a divisão social no ambiente rural, nas pessoas dos “senhores de terras”. No seguinte trecho do romance, a descrição da região da Serra, onde acontece a revolta, torna perceptível sua semelhança com qualquer região em que exista o engenho, o senhor e os escravos:

Ali espalhavam-se fazendas de algodão, milho, café, mandioca e cana de açúcar, com suas casas de farinha e seus alambiques recendendo a melão. Nenhuma delas opulenta, mas todas com sua escravaria nostálgica, seus senhores tradicionalistas e acoronelados, seus costumes consagrados e férreos.²³¹

Essa espécie de aristocracia brasileira rural, que em seus privilégios e desmandos se assemelha à européia, foi objeto de estudo por Gilberto Freire em *Casa grande e senzala*. O sociólogo procurou chamar atenção para as diversas variações no Brasil da mesma estrutura patriarcal:

A casa-grande, embora associada particularmente ao engenho de cana, ao patriarcalismo nortista, não se deve considerar expressão exclusiva do açúcar, mas da monocultura escravocrata e latifundiária em geral: criou-a no Sul o café tão brasileira como no Norte o açúcar.²³²

A evocação de espaços conhecidos nos leva à memória daquilo que um dia foi vivido pela comunidade do passado, reativando lembranças afetivas comuns a várias pessoas. Esses locais, quando percorridos, se ligam às ações neles ocorridas. O mesmo Freire vincula a lembrança do passado íntimo do povo à introspecção proustiana, ao citar palavras do arquiteto Lucio Costa: “A gente como que se encontra [...] E se lembra de cousas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós; não sei – Proust devia explicar isso direito.”²³³

²³¹ NEVES, 1999, p. 27.

²³² FREYRE, Gilberto. **Casagrande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. Tomo I, p. XLVII.

²³³ *Ibid.*, p. XLIX.

A imagem de uma sociedade patriarcal é transposta para a personagem do frei Gregório de Bene, que por sua vez incorpora a do patriarca “São José”, pela associação que a própria personagem faz,²³⁴ de estar sempre montado em um burrico²³⁵, ora “descorado”, ora de “passo tardo”, “lerdo e magricela”, “de pelo encardido”. Recorrendo ao humor, o autor vai aos poucos desconstruindo a autoridade inerente ao papel social das personagens, tornando-as, dessa maneira, uma só entidade desmoralizada no romance.

Podemos perceber o cuidado com que o autor se utiliza das fontes históricas, bem como tenta, no que é bem sucedido, representar no texto a linguagem e os costumes dos vários grupos presentes na sociedade patriarcal existente no Brasil da escravidão: os ciganos, o clero, os representantes do governo monárquico, os coronéis, as diversas etnias africanas, as viúvas. Dessa maneira, os acontecimentos da revolta do Queimado se tornam um pano de fundo para a exposição de um possível painel social da época, criando um cenário para as personagens atuarem no romance.

Contudo, Luiz Guilherme Santos Neves não faz, como Afonso Cláudio, uma apologia da proximidade existente entre esses grupos, no intuito de mascarar as relações de confronto existentes entre eles. Opõe-se ao discurso histórico ao acentuar por meio da linguagem poética a permanente luta que as personagens travam na busca por manterem suas posições, ou mesmo ascenderem socialmente. Torna visível ao leitor que a hibridização de culturas tão diversas se deu em um ambiente de conflitos, e que a assimilação dos hábitos e costumes do “outro” foi a princípio uma prática tão superficial que ao menor arranhão deixava transparecer as diferenças e os conflitos.

Nesse mundo marcado pela tensão e ambigüidade, as classes que detêm o poder brigam entre si. O autor articula, a partir dos textos e acontecimentos históricos, oportunidades para ironizar o comportamento das personagens que encarnam o poder na sociedade capixaba.

²³⁴ NEVES, 1999, p. 79.

²³⁵ NEVES, 1999, 37-59 passim.

O episódio das denúncias sofridas por frei Gregório e suficientemente documentado por ofícios das autoridades provinciais é incorporado ao romance, extraindo o autor de um acontecimento aparentemente banal e esquecido pela história oficial, um pretexto para despertar o leitor para a crítica ao antigo sistema de governo, em que o imperador se fazia representar na província por bacharéis desinteressados pelos problemas locais, conforme insinua por meio da voz narrativa: “O bacharel Antônio Pereira Pinto havia assumido o governo há poucas semanas em substituição a outro bacharel, Luís Pedreira do Couto Ferraz [...]”²³⁶.

A respeito da elite intelectual brasileira, representada em sua maioria pelos bacharéis no período monárquico, Roberto Schwartz argumenta que foi marcada desde o princípio de sua formação por uma cultura erudita “ornamental”, “inútil como um berloque”. Esse traço era apenas mais uma forma encontrada pelo indivíduo para destacar-se socialmente no meio economicamente abastado, refletindo em um “desamor pelo trabalho da terra e pelos ofícios mecânicos, fazendo do trabalho físico em geral um equivalente à escravidão [...] ao mesmo tempo que definia a atividade cultural como específica da ociosidade.”²³⁷

Schwartz registra que, o surgimento de uma classe culta no Brasil, composta pelos endinheirados que podiam custear o ensino superior em Portugal, não esteve ligada à expansão do conhecimento. Seu caráter elitista esteve vinculado, desde o princípio, a um perfil institucional que não só era o espelho, mas também reforçava a raiz autoritária de uma estrutura social que permaneceu intocada com a independência do país de Portugal.²³⁸

A linguagem que o autor confere ao narrador do romance transforma as “cartas injuriosas” guardadas no arquivo público estadual, em palavra poética, concorrendo para tal efeito o uso de uma sucessão de vocábulos sinônimos, utilizados repetidamente e associados a coletivos insólitos, a fim de simularem o movimento de insetos e a velocidade com que se propagam os boatos no tempo.

²³⁶ NEVES, 1999, p. 75.

²³⁷ SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 18-19. (Espírito crítico)

²³⁸ SCHWARZ, loc. cit.

“Chorumelas”, “baboseiras”, “ninharias”, “aranhol de cochichos”, “enxame de fuxicos”, “corda de choramingas”, “ronronar dos cochichos”, “maçaroca corrida a barbante”, “enxame de intrigas”, “zumbir dos fuxicos”,²³⁹ tais palavras e expressões dão uma amostra da multiplicidade lingüística incorporada ao português a partir da convivência de pessoas de procedência diversa: como é o caso de fuxico e macaco, originários de idioma africano e maçaroca, do galego-português.

O autor desmitifica com humor a idéia daqueles que almejam o florescimento de uma cultura pura no Brasil, eis que nos grupos das personagens sempre há uma apropriação do que é alheio, promovendo um encontro entre os costumes africanos e europeus no romance. Luiz Guilherme Santos Neves se apropria seletivamente da riqueza da língua e cria, por meio de coletivos, um jogo de zoomorfização. Dessa maneira irônica faz da personagem um produto de seu meio, mero seguidor de instintos animais. Alusão à idéia proposta por Afonso Cláudio em seu discurso, seguindo o pensamento da evolução Darwinista.

O romance chama a atenção para o corriqueiro hábito da fofoca, associando-o a um mundo masculino, dominado por intelectuais, desligando tal costume de um mundo feminino ou pouco instruído. Por meio de um aspecto aparentemente trivial consegue ridicularizar os intelectuais, criando uma atmosfera social de conflitos em que passa a se enredar frei Gregório. Esse ambiente torna-se propício para revelar a tensão envolvendo as relações entre o pároco e fazendeiros.

A voz narrativa procura exhibir como esses indivíduos cuidavam de seus interesses, usando as informações para excluir seus rivais. Interessante observar a atualidade do tema, pois a mistura da esfera privada com a pública ainda hoje se mostra capaz de acabar com a reputação do indivíduo, fazendo multiplicar a propagação da versão que é conveniente dar para as histórias.

O autor também expõe, por meio da cena do encontro entre o Governador e frei Gregório, o conflito existente entre o religioso e a nova classe política que surgia, a dos bacharéis. Os bacharéis eram, em sua maioria, legítimos representantes dos

²³⁹ NEVES, 1999, p. 76.

proprietários rurais, aqueles “coronéis de alpercatas e alforjes de couro”²⁴⁰, cujo dinheiro e a mão de obra escrava iria patrocinar a construção da igreja de “São José”.

O narrador comenta: “[...] bacharéis era o que não faltava ao Governo Imperial para dirigir as províncias brasileiras, havia aqui e ali um Luís que se ia, e um Antônio que entrava.”²⁴¹ Essa insinuação vai ao encontro da informação sobre o predomínio da elite econômica da época na organização estatal, facilmente comprovada por números: “das duzentas e dezenove pessoas que ocuparam cargos ministeriais durante o império, 67% eram bacharéis em Direito.”²⁴²

A crítica aos bacharéis em *O templo e a força* nos remete ao texto de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o defunto-protagonista, igualmente bacharel, se auto-descreve como “um fiel compêndio de trivialidade e presunção”, a quem da universidade só decorou “as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto”, colhendo da história e da jurisprudência “a fraseologia, a casca, a ornamentação”.²⁴³

A esses Antonio e Luiz referidos no início, se junta um terceiro bacharel, já ao final do romance, na figura de um anônimo presidente. O romance cita nos últimos capítulos os ofícios trocados entre o então presidente da província do Espírito Santo e o Cônego Antunes, vigário da Vara, e que estão anexados à monografia de Afonso Cláudio.

O texto do romance polemiza sobre a verdade contida na História oficial, ao expor a posição contraditória das personagens envolvidas nos eventos da revolta. O narrador insinua a hipocrisia das relações mantidas entre as autoridades eclesiástica e governamental, tornando possível ao leitor o vislumbre dos interesses escusos dos discursos das personagens, mantidos por trás da aparente civilidade. As personagens do Governador e do Cônego duelam para manter o título de “mentor intelectual e herói civilizador da nação”, apesar de nos bastidores se curvarem aos

²⁴⁰ NEVES, 1999, p. 27.

²⁴¹ Ibid., p. 75.

²⁴² VENÂNCIO FILHO, Alberto. **Das arcadas ao bacharelismo**: 150 anos de ensino jurídico no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 275.

²⁴³ ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1971. p. 54. (Os imortais da literatura universal, 16).

interesses econômicos do patriarcado rural, os proprietários de terra escravocratas da região.

Nessa desconstrução do mundo político e intelectual do Queimado, o padre Clímaco é apresentado como o típico capixaba abastado e culto da primeira metade do século XIX, cuja educação se afastava dos fins práticos da vida. O ideal republicano da personagem é incorporado ao texto por meio da citação da poesia de sua autoria: “[...] sempre aos crimes austero e inexorável, jamais com avaros peitos pactuando [...]”²⁴⁴.

Na personagem percebemos a contradição que acomete os políticos liberais. Apesar de seguir a tradição dos filhos do patriarcado rural, dedicando-se ao sacerdócio, magistério ou direito, às atividades artísticas e filosóficas, parecia alheio à vida que passava, e aos escravos que diariamente faziam o trabalho pesado da fazenda herdada.

4.1.2 O saber popular

O romance estrutura-se não só no diálogo com o discurso histórico oficial, com os relatos e cartas de autoridades envolvendo os acontecimentos do Queimado, mas também no diálogo com a tradição religiosa e principalmente, com a história cultural e social. O autor busca resgatar e representar, no romance, as conversas cotidianas das pessoas comuns, seus modos de proceder, seus saberes populares, feito de superstições e crendices, lendas, ditados e cantigas infantis. Por meio delas, deixa transparecer uma sociedade formada por grupos diversos e antagônicos, espelho da heterogeneidade provocada pela colonização portuguesa.

Essa experiência colonial representada na ficção se aproxima da cultura medieval estudada por Bakhtin. Conforme Ricardo Benzaquem Araujo, a proximidade reside

²⁴⁴ NEVES, 1999, p. 47.

no traço dualista que persiste nas duas culturas, misturando o sagrado ao profano, o alto e o baixo, o excesso e a falta.²⁴⁵

Em *O templo e a força*, a versão positivista de Afonso Cláudio, obcecada com a razão e o progresso, é substituída pelo resgate da história que foge ao arquivo, restrito aos documentos oficiais, e a objetividade científica encontra um contraponto no rememorar sentimental, que inclui a abordagem de temas aparentemente triviais do cotidiano das personagens. A ficção permite pensar a trama da insurreição de uma forma diferente daquela contada pela tradição histórica, pois nela a imaginação trabalha para encontrar o que motivou as ações das personagens, e até mesmo as suas palavras, preenchendo os vazios deixados pelos arquivos históricos.

Uma análise impressionista dos acontecimentos apresentada pelo olhar do narrador é capaz de mostrar um lado mais humano do passado, em que o indivíduo se encontra por trás dos fatos, e talvez por isso mais próximo das experiências do leitor, o ajudando a entender melhor o mundo que surge a partir do texto do romance. Com esse objetivo, as experiências e tradições populares se unem à história para enriquecer-lhe o sentido, explodindo a homogeneidade dos fatos.

Essa nova perspectiva dos acontecimentos nos fornece uma oportunidade para repensar a identidade do povo brasileiro, reconhecendo e valorizando a influência das diversas culturas africanas na formação da nossa história cultural e social.

O romance propõe uma versão para a insurreição que se aproxima do sentido de história proposto pelo antropólogo Clifford Geertz. A forma diferente de pensar o passado está explícita em um ensaio de Geertz sobre as brigas de galo em Bali, em que compara a briga “às peças de Shakespeare e aos romances de Dostoiévski”, pois parte de uma “história que os balineses contam sobre si mesmos”²⁴⁶. Ou seja, em seu entendimento, a ciência histórica passa a ler a cultura como um texto, assim como lia os arquivos documentados, prestando atenção às manifestações dos habitantes comuns de certo lugar, na tentativa de desvendar os detalhes que foram

²⁴⁵ ARAUJO, Ricardo Benzaquem. **Guerra e Paz**: Casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: Ed. 34, 1994. p. 66.

²⁴⁶ GEERTZ, 1989 apud BURKE, 2009. p. 249.

deixados para trás pela história oficial, e que podem explicar muito sobre o homem, que deixa de ser apenas mais um rosto na multidão, para ser um agente da própria história.

Nessa nova leitura da insurreição do Queimado, proposta pelo romance, não podemos esquecer que as personagens não estão isoladas do “outro”. O ponto de vista de uma personagem pode sempre completar-se ao ouvir sua própria história contada por outra perspectiva. Bakhtin nos alerta para a constante influência que recebemos do outro na constituição de nossa individualidade. No romance, as diversas vozes se concretizam na linguagem estilizada e híbrida a que recorre o autor, e que não é “somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce.”²⁴⁷

A leitura da cultura que se opera em *O templo e a força* é a invenção de nossa tradição pelo olhar do artista, que relaciona os indivíduos e seus comportamentos ao evento da Insurreição do Queimado.

Entendemos que a obra em análise recebe uma enorme influência da cultura popular local, e pretende por meio dela viabilizar o acesso à expressão oral, afastada atualmente do imaginário coletivo, pretendendo recriá-la poeticamente. A narrativa de eventos históricos desenvolvida no romance está ligada às fontes folclóricas, resultando na convergência de várias expressões colhidas da tradição oral popular em seu texto, tais como lendas, causos, costumes, manifestações orais.

O romance estrutura-se por meio de sua relação tanto com a cultura herdada da península ibérica, quanto daquelas originárias das etnias africanas, em um tempo que essas culturas faziam do processo de recepção um ato coletivo. Desse modo, desmistifica a idéia corrente de que a Europa é território letrado em oposição à cultura eminentemente verbal africana, fazendo do gozo pelo “texto falado” uma característica ancestral de ambos.

²⁴⁷ BAKHTIN, 2003, p. 161.

Não podemos deixar de lembrar a preocupação que Walter Benjamin manifesta em *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Nesse ensaio, Benjamin teme pela redução da transmissão da experiência do europeu, submetida ao fragmento do arquivo do texto escrito.²⁴⁸ No início do século XIX, conforme Benjamin, o homem se rende à escrita, inscrevendo o esquecimento na alma por falta de exercício da memória compartilhada.

Seu pensamento remete-nos ao mito africano sobre a origem da escrita, reproduzido por *Fedro* de Platão. Nesse mito, a escrita é apontada como uma ameaça à memória autêntica, e por isso repudiada pelo rei Egípcio, pois importaria ao receptor uma impressão de fora sobre os acontecimentos, impedindo-o de praticar a rememoração por si.²⁴⁹

Dessa maneira o romance opõe ao discurso histórico, memória-muleta, impressão de outrem, “efeito de real” no entender de Barthes²⁵⁰, a reminiscência fragmentada de um imaginário popular, capaz de nos projetar para além de nós mesmos. A ficção faz dessa apropriação um jogo entre a memória histórica, anterior, representada pelos documentos, e as lembranças transmitidas pela imaginação, lembrança-imagem, que suspende a realidade, porém fixa a sua impressão na alma. Dessa forma, o que se aprende sobre o passado, por via da imaginação, é incorporado ao presente, tornando a experiência de lembrar uma forma de agir no mundo, e não só o ato passivo de representá-lo, repetindo o aprendido como parte de um hábito.

Esse é o pensamento de Henri Bergson, que ao expor a relação entre ação e representação, afirma: “Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo.”²⁵¹

Um dos recursos utilizados pelo escritor para evocar a tradição oral é a incorporação da teatralidade ao ato de narrar. O narrador em *O templo e a força* tem o seu relato

²⁴⁸ BENJAMIN, 1994, p. 197-221.

²⁴⁹ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2008. p. 150-151.

²⁵⁰ BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-165.

²⁵¹ BERGSON, 1963, p. 228 apud RICOEUR, 2008, p. 44.

impregnado pela linguagem dos espetáculos compartilhados em praça pública, conferindo ao desvendamento das técnicas narrativas um efeito de palco aberto barroco, em que as modificações cênicas se dão à vista do público.

O narrador desmistifica a literatura que se pretende voltada para o público erudito, pois pretende conquistar a simpatia do leitor comum, revelando os artifícios narrativos a que recorre. Expõe a sua visão impressionista, deixando-se levar pela emoção ao descrever os acontecimentos e as personagens, porém procura tornar evidente ao longo do texto a ilusão da aparência que leva ao engano, à maneira de Calderón de La Barca (séc. XVII) que apresenta em sua obra “a total polarização de mentira e verdade, isto é, de ser e parecer”²⁵².

Alguns temas do romance também evocam sua relação com a literatura barroca, pois critica a realidade sócio-política narrada, exibindo seus paradoxos, utilizando como pano de fundo os eventos da insurreição acontecida no Queimado. Ao polemizar a temática da provação e da aprendizagem presentes nos romances, compõe o quadro da recusa de João em confessar-se e o seu questionamento sobre o papel que lhe foi reservado no “palco” da vida. Essa problematização organiza-se em torno da dualidade dos protagonistas, que apresentam características ambíguas, como a força e a fraqueza. Segue o autor, dessa maneira, uma tradição romanesca²⁵³ que pretende transformar os homens pelas experiências que têm da vida, afastando-os da imagem de herói proposta por Afonso Cláudio. Emprega, porém, a estilização paródica para permitir a apropriação pela via erudita de uma linguagem da vida cotidiana, procurando representar o discurso não literário, com a finalidade de contrastá-lo com a linguagem culta das personagens que representam o poder na trama, manifestando dessa maneira o plurilinguismo social extraliterário.

Em uma confluência com a peça de Calderón *O grande teatro do mundo*, transmite-nos a tradição religiosa cristã, pelo tema da concepção da vida como teatro, pois em várias ocasiões ao longo do texto, o narrador sinaliza para o fato de que a realidade não passa de uma representação. Essa relação com o autor espanhol adquire sentido na lógica do romance, pois situa a trama da insurreição em uma época

²⁵² HATZFELD, 1988, p. 108.

²⁵³ Ibid., p. 186.

marcada pela religiosidade barroca, em que o instituto do padroado persiste na província do Espírito Santo à revelia do iluminismo europeu.²⁵⁴

Nesse mesmo sentido, utiliza de recursos como o monólogo, comentários e apartes ao longo do texto, trazendo à lembrança os espetáculos teatrais realizados na rua, em que o apresentador exerce a função de um animador, dirigindo-se abertamente ao público e com ele interagindo, comandando as cenas que chegam à platéia que o assiste, mas sem nelas se envolver, artifício que reforça seu cunho medievalizante, próprio da cultura européia à época dos descobrimentos.

Essa cultura foi trazida pelo português em sua bagagem para o Brasil. Na vila de Vitória do século XIX, conforme nos conta o padre Antunes Siqueira, as festas profanas rivalizavam com as religiosas, muitas vezes se misturando a elas. Na descrição dos espetáculos teatrais realizados debaixo de uma “grande barraca coberta com o velame de embarcações”, conta que se recitava antes do início da encenação, “monólogos em versos heróicos, adequados aos assuntos da festa, obras do talentoso padre Marcelino, padre Fraga e padre Sales.” Da mesma maneira, o público participava, declamando “odes, sonetos, décimas” e, nos intervalos, havia música, executada por “um violoncelo, uma rabeca, dois violões e, às vezes, uma guitarra.”²⁵⁵

O clero, os estudantes, funcionários públicos, comerciantes, escravos e respectivas irmandades se revezavam na organização e participação dessas festas populares, que eram um meio de expressar a hierarquia e a disputa existente entre as classes sociais. Pela promoção das melhores festas rivalizavam pretos, pardos e brancos, homenageando Santo Antônio, São João, São Pedro, Santa Ana, e tantos mais. Sambas, lundus, movimentos obscenos, trejeitos e caretas eram encenados pelos escravos por ocasião do encerramento das procissões religiosas, fazendo-se acompanhar de uma banda cujos instrumentos eram “chocalhos, cassacos, paus dentados”²⁵⁶, em uma leitura caricata dos costumes dos brancos.

²⁵⁴ SOARES, 2000, p. 133.

²⁵⁵ SIQUEIRA, 1999, p. 44.

²⁵⁶ Ibid., p. 68-69.

Conforme a narrativa de Padre Antunes Siqueira, por ocasião dos festejos de São Benedito, os negros dançavam por quatro dias ao som de chocalhos, cabaças, camundás²⁵⁷, embriagando-se com cachaça, em homenagem ao santo, ou ainda realizavam o baile de “congos”, encenando a rivalidade entre os adoradores de Cristo e de Buda, por meio de danças e recitações de versos.

Algumas vezes as manifestações eram precedidas por atos solenes, em que o presidente da província cedia a capela do palácio para uma missa em ação de graças, assistida pelo clero e representantes do poder público. Em outras, os festejos se estendiam por um mês, como a festa religiosa das onze mil virgens, em que o anúncio do programa da festa se dava em “verso endecassílabo”, rimado. Recitado em tom de zombaria por um pregoeiro, constituiu-se em verdadeira paródia aos gêneros elevados, provocando o riso pela linguagem vulgar utilizada, e por sua encenação, por meio de gesticulações e requebros, à maneira de um verdadeiro palhaço:

Minha gente, aqui estou, eu não morri./Desde o ano passado adoeci;/Meteu-se-me grande dor nas cadeiras/Resultado das minhas feiticeiras.../As calças e ceroulas estavam frouxas,/Sem sentir, me caíam pelas coxas./Soltou a diarréia; era tão forte/Que quase atravessou do sul para o norte.²⁵⁸

Durante todo o mês de outubro, na versão de Siqueira, homenageava-se São Miguel. A atmosfera de embuste alegre em que se davam os festejos é confirmada pela realização de uma mistura de eventos como “festas dos máscaras”, procissões, cortejos festivos com levantamento de mastros, encenações de fábulas, como a de Perseu e Andrômeda, comédias e farsas, anunciadas por mascarados que convocavam o povo a comparecer à praça do Palácio, “onde se darão comédias e entremezes, para se divertir por hora e meia”.²⁵⁹

Nas palavras de padre Antunes: “Era em verdade uma mistura do sacro com o profano, do gentilismo com o cristianismo.”²⁶⁰ Podemos notar certa semelhança com

²⁵⁷ SIQUEIRA, 1999, p. 86.

²⁵⁸ Ibid., p. 51.

²⁵⁹ Ibid., p. 57.

²⁶⁰ Ibid., p. 69.

o procedimento utilizado em *O templo e a força*, no que concerne à inversão provisória do discurso oficial. A sociedade descrita por padre Antunes contesta o poder religioso que ali está instalado, apesar de nele se apoiar, já que a encenação na rua de algumas farsas, tais como a intitulada “Vicente Marujo”, parodiava o ato da confissão sacramental, tripudiando sobre o mistério da Santíssima Trindade. A encenação acabava por levar os atores para a prisão, conduzidos pelo chefe de polícia.²⁶¹

No entender de Bakhtin, na base dessas manifestações de praça pública encontra-se o ceticismo diante “do discurso humano enquanto tal”, elevado, nobre e sincero, sendo por meio de:

[...] gêneros inferiores miúdos, nos palcos de feira, nas praças do mercado, nas canções e anedotas de rua -, que são elaborados os procedimentos para construir as representações da linguagem, para associar o discurso à imagem do falante, para mostrá-lo objetivamente junto com o homem, não como o discurso de uma linguagem universal, despersonalizada, mas como o discurso característico ou socialmente típico de uma dada pessoa, padre, cavaleiro, comerciante, camponês, jurista, etc.²⁶²

Diante dessas considerações, entendemos que a representação literária da encenação aberta se aproxima do espírito daquela época, em que o narrador se coloca como um intermediário na revelação das convenções e da mentira, para por meio de uma mistura do sério com o cômico, tornar o mundo familiar e permitir ao leitor examinar a hipocrisia existente no discurso dos poderosos, condicionado pela aparência que desejam manter na sociedade.

Os fenômenos que interferem na vida das personagens nos chegam pelo olhar “tolo” do narrador, hábil em subverter o próprio discurso quando manifesta a incompreensão da linguagem do outro. Esta incompreensão do narrador diante do mundo do Queimado e de suas personagens é proposital e polêmica, prestando-se para denunciar a relatividade das verdades apresentadas pela história oficial, que pretende fundamentar o saber em dados científicos. Faz da incompreensão uma oportunidade para justificar as ações a partir de fatos misteriosos e inexplicáveis, compreendidos somente a partir das lendas e superstições apropriadas do folclore

²⁶¹ SIQUEIRA, 1999, p. 84.

²⁶² BAKHTIN, 2003, p. 192.

capixaba, preservando a memória coletiva da insurreição a partir da representação de um saber que pretende refletir o pensar, sentir e agir do povo, e que não é algo fixo mas que varia ao longo dos tempos.

Podemos perceber a influência da cultura europeia nas representações das manifestações populares, quando o romance, em oposição à figura de São José, padroeiro da igreja, traz a lenda do Diabo para explicar a maldade da personagem de Capitão Rodrigues Velho. Apresenta, nesse episódio, uma variação da lenda capixaba sobre um local conhecido por “Pedra do Diabo”, ou ainda, “Anhanguitá”, “Inhanguetá”, ou “Anhangá”, cuja tradução para o português é “diabo, alucinado, louco”, mais o sufixo *ita*, que se refere à pedra, conforme registro de Adelpho Poli Monjardim²⁶³. Justificativa encontrada na imaginação popular para as duas marcas existentes em uma pedra localizada em um sítio à margem da estrada do Contorno que circunda a capital do Espírito Santo. Na versão folclórica, tais marcas são as pegadas que comprovam o duelo ocorrido entre o demônio e Santo Antônio no local, na disputa pela posse da alma do filho do proprietário da fazenda que ali existia.

Também na lenda²⁶⁴ da pedra registrada por Monjardim, o tal fazendeiro era “sem fé, avarento e ambicioso”, pois aumentava sua fortuna “à custa dos pobres escravos que definhavam no trabalho de sol a sol”.²⁶⁵ Mesmo não sabendo a autoria de tal lenda, não fica difícil imaginar a razão de sua origem, diante dos dados que precedem a explicação para o assédio do diabo ao filho do fazendeiro.

No texto de ficção, a tentativa de reproduzir e fixar a oralidade do contador de histórias é percebida nos termos escolhidos pelo narrador, relacionando diversos planos sensoriais: “aguar de inveja”, “cavaleiro galante, todo enfatiotado”, “trato tratado com palavra empenhada”, “botar a mão na alma do capitão”, “causa que o Tinhoso, como o capitão não gostava de negros”; “virou capitão-do-mato, caindo no mundo para pegar negro fujão das fazendas, com judiaria danada”; “emprenhados

²⁶³ MONJARDIM, Adelpho Poli. **Vitória Física**. 3. ed. Vitória: [s.n.], 2008. p. 83-86.

²⁶⁴ Para Lúcia Pimentel Goés “lenda é uma narrativa localizada, individualizada, objeto de fé” (GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1991. p. 106-107.), enquanto Câmara Cascudo a considera “um episódio heróico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo.” (CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2002. p. 434.)

²⁶⁵ MONJARDIM, loc. cit.

nas brenhas”, “haverá de morrer”; um “nadinha de tempo”, “matusalém, bem matusalenzinho”.²⁶⁶ O autor faz, de forma lúdica, com que percamos o condicionamento da linguagem do tempo presente para que possamos penetrar no mundo da fantasia proporcionado pelo romance.

O processo dinâmico e inclusivo de contar histórias se desdobra em uma vontade de reconhecer na narrativa a possibilidade perdida de apreender o conhecimento pela “magia do conto” e, em razão disso, requisita a participação do leitor no processo de escrita, pois este deverá construir o seu sentido junto com o narrador, compartilhando suas dúvidas.

Podemos considerar que esse recurso do texto se torna uma forma de experimentarmos a troca coletiva que se dá quando do uso da palavra falada e ouvida, assim a entonação e o jogo cênico do narrador libera a imaginação do público, tornando a apreensão da história uma atividade compartilhada pelo grupo.

As crendices e superstições também estão ligadas à tentativa do narrador compreender aquilo que para ele, aparentemente, não tem explicação. Na ficção aparecem sob a forma de prenúncios, previsões, agouros, crendices, que acentuam a presença do estranho e do misterioso na trama, ampliando o sentimento de que as personagens não passam de marionetes nas mãos do destino.

A manifestação do romancero popular²⁶⁷, herança da península ibérica aparece surpreendentemente carnavalizada, na voz da cigana que prevê o destino de João, reproduzindo o verso: “Grandes guerras se apregoam, lá nos campos de Aragão.”²⁶⁸ Ou na interpretação do narrador que atribui ao pio da coruja uma forma de aviso da proximidade da morte dos escravos: “a coruja se lança em vôo pesado, rasgando mortalha”²⁶⁹, incorporando a crença popular existente sobre tal fato.²⁷⁰

²⁶⁶ NEVES, 1999, p. 34.

²⁶⁷ NEVES, Guilherme Santos. **Romancero capixaba**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000. p. 128. (José Costa, 5).

²⁶⁸ NEVES, op. cit., p. 13.

²⁶⁹ Ibid., p. 133.

²⁷⁰ NEVES, 2008, p. 357.

Outros costumes transportados para o romance são os rituais de passagem que marcam a proximidade da morte. A importância do rito se expressa em *O templo e a força* pela confissão a que devem se submeter os escravos, conforme crença da religião católica, e que é trocada por João pelo canto das “incelências”. Por meio dessas manifestações, temos uma noção do contexto social em que se movem as personagens do romance. O autor, com a exposição de crenças, mitos e ritos provenientes de culturas diversas, convida o leitor a interagir com valores esquecidos no passado. A preocupação de João com as “excelências” demonstra como o sepultamento era algo com que se preocupavam os escravos, pois se a morte unia todos os homens a um mesmo destino, o modo como iriam ser enterrados os diferenciava: “- Não, Chico Prego. Meu derradeiro gosto é pouca coisa, é ter o acompanhamento das incelências, a recomendação do corpo e da alma. Sendo assim, morria em paz [...]”²⁷¹.

A tradição das excelências cantadas pelas mulheres enquanto velavam os defuntos, consistia em uma performance que imitava o “choro”, solidarizando-se com as dores daqueles que partiam para a outra vida, em uma espécie de festa fúnebre que variava de intensidade de acordo com a hierarquia social do morto. No entender do Prof. Guilherme Santos Neves, o ritual das excelências substitui as “antigas carpideiras. Insinceras, desgrenhadas e barulhentas.”²⁷²

Os espaços vazios deixados pela história, limitada pela metodologia científica, são preenchidos no romance com explicações próprias do saber do povo, em uma reciclagem das lendas e costumes que o ligam ao seu passado cultural heterogêneo.

Outra tradição lembrada é o recurso à “oração forte”, utilizado pelo narrador da ficção a fim de exorcizar a maldade destilada pelo governador da província e pelo cônego Antunes em seus ofícios. Ironicamente, em uma espécie de oração de esconjuro, o narrador incorpora a tradição popular de rezas e evoca as forças sobrenaturais para que o protejam das personagens: “Padre Nosso, Ave Maria/Eu vos peço para rezar/Para a alma dos enforcados, ai./Para sempre amém, Jesus, ai,

²⁷¹ NEVES, 1999, p. 163-164.

²⁷² NEVES, 2008, p. 253.

ai.”²⁷³ Ao se apropriar do canto das excelências que João tanto desejava para o seu sepultamento, promove uma recordação da causa do desentendimento entre o cônego e o governador.

D. Ana, carola e devota de São José, também lança mão de uma reza acompanhada de ramos de arniqueira a fim de combater o “mau olhado” que teria, no seu entender, provocado a enxaqueca do Frei. Esse trânsito entre a religiosidade pagã e cristã se configura como uma constante na vida das personagens, não só de origem portuguesa, como também africana. João, por exemplo, apesar de muçulmano, freqüenta o terreiro do pai Aruanda, no “baticum das sextas-feiras, misterioso e assustador”²⁷⁴ e, ainda, faz questão das “incelências” na hora de sua morte.

Esse aspecto singular de combinar a religião africana com a católica é resultante do processo colonizador, responsável por uma “dupla consciência” religiosa dos americanos²⁷⁵. Os povos que se encontraram na América vindos da Europa e da África, principalmente, entrelaçaram suas culturas, fundindo diversos elementos, inventando novas manifestações e práticas, que refletiram nos hábitos, costumes e etiquetas sociais. Houve uma tradução de uma cultura por outra dentro de uma lógica colonial em que as relações se estabeleceram assimetricamente entre os sujeitos. Hall valoriza essa mistura capaz de renovar o mundo, entendendo que o seu significado final é impossível de ser fixado em definitivo, pois “sempre há o deslize inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado.”²⁷⁶

A revelação da vida íntima das personagens, não abarcada pelo discurso oficial, é outro meio de desmoralizar os poderosos da história. Por meio da referida viúva de São José, nos chegamos os costumes que persistem até hoje, presentes na medicina popular, com os “escalda-pés” e os “chás de camomila” com que tratava o hóspede.²⁷⁷ Ou de hábitos já esquecidos, como o uso da “lamparina com azeite”, do

²⁷³ NEVES, 1999, p. 175.

²⁷⁴ Ibid., p. 105.

²⁷⁵ HALL, 2003, p. 30-31.

²⁷⁶ Ibid., p. 33.

²⁷⁷ NEVES, op. cit., p. 71.

“mosquiteiro”, da “bacia e jarra de água”²⁷⁸ para higiene pessoal, ou do “trono”, irreverentemente “traduzido” pelo narrador aos leitores desavisados como: “cadeira de assento vazado para a serventia da noite, em que se encaixava o urinol.”²⁷⁹

O autor insinua no texto a moral da época por meio do provérbio popular: “Sol com chuva, casamento de viúva.”²⁸⁰ Fica dessa maneira evidenciada a preocupação do padre Clímaco com as relações clandestinas mantidas entre as viúvas carolas e o clero e, ainda, a existência de uma religiosidade superficial, vivenciada a certa distância dos mandamentos do Papa e dos Concílios promulgados pela Igreja.

Pela personagem de Clímaco são trazidas ao romance as tradições culinárias herdadas dos colonizadores. A fraqueza da carne leva o padre a sucumbir diante da “baba-de-moça”, do “doce de leite”²⁸¹, da “banana-da-terra frita com açúcar e canela”²⁸² e à conseqüente penitência. Essa exposição desconstrói a imagem séria do intelectual, ligado às atividades do espírito, ao expor o seu lado carnal e humano, assim como o de frei Gregório, que se rende à tradição indígena das “tapiocas com coco ralado”²⁸³.

A crença nas coincidências do número 12: “doze foram os apóstolos de Cristo, doze os pares da França, doze, as palavras do anjo Custódio, doze são as excelências dos mortos”²⁸⁴, mencionadas por Padre Clímaco, é responsável por opor o tempo histórico linear ao tempo cíclico vivenciado pela comunidade do Queimado, em que as atividades agrícolas reúnem os homens em torno das celebrações coletivas, atrelada às festas e rituais da Igreja, em um destino que os liga ao eterno retorno, contradizendo a idéia de progresso. Assim o autor remete ao caráter arcaico da antiga “colônia”, apresentando uma temporalidade outra, que resiste à temporalidade dos países europeus por meio da sobrevivência na sociedade das tradições incompatíveis com o seu ingresso na modernidade.

²⁷⁸ NEVES, 1999, p. 60.

²⁷⁹ Ibid., p. 61.

²⁸⁰ Ibid., p. 38.

²⁸¹ Ibid., p. 39-40.

²⁸² Ibid., p. 44.

²⁸³ Ibid., p. 59.

²⁸⁴ Ibid., p. 51.

Os ditos populares são incorporados ao romance para acentuar a irreverência paródica, aproximando o trágico do cômico nas situações as mais inesperadas, especialmente pela carga dramática com que se revestem: “a promessa do frei passou de farinha a pirão”; “vejo no presentido e pressinto no que vejo: a liberdade gorou. O senhor frade faltou ao prometido. Aqui me demito da alforria”; “-Vamos pegar o Diabo pelo chifre”²⁸⁵; “-Merda, a liberdade desmilinguiu. Temos de começar tudo de novo.”²⁸⁶

As máximas são ora simplesmente reproduzidas, ora alteradas no contexto da ficção: “para bom entendedor meia insinuação basta”²⁸⁷; “negro quando pinta, três vezes trinta”²⁸⁸; “a língua é bacalhau do corpo”; “não estique a corda”; “ele tem costas quentes”²⁸⁹; “para quem quer o muito, não deve bastar o pouco”²⁹⁰.

Por vezes, o recurso à tradição popular reforça o drama das personagens diante dos acontecimentos. A morte de Bastiana é “cantada” ao ritmo da cantiga infantil que remete aos romances medievais de cavalaria. A cantiga é desconstruída, pois a situação dramática contrasta com a idealização romântica, enfatizando a crueza e gravidade da cena representada:

[...] Acudi, senhores guerreiros, cavaleiros da louca alforria, templários da desvairada cruzada [...] não é o momento para o galanteio das curvaturas fidalgas, não é o momento da lisura dos procedimentos polidos para o guapo soerguimento de quem tombou como se estivesse perdido o pé de um estribo de prata, há no chão de campanha uma negra que se torce de dor e pare do ventre estraçalhado o sangue da alforria [...] Cai Bastiana no chão, acode o cavaleiro João, acode o cavaleiro Chico Prego, contíguos e simultâneos [...] ²⁹¹.

Todas essas manifestações que trazem uma atmosfera da cultura popular para o romance descortinam o mundo em sua versão vulgar e material, carnavalizando a história oficial ao expor a natureza comum das personagens históricas e das autoridades. O narrador coloca de ponta cabeça a verdade apresentada por Afonso

²⁸⁵ NEVES, 1999, p. 124-125.

²⁸⁶ Ibid., p. 129.

²⁸⁷ Ibid., p. 53.

²⁸⁸ Ibid., p. 43.

²⁸⁹ Ibid., p. 69.

²⁹⁰ Ibid., p. 100.

²⁹¹ Ibid., p. 138-139.

Cláudio fazendo com que as personagens adquiram uma aura de verdade por estarem próximas ao tangível e experimentável pelo leitor.

Exemplificando como esse reviver de tradições resulta na diluição dos limites entre a história e ficção, citamos o *causo* contado por Reinaldo Santos Neves em recente Seminário da Universidade Federal do Espírito Santo. Reza a “lenda” que certa secretária municipal de cultura da Serra, em solenidade oficial rememorando a insurreição ocorrida no Queimado, mostra-se incapaz de discernir entre a figura empírica de Chico Prego e a personagem ficcional, atribuindo à figura histórica uma fala extraída da peça cênica *Queimados*, de Luiz Guilherme Santos Neves.

O templo e a força se alimenta das representações do folclore e recria o universo da região do Queimado com situações da vida cotidiana, salpicada por uma linguagem que confere um ritmo acelerado à narrativa, e situações que se revezam entre dramáticas e humorísticas, fazendo o leitor se identificar com a trama em que as personagens se rebelam contra aqueles que se encontram na posição social de exercer o poder. Realiza dessa forma a união do tema local ao universal, ao apresentar uma crítica ao aspecto materialista e colonizador presente nos líderes religiosos e políticos, ridicularizando-os, fazendo prevalecer a resistência do fraco diante do forte, sem que para isso precise modificar os rumos da história.

4.2 JOGANDO COM A LINGUAGEM

Uma das diferenças que a literatura ficcional mantém com relação à científica é a recuperação da polifonia discursiva, não só no plano ideológico, mas também no formal, negada por Afonso Cláudio em sua monografia, já que o historiador pretendeu fazer prevalecer uma única voz em seu discurso, que era a voz da ideologia republicana.

O uso dos diversos tipos de linguagem, tanto na modalidade de manifestação popular como na erudita, bem como a mistura da língua africana com o português, é parte da estratégia formal do romancista para construir o discurso polifônico. A

estilização paródica aparece também como recurso para ironizar a voz daqueles que representam a autoridade na história, expondo a partir dos documentos as práticas culturais da sociedade em que foram produzidos.

Pelo filtro do narrador, chega-nos a cantiga que João entoava enquanto quebrava as pedras para a construção da igreja, “código secreto apregoado com fervor”²⁹²: “Padre mandou pocar pedra/Pedra nós vamos pocar./Trabalha, cativo, trabalha/Pro cativo acabar.”²⁹³ Em um processo de tradução, a voz narrativa esclarece o significado de “malungo”, sinônimo de companheiro em idioma africano atribuído a Chico, vagamente “definido” no texto como “Mina”. A palavra “malungo”, várias vezes repetida nos diálogos entre os escravos, é responsável por criar indícios de um mundo formado por línguas que resistem à colonização portuguesa e que insere os africanos dentro de um sistema de proteção e confiabilidades recíprocas.

A dificuldade de entendimento entre os protagonistas insinua a diversidade de etnias africanas convivendo no Queimado, condensada no questionamento de Chico a João: “- O que significa este canto?”²⁹⁴ O autor procura dar uma idéia da contribuição das línguas maternas dos escravos na formação do Português e, ainda, para a prática comum entre os traficantes de separação dos grupos pertencentes à mesma região na África, dificultando a comunicação entre os cativos.

O narrador da ficção não coloca as personagens como parte de uma massa única, anônima. Pelo contrário, acentua suas diferenças e seus interesses, mostrando que o processo de aculturação não se deu impunemente, mas como resultado da vontade de extirpar as formas de expressão peculiares a cada grupo étnico, para destruir o companheirismo fraterno entre os escravos.

A variação lingüística também aparece na nomeação do Demônio, evidenciando que o ambiente recebia influências do cristianismo medieval: “Demo”²⁹⁵, “Satanás”, “Tinhoso”, “Cujo”, “Coisa”²⁹⁶, riqueza de léxicos que representa a imaginação

²⁹² NEVES, 1999, p. 65.

²⁹³ Ibid., p. 62.

²⁹⁴ Ibid., p. 62.

²⁹⁵ Ibid., p. 42.

²⁹⁶ Ibid., p. 33-34.

popular na concretização do medo encarnado pela personagem do capitão Rodrigues Velho. A imaginação popular supera a racionalidade científica na ânsia de explicar a maldade com que o capitão-do-mato tratava os escravos.

Nesta descrição do capitão-do-mato, encontra-se configurada a flexibilidade cultural do povo, pronto a adaptar a religiosidade estrangeira às suas experiências de vida. O narrador representa uma maneira popular de falar e subverte o poder autoritário do capitão do mato. Assumindo tal posição, questiona, implicitamente, qualquer semelhança que possa haver entre aquela personagem e a figura do homem, modelado à perfeição divina, conforme herança cristã.

A lenda do pacto com o diabo é cantada em uma linguagem que nos transporta para a temporalidade daquela comunidade dividida entre o bem e o mal, e que em certo sentido está disposta a transgredir a fronteira entre esses dois pólos, ao revelar a natureza ambivalente da personagem de frei Gregório, sempre montado em um burrico, “que nem São José”²⁹⁷, mesclando assim o sagrado ao profano.

O capitão e o frei são apresentados no texto de ficção como dois registros diferentes de uma só violência a que eram submetidos os escravos no regime escravocrata. Enquanto o primeiro acredita na imposição do poder pela força do chicote, o segundo aposta no engano e no fingimento para interditar a cultura e a religião dos escravos a fim de convertê-los e dominá-los. Sob o viés paternalista da atitude do frei Gregório, que dispensava certo privilégio do “bom tratamento” aos trabalhadores da igreja, se manifesta a necessidade de controlar a mão-de-obra dos escravos. O narrador deixa claro que tanto o frei quanto o capitão pretendiam subjugar os cativos aos seus interesses particulares, no cultivo da lavoura ou na construção de igrejas.

Na resposta de frei Gregório a D. Ana Maria de São José fica explícita a superficialidade do discurso liberal do religioso, pois demonstra pouco caso pela política do “mais vale conceder do que negar” da fazendeira:

- Vosmecê, senhora dona Ana, com seu piedoso coração, dá muita corda a esses pretos. Lá no terreiro deste pai não sei das quantas se passam coisas

²⁹⁷ NEVES, 1999, p. 79.

que cheiram a feitiçaria, renegadas pela nossa santa madre Igreja. Vosmecê precisa reconsiderar esta tolerância e botar um ponto final nessas facilidades.²⁹⁸

Ao contrário do procedimento adotado na reprodução da linguagem dos escravos, próxima ao falar popular, frei Gregório se expressa exageradamente, por meio de paráfrases metonímicas e eufemismos, epítetos e superlativos, de palavras ambíguas, equilibrando no português as idéias dos contrários, com excessos descritivos e repetições, sempre encobrando um sentido não perceptível à primeira vista. A linguagem entremeada pelo latim arcaico, não traduzido pelo narrador, ajuda a criar uma distância entre o leitor e esta personagem estrangeira, conferindo-lhe um tom humorístico pela estranheza provocada.

O abuso da linguagem metafórica pelo frei se traduz no modo com que substitui o nome do demônio pelas expressões: “Inimigo do Gênero Humano”, “soberba e invejosa Criatura, inimiga das obras de Deus”²⁹⁹, revelando a distância entre a sua cultura e a dos demais habitantes do Queimado. Somada ao “latinório”, a linguagem truncada evidencia a dificuldade de comunicação entre as personagens, reafirmando a insensibilidade mantida pelo religioso diante da cultura local.

Frei Gregório é a imagem daquele que carrega em si a mentalidade medieval, por creditar à linguagem retórica o poder de transcrever a palavra de Deus, acreditando que estava ao seu alcance desvelar as coisas tais como elas se mostravam verdadeiramente na natureza. Conforme Foucault:

[...] essa palavra de Deus era oculta [...] não podia ser transcrita diretamente. Daí a necessidade dos deslocamentos, das torções de palavras, de todo sistema que se chama precisamente de retórica [...] que levaria à transparência dos signos.³⁰⁰

O prurilinguismo social é introduzido pelas personagens a que o narrador dá a voz no discurso direto ou indireto livre. As linguagens enredam um mundo, concretizam as relações sociais que ali se desenvolvem. Cada personagem se apodera de um discurso e de uma linguagem que a reflete, da mesma forma que a sua ação,

²⁹⁸ NEVES, 1999, p. 101.

²⁹⁹ Ibid., p. 82.

³⁰⁰ FOUCAULT, 2005, p. 152.

inseparável da ideologia que representa, rejeitando a intromissão do narrador e do autor nesse mundo que se torna dela.

Essa técnica discursiva faz com que o narrador apresente uma distância das personagens, não interferindo em suas ações, apesar de se mostrar onisciente, tal como na seguinte passagem que marca a dubiedade do comportamento de frei Gregório na trama:

- São José está velando por todos, - anunciou, como se promulgasse uma bula papal. E tornou a prometer que intercederia pelos trabalhadores do templo, junto aos seus donos, a fim de lhes amainar a pesada canga do cativo.

Os escravos sabiam o que significava canga, embora ignorassem o que significasse amainar. Mas, pelo que sabiam, deduziam o que não sabiam, para bom entendedor meia insinuação basta. [...] Pode ser também que o verbo utilizado não tivesse sido aquele, mas outro, que, no entanto, soou aos escravos igualmente promissor.³⁰¹

O distanciamento crítico da voz narrativa também se manifesta quando afirma a posição escravagista do capitão Rodrigues Velho. O narrador acentua, assim, a ignorância e o aspecto animalesco da personagem, pelos termos grosseiros reproduzidos no diálogo com os escravos: “- Vocês vão pagar caro por este atrevimento, negros camelos. Pensam que fazer insurreição é como caçar passarinho? Vocês vão mais é dar com a bunda nos brejos, cáfila de imbecis!”³⁰². O epíteto de “camelo”, extraído da carta produzida pela figura histórica do capitão e anexada à monografia de Afonso Cláudio,³⁰³ é reproduzido no romance para caracterizar a maneira grosseira como tal personagem se refere aos seus desafetos.

O narrador assume a mesma posição em relação às demais personagens, ao polemizar sobre a visão dos escravos ou mesmo, a chamar atenção sobre a ambigüidade presente no discurso do frei Gregório. Insinua, ainda, que é precisamente a obscuridade na comunicação que inspira os cativos a buscarem a liberdade.

O frade tinha força com a rainha, tinha ficado bem claro; e a rainha era contra a escravidão. As promessas de libertação que o frade fazia em seus

³⁰¹ NEVES, 1999, p. 52-53.

³⁰² Ibid., p. 128.

³⁰³ ROSA, 1999, p. 75.

sermões não eram promessas vãs. Eram promessas que tinham soberania em sua enunciação.

- Eu já falei que o senhor padre não era de prometer por prometer se não pudesse garantir o prometido, - disse Elisiário aos companheiros. – Mas, porém, agora é botar a igreja em pé, fiados na confiança que o padre merece.³⁰⁴

No romance, a construção da igreja desempenha um papel privilegiado para que os escravos negociem a liberdade. O trabalho, efetuado em um ambiente de aparente submissão e docilidade, contribuía para subverter a ordem vigente. As palavras do religioso, na visão do narrador, são ousadamente manipuladas e traduzidas em favor daqueles que ambicionam a carta de alforria.

O aspecto multicultural e híbrido da formação do brasileiro é valorizado no romance e a análise da linguagem constante do texto ficcional nos faz voltar o olhar para a constante renovação da identidade.

Propõe a ficção uma conclusão oposta àquela apresentada por Afonso Cláudio que influenciado pelas idéias de Augusto Comte³⁰⁵, procura por meio das leis científicas conhecidas em sua época verificar e constatar que a mistura cultural é um fator negativo para o encadeamento do progresso e a manutenção da ordem no país. Afonso Cláudio, ao tentar fixar os fatores que influenciaram a revolta dos escravos no Queimado, faz uma apologia aos estudos de Taine e Darwin, justificando “certo desânimo” do lavrador capixaba à “variedade de origens”, ou ainda, à ausência do “cruzamento dos naturais com raças mais vigorosas”³⁰⁶.

A questão de uma doença social ocasionada pela mistura das supostas diversas “raças” foi difundida em todo Brasil por parte dos intelectuais positivistas, preocupados com a possível má influência que os ex-escravos negros poderiam ter na construção da nação que surgia. Esse discurso, que pretendia submeter uma grande parcela do povo à vontade de uma minoria branca e detentora do poder econômico, acabou por contribuir para a formação aos longos dos anos de uma

³⁰⁴ NEVES, 1999, p. 73.

³⁰⁵ Conforme Sérgio Buarque de Holanda, os discípulos brasileiros de Comte acreditavam apenas na razão científica para explicar o mundo, pretendendo subordinar suas verdades aos princípios contidos na obra *Discurso sobre o espírito positivo* (HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 158-59).

³⁰⁶ ROSA, 1999, p. 25.

auto-imagem frágil da população brasileira, considerada incapaz de resolver seus próprios problemas e, portanto, condenada a permanecer dependente eternamente da superior capacidade dos intelectuais brancos.³⁰⁷

Ao rever a versão dos acontecimentos apresentada pela historiografia, a literatura de ficção carnavaliza o discurso oficial construindo “falas” opostas ao linguajar puro e elevado dos intelectuais. Dessa forma, valoriza e diferencia a experiência dos grupos que ficaram à margem da história oficial, confrontando-a com o modelo proposto pelo colonizador europeu.

A tentativa de purificar a linguagem das expressões consideradas mais vulgares, atribuídas a grupos primitivos e pouco educados, era parte da estratégia dos detentores do poder em tornar invisíveis as classes marginalizadas, expurgando-as da sociedade por não se enquadrarem aos ideais de civilidade ditados pela elite econômica, ou seja, o clero, os fazendeiros e, muitas vezes, seus herdeiros intelectuais que comandavam a comunidade do Queimado e de Vitória.

A linguagem acadêmica do século XIX pretendia ser tão pura quanto os ideais étnicos de purificação de raça que pregava, corrigindo a fala e focalizando as expressões populares apenas para saciar a curiosidade que causava o exótico e bárbaro, transgressores dos limites da ordem social.

O romance representa, na mistura das falas, a absorção da cultura portuguesa pelos habitantes da província do Espírito Santo e, igualmente, a incorporação do jeito de falar e sentir dos Africanos, demonstrando como a linguagem do outro era absorvida, contribuindo para um intercâmbio cultural.

Quando o narrador dá vazão a seus pensamentos, utiliza uma fala cotidiana, mais simples e compreensível, distante da norma culta, utilizando vocabulário parecido com aquele presente na linguagem comum do leitor da atualidade, tornando-o assim mais próximo do ato de narrar, já quando expressa o modo de pensar ou agir da

³⁰⁷ Um exemplo de racismo biológico citado por Stuart Hall, que perdura até os dias de hoje, é aquele que tenta vincular a cor da pele às diferenças culturais e religiosas dos negros, classificando-os “naturalmente” como, “preguiçosos e indolentes”, sem “capacidades intelectuais de ordem mais elevada”, movidos pela “emoção e o sentimento em vez da razão” (HALL, 2003, p. 67).

personagem, altera substancialmente o uso dos lexemas, em uma tentativa de imitar aquilo que seria a sua fala, reconstruindo uma identidade existente por trás da manifestação linguística.

Mais do que compor um quadro de época, ou atribuir a cada personagem uma condição social, o romance tenta fazer com que as personagens adquiram uma face por meio da criação imaginativa do que seriam seus cantos, sua música, suas falas e seu sotaque. Aspectos não captados pela historiografia oficial por não constarem dos documentos oficiais, muitas vezes os únicos arquivos disponíveis de que lança mão o pesquisador.

Essa bricolagem de linguagens na ficção demonstra a liberdade humana manifesta pela fala. As personagens não se restringem a ser produtos de seu meio, passando a ser agentes de mudança pelo poder criativo de modificar aquilo que recebem, seja esta uma posição social ou uma identidade, abrindo-se a outras possibilidades, com capacidade para dar novos usos àquilo que foi herdado, em um processo contínuo de transformação.

Ao incluir a linguagem dos africanos, o romance nos faz rever a identidade de Latinos, pois apesar de termos recebido a influência da língua portuguesa, imposta pelos colonizadores, também nos tornamos diferentes daquele povo originário da Europa, tendo em vista que nossos antepassados índios e africanos apresentaram resistência ao processo aculturador europeu, contribuindo para a formação do “povo brasileiro”.

O autor, ao fazer emergir as diferentes falas no romance, traz à tona o processo de marginalização daqueles que foram considerados como os elementos desvirtuadores da identidade nacional, conferindo-lhes um lugar no mosaico cultural nacional e expondo sua importância naquele contexto social descrito.

Walter Mignolo e João Feres Jr. são dois autores citados por Peter Burke³⁰⁸ em artigo que explora a idéia de América Latina. O historiador explica como a denominação surgiu a partir dos estudos de Michel Chevalier (1839), um francês

³⁰⁸ BURKE, 2009, p. 158-162.

interessado em diferenciar os europeus que falam francês, espanhol, português e italiano do restante do continente. Posteriormente, no mesmo século XIX, o termo foi apropriado por um projeto político francês que pretendia criar uma identidade entre a sua cultura e a do povo Mexicano, de fala espanhola, ampliando dessa forma a sua influência sobre essa população. Demonstra como, mais recentemente, o conceito serviu para sermos caracterizados por estereótipos atribuídos pelos americanos do norte, descendentes de uma colonização anglo-saxônica, com a finalidade de justificar a sua suposta superioridade e a intervenção paternalista de seus governos no demais do sul. Recebemos dessa maneira os atributos de povo “apaixonado, impetuoso, infantil, retrógrado, indolente, exibicionista, irracional, supersticioso, autoritário, feudal, militarista, desorganizado e egocêntrico.”³⁰⁹ Tudo aquilo que é definido como pejorativo pelos norte-americanos, que se intitulam, em oposição aos seus vizinhos “atrasados” como racionais, organizados e bem sucedidos.

Tal idéia nos remete ao sistema patriarcal representado por frei Gregório de Bene, e por todas as outras personagens que no romance se julgam superiores racial e culturalmente aos escravos das etnias africanas e seus descendentes, os mestiços.

Por enxergar o outro como uma versão menos aprimorada de si mesmo, frei Gregório pretende proteger os escravos dos maus tratos sofridos pelos senhores e, paradoxalmente, se locupleta do sistema escravagista para construir a igreja pretendida. Tal personagem torna-se uma alegoria da política de democracia racial pretendida pelos republicanos e que escondia o grande temor de uma tomada do poder e das propriedades pelos cativos. O discurso do frei Gregório na ficção demonstra a superioridade com que via as pessoas da localidade do Queimado, constituindo-se na reprodução quase integral de parte da carta em que justifica a construção da igreja de São José ao governador da província, na história oficial da insurreição:

[...] Desde que vim a esta província, missionando num sítio chamado Tapera, perto do Queimado, reparei, com muito pesar, que grande parte dos fiéis vivia sem o conforto que só a nossa beneficente religião podia subministrar-lhes. Resolvi, então, propor àquela pobre gente, que vivia na

³⁰⁹ BURKE, 2009, p. 160.

máxima ignorância, a fundação de um templo à divina majestade do excelso pai adotivo de Nosso Senhor.³¹⁰

No entanto, o autor do romance transfigura o documento ao representá-lo por meio do diálogo mantido entre o frei e o governador da província, subvertendo a linguagem própria aos documentos solenes, pois introduz nas falas das personagens certos termos populares, inapropriados para a ocasião formal: “confraria dos ex, aborrecidos com o crescimento do templo”, “um desarticulado de espírito”, “passou a chave na gaveta da mesa onde zumbia o vespeiro de fuxicos”; “macaco velho não mete a mão em chorumelas.”³¹¹

Esse episódio torna evidente o mecanismo de rebaixamento paródico e carnavalizado pretendido pelo escritor ficcional, em que o culto e elevado é tornado vulgar a fim de provocar o riso.³¹² Por meio do humor problematiza um tema sério e contemporâneo que é a forma como se erige o conhecimento no mundo, em evidente protesto contra a hegemonia que o Ocidente deseja manter sobre o saber mundial. Pelo efeito da paródia, se evidenciam duas visões de mundo opostas, uma séria, das autoridades e outra cômica, do povo. Nesse sentido, a comicidade surge da “tensão entre o aspecto trágico e o cômico” dos acontecimentos, servindo “para violentar os clichês e afastar o receptor de formas familiares e da repetição despersonalizada das frases feitas.”³¹³ A mistura de culturas se mostra como resultante de uma imposição, e não como fenômeno natural ou um modo de ser latino-americano. Torna-se a linguagem um sinal de resistência ao dominador e um desvio da norma que pretende dessacralizar o modelo.³¹⁴

O romance apresenta uma visão crítica da historiografia e da literatura que pretendem representar a realidade, apontando para outras perspectivas possíveis e não usuais do mundo. A autocrítica torna-se parte constituinte do romance, em que

³¹⁰ NEVES, 1999, p. 78.

³¹¹ Ibid., p. 82-84.

³¹² MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003. p. 158.

³¹³ JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006. p. 271.

³¹⁴ Apesar da distância temporal entre as épocas medieval e moderna, recorremos aqui aos estudos de Georges Minois em *História do riso e do escárnio* para explicar a relação do cômico com a subversão da norma. Em tal obra, Minois chama nossa atenção para a maneira como a sociedade medieval aprendia a lidar com uma realidade muitas vezes opressiva e desagradável por meio do humor. Os artistas daquela época encontravam motivos para a sociedade rir de si mesma ao ridicularizar a moral religiosa e social, fixando em seus relatos os aspectos “divertidos e insólitos” dos acontecimentos, em um contraponto à versão dos manuscritos sérios (MINOIS, 2003, p. 206-207)

o discurso do narrador relativiza a seriedade contida no documento histórico, fazendo com que o leitor se torne cúmplice desse jogo de desconstrução de hierarquias sociais, compartilhando da zombaria ao reconhecer o vocabulário estranho ao tema formal.

Na trama, os habitantes do Queimado não se encontram passivos diante da cultura que lhes fora imposta, seja por meio da religião ou do estado. Várias linguagens transparecem no discurso do narrador, introduzindo “o discurso de outrem na linguagem de outrem”³¹⁵, em uma tensão permanente entre pontos de vista opostos, que não se fundem em um só mas que potencializam as diferenças sócio-culturais existentes entre eles.

Outro sinal da inversão paródica da visão oficial histórica sobre o episódio da revolta do Queimado é a intromissão da poesia na prosa, utilizando o narrador um modo especial de linguagem musical, em que as palavras são escolhidas com cuidado, em um jogo que se afasta da objetividade do discurso histórico. Podemos observar esse recurso na seguinte passagem do romance que trata das desventuras de João durante as batalhas travadas em Salvador:

Enquanto esperava que lhe chegasse às mãos, livres das sombras das dúvidas, a farda da liberdade, os rebeldes de Francisco Sabino foram sucessivamente batidos. Caiu o forte de Monserrate, caiu; caíram o de Barbalho e São Pedro, caíram; caiu a fortaleza do Mar. A paz voltou a reinar onde a guerra se apregoara.³¹⁶

O diálogo que é estabelecido entre a prosa e a poesia na obra de ficção reforça a linguagem do narrador, movida de acordo com a mentalidade de sua época, afastando-o da transparência visada pelo discurso científico e quebrando a linearidade estrutural do romance. No entender de Bakhtin, “[...] os gêneros intercalados ou engendrados são as formas fundamentais para introduzir e organizar o plurilinguismo no romance.”³¹⁷

³¹⁵ BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993. p. 127.

³¹⁶ NEVES, 1999, p. 15.

³¹⁷ BAKHTIN, op. cit., p. 127.

Mais do que objetivando revelar verdades humanas, faz da literatura um experimento da linguagem em seu fim lúdico, prazeroso, que foge ao uso normal nas relações sociais. O narrador não se contenta em utilizar apenas a metalinguagem para desnudar o processo de criação literária. Procura jogar com as palavras, em uma espécie de transgressão particular contra o jugo do código lingüístico, do qual depende para representar a realidade.

Parodia a si mesmo, representando o papel que deveria ser apropriado a um autor barroco, solidarizando-se em certo grau com o discurso parodiado. O romance surpreende por ser uma demonstração do ofício de tornejar as palavras, próximo ao ato de um entalhador barroco que extrai do objeto bruto seu contorno artístico. Na composição do texto, razão e intuição se unem para fazer surgir várias significações para o enunciado.

A elaboração artística da linguagem é hábil em surpreender por provocar um estranhamento diante do uso inesperado da combinação de palavras na situação dramática, provocando indagações e sentimentos ainda não explorados pela narrativa histórica.

No processo de tornar poética a ficção são utilizadas várias técnicas que equilibram a seriedade e o humor, o som e o silêncio. Harmonia é o efeito buscado pelo autor na escolha das palavras certas que provoquem determinados sentimentos pretendidos, dificilmente passíveis de serem evocados por meio da linguagem corriqueira.

Trata-se igualmente de uma escolha por explorar a sonoridade das palavras, aproximando a experiência da leitura da linguagem oral, dando a impressão que se ouve mais do que se lê a história contada, simulando a atividade de recitação no jogo de sons e imagens que surgem do texto. Evoca o compartilhamento dos saberes que passam de boca em boca nas pequenas comunidades, simulando a entonação que acompanha a fala.

Não há um só estilo no romance. Prosa poética, narrativa e encenação dramática alternam-se como na seguinte passagem:

Bastiana **fez que não ouviu** o aviso do mocho. Chico **fez que não ouviu** o augúrio mortífero. Mas a coruja cantou duas vezes, **ainda que** Bastiana fingisse **que não** a ouviu, **ainda que** Chico fingisse **que não** a escutou. **Quero** entrar neste jogo de fingimento de surdos, **mas** não posso. **Quero** participar deste enredo de esquivanças, **mas** ignoro as regras da farsa. **Quero** fazer ouvidos **moucos** ao canto do **mocho**, e não sei como.³¹⁸

Podemos observar acima que a linguagem narrativa torna-se poética pela repetição de expressões e sílabas, em que a combinação de sons confere ritmo ao texto. A musicalidade subverte a objetividade histórica, levando à interiorização da realidade via sentimentos subjetivos e mundo imaginário.

Os verbos ouvir e olhar são utilizados com frequência, instigando o leitor a prestar atenção às cenas ou à impressão das personagens. Mesmo que os verbos não apareçam explícitos, a partir da técnica narrativa utilizada há uma ampliação da visualização da ação, envolvendo o receptor nas sensações da personagem narrada. É o caso das “andirobeiras gigantes”³¹⁹, que no contexto se tornam significativas da visão barroca do mundo, especialmente no parágrafo a seguir transcrito:

Ponho-me no lugar do frade.
Ardem-me os olhos do suor que escorre das pálpebras, pesa-me o corpo da caminhada pela encosta do morro, doem-me as pernas da marcha que começou na margem do rio e me trouxe, por trilhas tortuosas, ao ponto onde estou e parei, sob a carapaça vegetal das árvores que disparam, como rajadas silenciosas, galhos por todos os lados. Mesmo à sombra das andirobeiras gigantes, sinto o calor que irradia do sol imperial, castigando o Queimado em pleno outono, alcançando-me na encosta onde paira o silêncio que convida à contemplação e à prece.
É então que a visão me acomete.³²⁰

O narrador lembra a “idéia de desequilíbrio e grandiosidade” presente na obra dos poetas barrocos tais como Luis de Góngora y Argote. Na observação da Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira, esse poeta utiliza “diferenças hiperbólicas” na descrição das formas naturais.³²¹ O narrador evoca em diversos momentos de seu relato essas árvores enormes, dando sua interpretação pessoal da natureza do Queimado. Dessa maneira faz surgir na imaginação do leitor um mundo natural valorizado e exuberante diante da pequenez do homem, mero fantoche nas mãos do destino.

³¹⁸ NEVES, 1999, p. 131, grifo nosso.

³¹⁹ Ibid., p. 21; 55; 160.

³²⁰ Ibid., p. 21-22.

³²¹ OLIVEIRA, Ester Abreu de Vieira de. O Barroquismo de Las Soledades de Góngora. **Revista do Instituto História e Geográfico do Espírito Santo**, n. 63, 2009. p. 188.

Essa idéia contrasta visivelmente com o valor humanista colocado em relevo no Renascimento, inspirador do “moderno espírito” de Afonso Cláudio.

Também por meio das presentificações leva o leitor a participar da cena: “Estamos, portanto, neste acampamento de negros que ressonam antes do sangue e da morte [...]”³²²; “Três turmas de trabalhadores organizou o franciscano com a colaboração de Elisiário. **A que se vê** com foice e ancinhos vai cuidar da capina e limpeza do terreno; **a que carrega** as enxadas sobre os ombros vai abrir as covas [...]”³²³.

A visão nem sempre é definida e o sentimento do engano que envolve o destino das personagens é evocado pelo contraste entre o claro e o escuro³²⁴, sinal do “*engaño a los ojos*”, que impossibilita que diferenciem a essência da aparência nas ações e pensamentos que as envolvem, caracterizando um ambiente em que “a paixão se sobrepõe à razão.”³²⁵

Esse é o motivo para as seguintes expressões aparecerem repetidamente ao longo do texto, em um anúncio que traz o eco do engano dos escravos do Queimado: “a noite caía pesada”³²⁶, “clarões nas paredes enegrecidas”³²⁷, “luz bruxuleante”³²⁸, “nuvens ameaçadoras”³²⁹, “a chuva cessara, mas as nuvens, sobre o Queimado, mantinham-se pesadas e plúmbeas”³³⁰, “tarde de mormaço”³³¹.

A repetição das palavras contribui para conferir intensidade às cenas e é utilizada pelo autor para alcançar a imagem de um movimento crescente, acentuando as emoções incontroláveis de Chico Prego, sua ânsia e desespero para se livrar da escravidão, e que o levam a deflagrar a revolta antes mesmo da ordem de Elisiário. A palavra grito e suas variações são repetidas por inúmeras vezes, abrindo e

³²² NEVES, 1999, p. 132.

³²³ Ibid., p. 56-57, grifo nosso.

³²⁴ O tema do claro-escuro é apresentado por vários autores barrocos, constituindo-se em um recurso de que lançam mão para conferir à cena uma atmosfera de ambigüidade, em que a repentina luminosidade possibilita aos personagens apenas um vislumbre das coisas em meio à escuridão. Tal jogo de contrastes, no entender de Hatzfeld, simboliza a “propagação da luz celeste sobre a obscuridade da fé” (HATZFELD, 1988, p. 93-94)

³²⁵ HATZFELD, 1988, p. 110.

³²⁶ NEVES, op. cit., p. 63.

³²⁷ Ibid., p. 44.

³²⁸ Ibid., p. 7.

³²⁹ Ibid., p. 125.

³³⁰ Ibid., p. 136.

³³¹ Ibid., p. 175.

fechando o parágrafo, em que o narrador toma o lugar da personagem: “Gritei e está gritado”; “gritou e está gritado”; “gritei o meu grito”; “meu grito gritado”; “grito eu”; “grito porque”; “grito para”; “a força desse grito”; “grito de dor”; “grito de alegria”; “grito de liberdade”; “grito-mor”; “grito exaltado”; “grito de morte”; “grito do ar”³³².

Semelhante técnica imprime no espírito do leitor o drama da situação, forjando o eco pela repetição em seqüência dos mesmos sons no final das palavras. É o que ocorre na descrição da morte de Bastiana em que a sílaba tônica “ão”, fechada, alude ao barulho surdo, auxiliando na construção da imagem da queda de Bastiana: “**João**”; “**pregão**”; “**não**”; “**avaliação**”; “**chão**”; “**atenção**”; “**insurreição**”; “**mão**”; “**visão**”; “**Aragão**”; “**morrerão**”; “**observação**”, encerrando o parágrafo com um fulminante: “**Morreu a insurreição**”³³³.

Até os nomes das personagens se combinam para por meio da aliteração conferir um ritmo melódico à prosa. “[...] frei Gregório puxou um segundo viva ao padroeiro São José. Foi aí que **Zé** Andiroba sentiu a dor repentina”³³⁴; “**João** não era **Jó**”³³⁵; “**Lá estavam Bastiana**, a mulatinha **Balabina**, Catirina com o filho do Corcunda no ventre. **Lá estavam** elas, e tantas mais”³³⁶.

Aliterações e assonâncias³³⁷ estão igualmente presentes na descrição de Domingos Corcunda:

Antes que a noite caia, olho esse **preto** de **perto**, com sua **rocha** nas **costas**. Esta **carcaça** surgiu de **tanto** quebrar as pedras, de **tanto** cortar seus veios, de **tanto** lhe **cravar** a **ferros** sob o retinir dos **martelos**, se é verdade o que dizem – que a **calomba** **cresceu** na **cavoucagem** das **crostas**.³³⁸

O lirismo remete ao espírito barroco desse narrador, espelho de sua época, sugerindo por meio da repetição dos sons dos “cês” o ruído compassado da

³³² NEVES, 1999, p. 115-116.

³³³ Ibid., p. 140, grifo nosso.

³³⁴ Ibid., p. 91, grifo nosso.

³³⁵ Ibid., p. 93, grifo nosso.

³³⁶ Ibid., p. 112, grifo nosso.

³³⁷ Figuras de linguagem tais como aliteração, em que há repetição da mesma consoante, ou a ocorrência de uma seqüência de sílabas parecidas, caso da assonância, são parte da técnica utilizada pelo poeta barroco que trabalha as palavras com a finalidade de obter o efeito da fusão dos sons. (HATZFELD, 1988, p. 95)

³³⁸ NEVES, op. cit., p. 63, grifo nosso.

“quebração das pedras” durante a construção da igreja de São José. Dessa maneira episódios aparentemente banais são revestidos por um sentido poético.

Palavras com mesma vogal tônica formam rimas vocálicas no texto:

Olho essa **rocha** de perto, antes que a noite caia, e me assombra o que vejo: são altos e baixos relevos, de todos os tipos e formas; um entalhamento barroco, num jogo de luz e sombra; cordilheira de vários **bicos**, com seu **chorrilho** de **pícos**; camelo de muitas **corcovas**, **rebordo** de arrecife, um amontoado de cangas, **lombo** crespo de **cordas**, **giba** de **bicho** inumano, carne que virou pedra no duro **dorso** de um negro, cheio de **nós** pelas **costas**.³³⁹

A enumeração de características proporciona um movimento que cresce e cria o suspense, para ao final revelar a personagem com a forma inesperada da serra do Mestre Álvaro. A corcova do corcunda sofre uma metamorfose transformando-se em monumento natural capixaba para recobrir o trabalhador com a história da terra, simbolizando os atos de sacrifício e o esforço do homem africano na formação do Espírito Santo. A imagem de Domingos é reelaborada no romance assumindo proporções míticas, por permitir ao leitor enxergar em suas formas retorcidas o símbolo de uma luta contra as contradições de um sistema social que produziu a riqueza, intentando o progresso da nação a partir da exploração da mão-de-obra escrava africana.

Além do efeito sonoro das rimas, a poesia confere à prosa o poder de chamar atenção para a significação das palavras que está além do sentido denotativo. Ao comparar Domingos Corcunda com uma figura barroca, o poeta-narrador faz do outro a sua própria imagem, que refletida em um espelho distorcido adquire várias formas opostas, capturando a estranheza que provoca aquele ser proveniente de uma terra exótica aos olhos estrangeiros, ignorantes de seu valor.³⁴⁰ Personagem

³³⁹ NEVES, 1999, p. 63-64, grifo nosso.

³⁴⁰ Esta imagem deformada evoca a tradição dramática de Ramón Maria del Valle-Inclán, autor espanhol que viveu entre 1866 e 1936, conhecido por inaugurar a técnica do *esperpento* em suas peças teatrais, como *Lucas de Bohemia* (1920). O *esperpento* é uma estética que pretende representar uma nova visão da realidade na arte dramática, um estilo exagerado que a deforma para revelar seus aspectos grotescos e absurdos. Essa é uma visão trágica da condição humana e que expõe o modo como o autor lida com a situação de seu país, solapado pela opressão política, pela fome e miséria. Assim como em Valle-Inclán, a técnica apresentada por Luiz Guilherme Santos Neves em *O templo e a força* procura captar nas imagens distorcidas de Corcunda o clima absurdo da escravidão, que era peculiar ao Brasil dos oitocentos, em uma crítica ao sistema social opressor, parodiando figuras da literatura clássica. (ROVIRA, Javier González. **Valle-Inclán y El Esperpento**. Disponível em: <<http://www.xtec.net/~fgonza28/valle%20y%esperpento.html>>. Acesso em: 07 abril 2011.).

que se converte em formas ilimitadas, ao estilo barroco, no intuito de surpreender pela diversidade de expressões: “narizes, queixos, gogós, bochechas cheias de vento, diversos pomos de Eva, ventres plenos de dobras [...]”, para ao final adquirir a forma de “um capuchinho de frade”³⁴¹. Formas que ironicamente remetem ao trabalho forçado prestado ao Frei Gregório na construção do templo, mas igualmente a todo um passado de explorações resultante da cobiça desmedida dos europeus colonizadores (além dos brasileiros que compactuaram com o sistema escravocrata), ultrapassando assim as fronteiras do pequeno Queimado para fazer do escravo africano um dos protagonistas da história do continente americano.

Cita o canto de Camões nos *Lusíadas*, entrelaçando o passado das empresas marítimas portuguesas que transformaram o mundo, com o presente da voz narrativa do romance, a concretizar o medo do homem diante do desconhecido, seja ele um acidente geográfico ressurgido aos navegadores portugueses na figura do gigante negro Adamastor, ou um ser transformado em pedra feito o escravo Domingos, por carregar o Mestre Álvaro e o sofrimento nas costas. O narrador recorre à imaginação para distorcer o real:

[...] a fronte de Adamastor, o olho de Polifemo, o nobre perfil de um anjo, a face de um ancião, vertentes que não levam a nada, despenhadeiros e vales, um beco que não tem saída, a sina de um condenado com a pedra agarrada ao casco, o absurdo da vida.³⁴²

A incapacidade de compreender e apreender a si e ao próximo nos contrários e avessos das palavras que se sucedem, torna-se perceptível na prosa poética. O autor é hábil em transformar uma realidade apresentada pela história, refletindo sobre a dificuldade em captar o volume de emoções humanas no texto, em um jogo entre o dito e o não-dito que deve ser preenchido pelo leitor.

Há nesse jogo imaginativo com a linguagem uma carnavalização que permite a heterogeneidade de estilos no processo de poetização da prosa. As figuras de linguagem se tornam importante meio para gerar ambigüidade e ambivalência, em que sempre se procura por outro significado além daquele dado a entender, em que a aparência guarda um sentido que a transcende.

³⁴¹ NEVES, 1999, p. 64.

³⁴² *Ibid.*, p. 64.

O paradoxismo da linguagem narrativa enfatiza a dissimulação presente no discurso do frei Gregório: “digo e não digo”; “falo para não ser entendido, prometo sem ficar obrigado”; “digo que posso, sabendo que não poderei”; “das palavras que não me entortam a boca, tirem o significado possível, do mal-entendido do verbo.”³⁴³

Esta é a idéia de oposição que reflete a dualidade do mundo do Queimado. Contradições de um meio que deseja conciliar ideologias opostas, fundada na consciência social dupla. Conservadorismo e modernidade representados na prosa-poesia que escorrega entre as fronteiras do racional e emocional. Linguagem híbrida e indefinida para simbolizar as desigualdades de um sistema social irracional e desumanizador.

Afinal o frei que defende os africanos é o mesmo que explora, fundando sua igreja nas bases do poder pessoal que exerce sobre a fé dos moradores locais, fazendo uma política comprometida com o financiamento do patriarcado rural.

Harmonizando figuras contrastantes, a voz narrativa poeticamente ironiza as contradições da religião católica, realçando uma realidade contrária àquela aludida nos discursos do clero do local. Chama atenção quando da construção da igreja para a sexualidade negada, reforçando o aspecto carnal das relações entre homem e mulher:

[...] As telhas serão dispostas como se dispõem as telhas nos telhados, arrumadinhas a fio, umas, em fiadas, de dorso para baixo, outras enfiadas, sobre as primeiras, de dorso para cima. Aquelas, receptivas, são as chamadas telhas-fêmeas; estas, acomodadas sobre as fêmeas, são as chamadas telhas-machos, nem os telhados dos templos há de se escapar do acasalamento dos pares, telha sobre telha na multiplicação da espécie.³⁴⁴

O contraste está presente também quando do recurso ao paralelismo³⁴⁵, no qual o narrador presentifica a cena do sermão do frei Gregório exortando os fiéis a fazerem doações para a construção da igreja de São José. Acentua pela linguagem a crítica social, ao expor atitudes opostas aos ricos, pobres e miseráveis do Queimado:

³⁴³ NEVES, 1999, p. 95-97.

³⁴⁴ Ibid., p. 55-56.

³⁴⁵ O paralelismo é o meio lingüístico que caracteriza a duplicação das palavras ou frases no estilo barroco de escrita, promovendo uma ligação entre as partes do texto ou das sentenças dos textos (PROENÇA FILHO, Domicio. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Licêu, 1969. p. 144).

[...] Eu que sou rico, entro com o mínimo que as minhas possibilidades me permitam conceder [...] Eu que sou pobre, darei o máximo que as minhas mínimas possibilidades me permitam conceder [...] Já eu, que nada tenho para oferecer, nem a sandália do pé, nem a camisa do corpo, fico a ver a subscrição passar sob os meus olhos [...] Finalmente, eu, que sou negro e cativo, que não tenho nem o mínimo nem o máximo das possibilidades donativas[...]³⁴⁶.

A resistência das pessoas marginalizadas é expressa pelos neologismos, vinculando a expressão lingüística ao prazer pelo ludismo na formação de novos vocábulos, tais como: “cismices”, “afora”, “afogues”, “emprenhados”, “havera”, “donativa”, “nenhuminhas”.

Uma linguagem estilizada pela literatura, que se afasta do mundo real. Criando novas palavras reproduz o narrador o diálogo entre Sebastiana e Chico quando sozinhos no:

[...] **aceso** das ousadias **enluaradas** a que se entregavam [...] - **Carece** mesmo de ser o Tinhoso para botar fogo debaixo d’água fria no corpo de Bastiana.
- T’esconjuro, malungo, isso lá é idéia para meter na cabeça, - rebatia Bastiana, **deliciada** do elogio.
[...]
Bastiana notou a **casmurice** do companheiro
- Que coisa está dando **banzeira** no coração de Chico?
[...] E olha que minha dona sempre me deixou **cirandar** pela casa [...] como se a igreja fosse brotar do chão num milagre, sem o **ajutório** da mão do escravo.³⁴⁷

Além das palavras há o silêncio. Aquele silêncio representado pela ausência das respostas ao questionamento do narrador: “Quantos eram esses negros?”; “Quantas eram essas negras?”³⁴⁸; “Com quantos paus se faz uma força?”; “Com quantos palmos se faz uma força?”³⁴⁹ Ou expressas na voz de João: “Responde, Chico, por que é que tem de ser assim? Por quê?”³⁵⁰.

O silêncio de Bastiana e Chico diante do “pregão ouvido e calado” da coruja, em que “a palavra negada, o verbo omitido”³⁵¹ atribulam a alma do narrador. Ou o badalo mudo do sino, cuja voz fica “retida na garganta” do “silente sino”, qual “passarinho

³⁴⁶ NEVES, 1999, p. 30.

³⁴⁷ Ibid., p. 98-99, grifo nosso.

³⁴⁸ Ibid., p. 111-12.

³⁴⁹ Ibid., p. 158-160.

³⁵⁰ Ibid., p. 162.

³⁵¹ Ibid., p. 132.

mudo”³⁵². O não-dito no texto irrompe em um silêncio que incomoda, que diz coisas que estão fora do alcance das palavras, cabendo ao leitor apenas intuir as respostas, na tentativa quase impossível de compreender certas situações absurdas da vida, assim como fizeram os insurretos do Queimado, tentando “ler” a liberdade nas entrelinhas do “texto” obscuro de frei Gregório de Bene.

4.3 ECOS DE UM TEMPO BARROCO

A narrativa em *O templo e a força* repete o estilo de escrita dos artigos anônimos publicados no jornal *A província do Espírito Santo* no final do século XIX, cuja autoria foi recentemente atribuída pelo pesquisador Fernando Achiamé ao padre Francisco Antunes Siqueira.³⁵³

Não é novidade na literatura a prática de alguns escritores resguardarem a própria identidade publicando suas idéias anonimamente ou sob um pseudônimo. Recordarmos as palavras de Chartier para quem “a cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem.”³⁵⁴ Para Chartier a questão da identidade autoral surgiu primeiramente como uma maneira de viabilizar o controle da escrita por parte da igreja, um meio para reforçar a coibição com a criação das listas dos nomes de autores interditos, elaboradas pelas autoridades religiosas na tentativa de censurar as obras e punir os autores considerados subversivos.

O recurso ao anonimato torna possível a livre manifestação do pensamento por aqueles que transgridem em seus escritos as regras de ordem política ou cultural, driblando um possível julgamento ou punição. Tal situação era comum durante o período inquisitorial, levando muitos escritores, bem como suas obras, para a fogueira.

³⁵² NEVES, 1999, p. 91.

³⁵³ ACHIAMÉ, Fernando. Estudo sobre a autoria da obra. In: SIQUEIRA, Francisco Antunes de. **Memórias do passado**: a Vitória através de meio século. Vitória: Flor & cultura, 1999. p. vii.

³⁵⁴ CHARTIER, Roger; LEBRUN, Jean. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998. p. 23.

O temor de uma reprimenda foi supostamente a motivação para padre Francisco Antunes da Siqueira se recusar a assumir sua identidade quando da publicação em 1885 de *Memórias do passado – A Vitória através de meio século*, o que manteve a polêmica sobre a autoria desses escritos até 1999.

Padre Francisco Antunes da Siqueira nasceu em 1832, em Vitória, local em que viveu grande parte de sua vida. Era filho de um religioso, o cônego Antunes, tendo ele também tido mulher e filha. Essa situação curiosa, de padres tendo filhos e esposas, apesar da proibição da igreja católica, é mais bem compreendida quando sabemos que a religiosidade no Brasil não seguiu “as normas e os padrões do catolicismo doutrinal, ditado pela teologia e pelo direito canônico.”³⁵⁵ Tal modelo de “cristianização incompleta” é apontado por Célia Azevedo como consequência de:

[...] uma situação histórica ainda pouco afetada pela mudança nas relações entre a Igreja e o Estado que se desencadeia na Europa, ao longo do século XVIII. No Brasil, ainda profundamente marcado pelo instituto do Padroado e pelo jurisdicionalismo, são raras e pouco eficazes as tentativas, por parte da Igreja, de cumprir as determinações do Concílio de Trento do século XVI, que dirá as inovações desencadeadas pelo florescimento do iluminismo europeu.³⁵⁶

Para a historiadora “não se trata de questões relativas à dificuldade de acesso ou mesmo falta de religiosos, mas de uma atitude de não cumprimento das recomendações resultantes do novo modelo eclesialístico.”³⁵⁷

Conforme Fernando Achiamé, as relações de padre Antunes com as autoridades religiosas e com seus paroquianos eram conturbadas. No texto de *Memórias do passado* surgem várias críticas do padre ao comportamento dos frades, do vigário de Vitória, a quem estava subordinado, e a certas práticas do povo. Achiamé nos lembra que padre Antunes esteve suspenso de suas funções por várias vezes, tendo até sido proibido de pregar pelo cônego Meireles, vigário da paróquia em 1885, tendo em vista a ausência de solicitação prévia ao seu superior hierárquico.³⁵⁸

³⁵⁵ BOSCHI, apud AZEVEDO, 1987, p. 28-29.

³⁵⁶ AZEVEDO, 1987, p. 133.

³⁵⁷ Ibid., p. 134.

³⁵⁸ ACHIAMÉ, 1999, p. viii-ix.

Entretanto, o recurso a uma voz narrativa anônima em *O templo e a força* adquire outra função, que é de tornar instigante o texto ao leitor, revestindo de certo mistério o narrador, cuja perspectiva subjetiva irá mais confundir do que esclarecer o leitor sobre as dúvidas que pairam sobre a revolta do Queimado.

Desse modo, o narrador pode se converter em tudo aquilo que o leitor deseja que ele possa vir a ser, moldando-se à sua imaginação. Fica, assim, o leitor ruminando o texto, para preencher o vazio mencionado por Barthes, que antes de ser uma ausência, é a busca pelo novo, na “travessia” em que amontoa linguagens em um processo infinito.³⁵⁹

Aliada a essa ausência, a não identificação do narrador provoca uma inquietude no receptor do texto, um desconforto sobre a origem do saber que emana desse enunciador fictício, gerando incertezas sobre a possível relação entre sua experiência e a memória que guarda sobre o passado. Os conhecimentos apresentados tornam-se questionáveis, o que afasta o narrador de um modelo narrativo pautado na figura de um “narrador-pai”, promotor da sensação de segurança, ao ancorar suas verdades em um passado conhecido, pronto a ser apenas reproduzido como realidade inquestionável.

É por meio do efeito estético provocado pela indagação sobre a identidade narrativa que voltamos o olhar para o lugar dedicado ao leitor no texto de ficção. A partir da observação do ato de narrar, conscientizamo-nos de que o romance analisado estrutura-se no diálogo que busca com o leitor.

Nesse caso, o leitor a quem se dirige o narrador é idealizado pelo autor, que o estimula a determinadas reações, e de quem é exigido uma participação e postura crítica na construção de uma significação para o romance. Conforme já mencionado anteriormente neste trabalho, esse tipo de leitor foi definido como leitor implícito por Iser, cuja tese se firma na presunção de que a reação do leitor é condicionada por certos elementos encontrados no romance.

³⁵⁹ BARTHES, 1988, p. 51.

Pois bem, o anonimato do narrador, indo além do simples gancho para despertar a curiosidade ou manipular a opinião do leitor sobre a “culpa” na revolta do Queimado, revela-se um instrumento para a reflexão sobre os diferentes modos de ver a realidade e como esses modos afetam a maneira de se contar uma história.

Chega-se assim à conclusão de que a verdade original, capaz de captar a essência das coisas, esta não existe, sendo apenas produto de construções culturais, conforme amplamente discutido pelo filósofo Jacques Derrida³⁶⁰. Com certeza, se tivéssemos o capitão Rodrigues Velho relatando a revolta, sua insurreição seria outra e não representaria a verdade com “v” maiúsculo, apenas uma outra visão completamente diferente sobre o acontecido.

Na versão que o narrador romanesco apresenta para os acontecimentos e personagens, é possível perceber a ideologia existente por trás do seu relato, tornando perceptível a história e a cultura em que supostamente se encontra inserido, ou seja, o contexto das formas de sua representação, o que desafia o desenvolvimento de uma consciência crítica na recepção pelo leitor dos textos literários, tanto histórico quanto ficcional.

A tradução dos fatos pela voz narrativa apresenta-se como mais uma dentre as muitas versões possíveis, pretendendo fazer confundir o seu processo particular de significação com o conhecimento da realidade histórica dos acontecimentos do Queimado. Por meio do narrador, o romance sugere a impossibilidade de

³⁶⁰ Jacques Derrida propõe uma teoria do conhecimento que passa pela recusa dos significados universais construídos historicamente pelos discursos. A teoria desse filósofo foi apresentada inicialmente no colóquio internacional da Universidade John Hopkins, em 1966, do qual tomaram parte importantes pensadores da época, como Barthes, Lacan, Todorov, René Girar, Lucien Goldmann, dentre outros, suscitando um grande debate no meio acadêmico. Desde então tem inspirado estudiosos da literatura interessados em desenvolver suas críticas a partir da negação da idéia de centro como formadora da estrutura do discurso, questionando os valores que se fundam em uma suposta verdade essencial e universal recebidas desse centro. Na proposta de Derrida: “Podemos então ameaçar metodicamente a estrutura para melhor percebê-la”, ou seja, podemos extrair significados abordando os textos a partir de “um ângulo até então secundário na ordem geral das coisas”, significados estes que sequer foram percebidos pelo autor. O ensaio *A estrutura, o signo e o jogo nos discursos das ciências humanas*, então apresentado no citado colóquio, posteriormente veio a integrar o livro *A escritura e a diferença*, publicado em 1967, ocasião em que desenvolve a idéia da desconstrução, fazendo uma reflexão sobre a lógica dicotômica, organizadora do pensamento ocidental, e propondo a superação dessa lógica dentro do princípio da *différance*. No intuito de romper com a relação de causalidade centrada na oposição, Derrida criou o termo *différance* em um trocadilho com o vocábulo *différence*, existente na língua francesa, restando assim evidenciado um desvio da linguagem que não se percebe pela pronúncia, já que a escrita não é a imitação da fala que a precedeu (ou a substituta da ausência do sujeito da fala e da verdade que esta conduz). Sendo assim, as palavras não têm um significado fixo em quaisquer circunstâncias, podendo dizer sempre algo à revelia do seu emissor, já que produto de relações entre os significantes, construções culturais e não dados naturais.

estabelecimento de uma certeza sobre o passado, pois a sua narrativa está contaminada por uma base cultural e ideológica, assim como acontece na sociedade, em que os discursos se tornam “os meios pelos quais as pessoas tornam significativo o mundo, dão sentido ao mundo.”³⁶¹

O narrador da ficção acaba sendo localizado em um tempo determinado ao apresentar procedimentos estilísticos de uma época barroca. Ao situar a voz narrativa em determinado momento cultural, o autor leva o leitor a procurar um referente extratextual, necessário à problematização das contradições que se apresentam no desenvolvimento do conhecimento histórico, revelando as ideologias que se encontram por trás de cada versão apresentada.

A seleção de recursos lexicais, fraseológicos, sua disposição na composição do texto, o conteúdo temático apresentado tornam-se um tipo fixo de enunciado que sinaliza para o ambiente cultural que foi renegado pelo texto histórico. Alguns traços desse estilo barroco já foram por nós apontados neste capítulo, especialmente no tópico sobre a linguagem. Esses aspectos coincidem com elementos encontrados por Helmut Hatzfeld nos representantes do estilo barroco literário, tais como Tasso, Cervantes e Racine³⁶² e que devemos considerar em conjunto com outros elementos da obra literária, além do já citado referente extratextual, que é o texto histórico.

Tentamos compreender essas características do estilo barroco diante da função que adquirem no romance, principalmente por estabelecerem um contraponto entre a ação das personagens e o relato do historiador, direcionando a uma leitura esperada do texto, que somente irá se concretizar caso o leitor real partilhe dos mesmos referentes de interpretação fornecidos pelo autor.

Tendo como ponto de partida as observações contidas na obra do teórico Hatzfeld, acima referido, percebemos que a voz narrativa de *O templo e a força*, ao longo do texto, revela certa preocupação moral com a libertação das personagens do poder das paixões, com o “destino das almas e a generalização de um sistemático exame

³⁶¹ HALL, 2003, p. 342.

³⁶² HATZFELD, 1988, p. 103.

de consciência.”³⁶³ No que concerne aos escravos, manifesta aflição quanto à paixão cega que demonstram pela liberdade, já em relação ao comportamento de frei Gregório, acentua o traço da ambição, na ânsia por tornar-se o líder espiritual local.

A preocupação se manifesta na interpretação pelo narrador da visita do “mocho” ao acampamento dos escravos:

Atribula-me a alma esta cumplicidade com o fato que se consuma de véspera quando se cala o que podia ser dito, quando se tranca, no âmago da boca, a indagação salvadora, quando se retém, na ponta da língua, a frase capaz de mudar a irreversibilidade dos fados.

[...] Mas Chico e Bastiana perderam a hora.

Por sobre o acampamento onde dormem os guerreiros o sono inquieto que precede as batalhas, a coruja se lança em vôo pesado, rasgando mortalha.³⁶⁴

A composição narrativa apela para a visão do leitor, buscando o jogo e a fantasia no movimento que cria novos ângulos de leitura. Recorre a sinais e premonições para justificar uma recusa das personagens em utilizarem o livre arbítrio, julgando-as “culpadas” por não saberem ler certo tipo de “conhecimento sobrenatural”, assim podendo modificar o destino. A ironia do autor se instala nesse episódio, em uma reação crítica ao pensamento humanista daqueles que, como Afonso Cláudio, acreditavam controlar os rumos da história, alheios às circunstâncias imprevisíveis que alteram inesperadamente o curso dos acontecimentos.

Por meio de recursos da imaginação, o narrador volta o olhar para o destino nebuloso das personagens, fazendo digressões sobre suas vidas, sempre ligadas às fatalidades que as unem em torno da trama central. Os “verbos prismáticos ver, ouvir, dignar [...] conseguem fazer com que o leitor se sinta obrigado a ver e a recordar coisas que não chegaram a ser descritas.”³⁶⁵ Nessas ocasiões o narrador abusa das metáforas no intuito de encontrar as palavras exatas e belas, na busca da forma perfeita para suas impressões, nunca reveladas por inteiro:

Teria sido tão fácil quebrar o presságio terrível se Bastiana dissesse, Chico, você ouviu a coruja, e Chico respondesse que a tinha ouvido. Talvez esta

³⁶³ HATZFELD, 1988, p. 87.

³⁶⁴ NEVES, 1999, p. 133.

³⁶⁵ HATZFELD, op. cit., p. 92.

simples pergunta e esta simples resposta desencantassem o vaticínio cruel que habita o gorgolejo da dama da noite, ao invés do silêncio a que Chico e Bastiana se entregaram sobre o pregão ouvido e calado.³⁶⁶

A ambigüidade é uma marca barroca desse narrador, que deixa claro que tudo que narra é fruto de suas impressões, sempre associadas à visão e à imaginação na decifração das coisas. Como lembra Hatzfeld: “[...] na literatura barroca as coisas, as ações, as pessoas e as paisagens não são descritas, são apenas sugeridas, ficam elas confundidas, e seus contornos mais ásperos se apagam, adquirindo algo indefinido, um ‘não sei quê’”³⁶⁷.

A indefinição qualifica uma realidade difícil de ser apreendida por completo, tornando as personagens enigmáticas, situando-as como imagens que vão se desdobrando infinitamente a partir da elaboração do narrador, como na cena em que frei Nepomuceno deixa a prisão em que se encontram os escravos condenados.

Ao ganhar as ruas de barro, frei Nepomuceno aspirou fundo o ar tépido da alvorada no afã de renovar as forças combalidas. O calor crescia com o dia, mas o frade tinha as mãos frias e úmidas. Sentia-se febril.

[...]

– Vou ficar doente, eu sei que vou ficar doente, - murmurou [...] ³⁶⁸.

Em um movimento que imita o jogo de “rapa, tira, põe e deixa”, aonde “uma palavra vai, outra vem”, o narrador apresenta a referida cena com ambigüidade, incorporando o equívoco do processo comunicativo ao seu modo de narrar. A relação entre narrador e leitor implícito na trama vai sendo construída em paralelo àquela estabelecida entre as personagens dos escravos e de frei Gregório. O narrador cria coisas e personagens, propondo que o leitor entre no “jogo do caxangá”, levando-o a refletir sobre as ações e os discursos, sempre sujeitos a novas interpretações, a despeito da vontade do emissor de fixar a linguagem a um sentido único, a mercê de interesses ideológicos particulares.³⁶⁹

A voz narrativa reveste os fatos de emoção, com a finalidade de impressionar pelos sentidos, expondo uma maneira peculiar de compreendê-los, aguçando a imaginação do leitor por meio do mistério e do paradoxo de uma linguagem

³⁶⁶ NEVES, 1999, p. 132.

³⁶⁷ HATZFELD, 1988, p. 91.

³⁶⁸ NEVES, op. cit., p. 8-9.

³⁶⁹ HALL, 2003, p. 348.

descritiva que abusa de símbolos e metáforas, atribuindo novas dimensões aos acontecimentos do texto histórico.

Assim, a insurreição do Queimado se abre a várias possibilidades e níveis de leitura, pois conclama o suposto narratário a ver por vários ângulos, multiplicando as possibilidades de significação para o mesmo episódio, deixando em aberto espaços que devem ser preenchidos pelo leitor. Sombras que se encontram entre os fachos de luz, aprofundando a leitura que passa a acontecer na vertical, nas entrelinhas do que não foi dito.

No próprio título do romance, encontramos uma chave para a “leitura” das relações dicotômicas que serão descortinadas pelo narrador, associando o sagrado ao profano. A voz narrativa apresenta no início da trama o templo, aparentemente um símbolo promissor da libertação dos escravos, sobranceiro dominando a paisagem do Queimado. Porém, em uma progressão barroca, vai insinuando a conversão do templo em forca, que ao final leva à decadência na prisão, ao desengano e à morte dos escravos. Esses elementos também se tornam personagens, incorporados a uma só imagem, oscilando entre o ser e o parecer. Harmonia de opostos: passado e presente, reflexo da “consciência metafísica da época barroca”.^{370;371}

As antíteses alto/baixo típicas da estética barroca são concretizadas na descrição pelo narrador da geografia da cidade de Nossa Senhora de Vitória, local em que se passam algumas cenas da trama. Essa visão traduz assim alegoricamente dois mundos que se opõem, explorando imagens que evocam a opressão dos poderosos, a exploração dos escravos, a liberdade sufocada e a resistência dos oprimidos. Construída conforme a ideologia dos poderosos, com as igrejas e conventos ocupando a parte de cima dos morros, enquanto a cadeia pública é situada aos seus pés, próxima ao porto, onde se misturam as pessoas do povo.³⁷² Desse modo se encontra delineado o sistema social em que está inserida a revolta do Queimado.

³⁷⁰ HATZFELD, 1988, p. 89.

³⁷¹ Conforme a Professora Ester Abreu Vieira de Oliveira, com “a noção cristã do pecado original, surgiu o sentimento de um radical desengano e o conceito de que o mundo era um conjunto de falsas aparências” (OLIVEIRA, 2009, p. 186).

³⁷² NEVES, 1999, p. 9.

As formas de expressão antitéticas do barroco, conforme já constatamos anteriormente, são igualmente vislumbradas nos elementos descritivos visuais e sonoros a que recorre o narrador, conferindo uma aura de incerteza ao seu relato. Procura a harmonia do claro/escuro, da linguagem, com o eco, resultado da utilização de jogos de palavras, paronomásias e paronímias ou de repetição de frases rítmicas e melódicas ao longo dos parágrafos. Para Hatzfeld, são o sinal da: “[...] inquietude do cristão que se esforça por encontrar o equilíbrio entre a razão e a fé, entre a graça e o livre arbítrio, entre a determinação da vontade e a paixão [...]” originando na literatura personagens paradoxais como o D. Quixote de Cervantes, reveladores do *desengaño*, pois apesar de bons e razoáveis, acabam por tornarem-se vítimas de suas fantásticas leituras.³⁷³

Os elos que ligam os acontecimentos da trama fundem as partes do romance em um todo único. O encadeamento de episódios é tratado como produto do acaso pelo narrador, fugindo ao controle das personagens que a eles tentam resistir, meros fantoches nas mãos do destino.

Com essas observações, notamos que apesar do texto de ficção manter estreita ligação com o texto histórico, por meio de tal estratégia narrativa entramos na época da insurreição do Queimado pela força da espiritualidade e os valores da fé, que se sobrepõem ao pensamento racional positivista, eleito como hierarquicamente superior pelos intelectuais republicanos, e que ideologicamente credita os fatos da vida exclusivamente ao condicionamento e dependência do homem ao meio social, supostamente passíveis de observação pelo método científico.

Torna-se conveniente ressaltar que esses aspectos acima elencados compõem o que Hatzfeld denomina “estilo Barroco literário dos países latinos e católicos da Europa, no século XVII”³⁷⁴, mas que percorreu o mundo, sendo transformado por outros ambiente culturais, tais como o brasileiro pela “voz barroca dos jesuítas, em primeira linha Anchieta, que deve ser considerado o seu fundador.”³⁷⁵

³⁷³ HATZFELD, 1988, p. 85-97.

³⁷⁴ Ibid., p. 103

³⁷⁵ COUTINHO, Afrânio. Prefácio da segunda edição. In: _____ (Dir.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986, p. 60-115.

Inicialmente, atendendo a fins de propagação religiosa e domínio colonizador, tornou-se na América, nos séculos XVII e XVIII especialmente, uma “arte da contraconquista”.^{376;377}

Os ecos do barroco no Espírito Santo dos oitocentos se fazem ouvir no relato de padre Antunes Siqueira sobre as festas em comemoração à Virgem da Penha em 1880, cuja opulência e ostentação faz questão de realçar em seu discurso, com uso de jogos de palavras extravagantes e pormenores descritivos. Nesse particular podemos perceber a grande importância que a forma e o “amor do visível”³⁷⁸ adquirem nas descrições das manifestações da religiosidade local.

Em seus artigos podemos perceber que padre Antunes se deixa dominar pela “majestade e magnificência” do tom barroco. Nas palavras de Hatzfeld, “Nos termos da Contra-Reforma e do Absolutismo [...] Deus e os reis eram considerados também majestades, e eram vistos rodeados, de maneira análoga, por um suntuoso luxo cortesão”, em oposição aos homens, “pobres bonecos no palco do mundo, nas mãos de Deus”, mas cuja convicção interior era de dependência desses “altos poderes eternos”, tornando-se, assim, espelhos refletores da grandeza divina.³⁷⁹ Apesar de sua religiosidade excêntrica, não seguidora na prática das determinações do Concílio de Trento, percebe-se no discurso do padre Antunes uma identificação com o modelo cultural e religioso europeu:

Festas pomposas faziam o culto da Virgem deslumbrante! Precediam à sua festividade nove noites de hinos de louvor de tão miraculoso Penate, guia dos navegantes, consolação dos aflitos, tida com justa razão protetora da província do Espírito Santo. Em todas as manhãs, quando as ondas, ainda livres do impulso dos ventos, dormiam em seu leito de verdura, espreguiçando-se docemente, pirogas, escaleres e outras miúdas embarcações transportavam o povo para a antiga cidade de Coutinho [...] O

³⁷⁶ LIMA, Lezama. **A expressão americana**. Tradução, introdução e notas: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 83.

³⁷⁷ Definição de Lezama Lima para o Barroco Latino-americano, em uma apropriação que adaptou a idéia de Weisbach sobre o Barroco Europeu como “arte da contra-reforma”. Assim agindo Lezama reveste o barroco americano de “conteúdo ético, religioso, sociológico e político”. Conforme Lezama, o Barroco na América “vai se convertendo em diversidade”, e se realizando “na sua plenitude, no Novo Mundo, desde a vida cotidiana até as mais elaboradas formas artísticas” (LIMA, 1988, p. 33). Cita assim Aleijadinho como legítimo representante da rebelião artística dos negros contra o estilo herdado do colonizador, enriquecendo o barroco europeu, impondo os elementos de sua raça e de sua cultura (LIMA, 1988, p. 104). Para um maior entendimento das diversidades do Barroco na América Latina, ver: LIMA, Lezama. **A Expressão Americana**. Trad. Introdução e notas: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁷⁸ LIMA, op. cit., p. 90.

³⁷⁹ HATZFELD, 1988, p. 98.

convento e sua igreja achavam-se primorosamente decorados! As portas das celas onde se agasalhavam os reverendos padres eram ornadas com cortinas de damasco escarlate [...] Ao meio dia faziam os sinos os seus repiques festivos. A música executava as peças de seu repertório e o ar estrugia à detonação das bombas ardentes. Era um brado uníssono, festival, publicando o êxtase de um povo cuja piedade, não podendo mais conter em si, rompia as lavas de seu coração para expandir bem alto o seu entusiasmo religioso [...] Em 1844 frei Gustavo de Santa Cecília e Souza solenizou a festividade com tanta profusão, por ser rica a colheita das esmolas, que obsequiou o povo, colocando em cada quina da ladeira barris de vinho para reparar-lhes a fadiga! [...] ³⁸⁰.

Diante do recurso aos barris de vinho, não há como negar que provavelmente a pompa, esplendor e colorido das festas religiosas atraíam mais a população do que o fervor religioso em si. Tratava-se de “um culto que dispensava ao fiel todo esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo [...]”, só apelando “para as formas concretas e sensíveis da religião [...] e quase nunca para a razão e a vontade”. ³⁸¹

Sérgio Buarque de Holanda chega a justificar o sucesso do positivismo no Brasil como o sintoma de uma reação a tal ambiente cultural que privilegia os sentidos. O positivismo representou, em seu entendimento, um movimento de intelectuais que prescindiu da imaginação, favorecendo a “uma espécie de atonia da inteligência”, como consequência da adesão às “idéias claras, lúcidas, definitivas”, voltadas para o pensamento racional em uma paradoxal negação da nossa realidade no Brasil. A “aristocracia do pensamento brasileiro” vivia, no entender do historiador, “narcotizada” pela crença na “verdade de seus princípios”. ³⁸²

Podemos observar o citado fascínio pelas formas concretas da religião que apelavam aos sentidos, na descrição por padre Antunes dos atos religiosos do primeiro dia da Quaresma:

[...] depois da benção e distribuição das cinzas, cerimônia assistida por todos os terceiros da ordem da Penitência ereta no franciscano convento, pelas 4 horas da tarde, saía um procissão pomposa de todos os santos que haviam militado sob os estandartes da penitência [...] Era um espetáculo que animava a lembrança dos tempos em que se abnegava o terreno, para inebriar-se nas vistas da salvação! Depois deste séquito imenso, fazendo-lhe alas grande número de terceiros, via-se o anjo tutelar da Ordem, de espada em punho, com seu escudo de cruz vermelha, com coturnos

³⁸⁰ SIQUEIRA, 1999, p. 90-93.

³⁸¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 149-150.

³⁸² Ibid., p. 150-159.

escarlates, armado de largas asas, coberto com capacete de guerreiro [...] Estas cenas não falavam tanto ao coração humano? Não despertavam idéias grandes acerca da religião que tanto policiou os nossos costumes? [...] ³⁸³.

Essa valorização da forma encontrada no discurso de padre Antunes se aproxima daquela observada na linguagem narrativa de *O templo e a força*. O narrador traduz certo fascínio pela manipulação da forma que acaba por remeter ao próprio conteúdo que extraímos do texto, apontando para a diversidade das formas representativas do mundo das experiências. Esses são os registros que o autor da ficção toma do passado, resgatando o barroco de um período determinado para evocar as possíveis manifestações encontradas na busca por uma identidade cultural brasileira, que acabou revelando sua riqueza na multiplicidade³⁸⁴. Tal idéia é amalgamada ao acontecimento histórico por meio da linguagem narrativa ficcional, mostrando outra leitura possível da sociedade brasileira do século XIX, tempo em que ocorreu a revolta dos escravos.

As manifestações culturais e religiosas do Barroco brasileiro traduzem bem as contradições das populações européias, indígenas e africanas, que acabaram se encontrando em terras americanas, compartilhando tradições diversas, e enriquecendo manifestações e crenças com a convivência negociada das diferenças. Dessa maneira, forma e conteúdo se completam no texto ficcional, pois o modo de narrar constrói a imagem do narrador do romance e o situa em determinada época passada, sinalizando para a formação de uma sociedade múltipla, composta em sua maioria por valores estrangeiros trazidos pelo colonizador europeu e pelos africanos, e a prática que lhes era imposta pelas condições de vida peculiares encontradas no país.

A partir desse narrador, o romance propõe um questionamento sobre a formação cultural do brasileiro e sua natureza paradoxal, influenciadas por várias culturas e, ainda assim, ansioso por uma brasilidade. Na elaboração do texto de ficção, o autor faz surgir outra perspectiva das relações e estrutura sociais, um pouco mais

³⁸³ SIQUEIRA, 1999, p. 98-100.

³⁸⁴ Para Afrânio Coutinho “a diferença entre as literaturas portuguesa e brasileira processou-se por meio do Barroco”. Tal afirmativa deve-se ao fato do teórico associar o surgimento do barroco à Espanha, no momento em que Portugal se rebelava contra esse país, e, portanto, rejeitava o estilo rebuscado do Barroco como parte da consciência da própria nacionalidade. Por outro lado, entende que no Brasil “o Barroco serviu assim de válvula de escape e de testemunha da reação antilusa” (COUTINHO, 1986, p. 112).

profunda, fragmentada em grandes propriedades rurais, dependente do trabalho forçado, dividida entre as conseqüências de se optar pelo caminho da mudança ou da perpetuação do sistema escravagista. Mostra a resistência dos africanos às tradições do colonizador europeu, impostas pela força e sua transformação, pois na coexistência das culturas, estas ora resistem e ora se deixam contaminar.

Muito se aproxima essa sociedade descrita em *O templo e a força* daquela comentada por Fernando Achiamé na introdução à publicação de *Memórias do passado*:

A sociedade provincial espírito-santense era herdeira direta do antigo sistema colonial da época mercantilista, sistema que se baseava num tripé a dominação da metrópole sobre a colônia, o exclusivo comercial, e o escravismo colonial. Aquela sociedade possuía grandes contradições, sendo a maior delas a sobrevivência do escravismo após o fim do período colonial, em tudo limitando as relações sociais. O povo não era cidadão, mas súdito, e a maior parcela da população nem isso era.³⁸⁵

Assim, a idéia barroca contida na ficção localiza o território do Queimado em um momento contraditório, modificando a imagem da sociedade proposta por Afonso Cláudio em seu trabalho, fazendo da literatura uma “contramemória”. Do romance emerge uma temporalidade imaginada, oferecendo “outras identidades sobressalentes, aparentemente melhor individualizadas e mais reais.” Porém, como adverte Foucault, o leitor não se deve deixar enganar por este substituto ofertado, pois se trata de uma “irrealidade que reenvia a nossa própria irrealidade.”³⁸⁶ Nesse ponto, percebemos que Stuart Hall dialoga com o pensamento de Foucault, por entender que não podemos escapar de políticas de representação, pois “somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos.”³⁸⁷

O conhecimento que o narrador demonstra sobre essa sociedade, cria, no início do romance, uma aura de confiabilidade em torno dele, fazendo com que a princípio o leitor acredite nas palavras daquele que mais tarde irá se revelar um trapaceiro, lançando dúvidas sobre o próprio relato. A exibição do conhecimento é no princípio

³⁸⁵ ACHIAMÉ, 1999, p. ix.

³⁸⁶ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Trad. Maria Tereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1981. p. 15-37. (Biblioteca de filosofia e história das ciências, 7).

³⁸⁷ HALL, 2003, p. 317-384.

da história eficaz para criar um sentimento de cumplicidade entre a voz narrativa e aquele a quem se dirige, pois é por meio dela que vão sendo revelados detalhes sobre o cotidiano da vida das personagens, seus sentimentos íntimos e suas relações na sociedade. Bella Jozef explica que:

[...] as convenções do verossímil literário buscaram sempre persuadir sobre a credibilidade do enunciado em um texto. Mobilizaram para isso o procedimento de privilegiar as notações particulares e os recursos da descrição, de modo que em certo nível de leitura se absorvessem esses sinais como informação e como informação suscetível de ser confrontada com um referente histórico-cultural determinado.^{388,389}

O narrador, ao mencionar que Frei Nepomuceno Valadares “aperta entre os dedos as contas do rosário negro”³⁹⁰, compartilha uma espécie de código só possível de ser inteiramente decifrado por quem saiba sobre as circunstâncias históricas que envolvem o frei e o convento de São Francisco da Vila de Nossa Senhora de Vitória.

O narrador assume que o leitor a quem se dirige virtualmente conhece a irmandade de São Benedito abrigada nesse convento, cujos membros são denominados “caramurus” por seus rivais, os “peroás” da igreja do Rosário.³⁹¹

Mas se o leitor não tem o repertório de referências da realidade extratextual histórica, conforme esperado pelo autor do romance, poderá alcançar outros níveis de leitura, preenchendo o vazio das indeterminações a fim de entender a cena de modo diverso. Assim, acaba entrando nesse jogo de faz de conta, ao assumir o papel de “leitor ideal” e procurar encontrar um sentido para tal afirmativa.

³⁸⁸ JOZEF, 2006, p. 185.

³⁸⁹ Recorremos aqui à lição de Aristóteles, conforme nos lembra Bella Jozef, de que a verossimilhança não decorre da identificação do narrado com aquilo que de fato aconteceu, mas com aquilo que poderia ter acontecido, devendo fazer sentido no contexto do discurso do narrador.

³⁹⁰ NEVES, 1999, p. 9.

³⁹¹ Os detalhes da rivalidade entre as Irmandades de São Benedito da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e do Convento São Francisco, estão registrados no livro *Peroás e Caramurus*, da série Memórias da Ilha de Vitória (DESSAUNE, Jair Etienne. **Peroás e caramurus**. Texto comentado por Getúlio Marcos Pereira Neves. Vitória: IHGES, 2004).

4.4 AS TRAPAÇAS DA VOZ NARRATIVA

Visando a construir essa imagem de um narrador³⁹² crível, conhecedor da verdade, aquele que narra expõe um saber meticuloso sobre os detalhes da História, apoiando-se em uma memória que é capaz de enriquecer o texto com uma realidade paralela, forjada com o propósito de proporcionar uma viagem no tempo, para ingressar na utopia do compartilhamento do conhecimento comum sobre tudo e todos.

Apresenta-se como um contador de histórias, que tem experiência da vida suficiente para transmitir uma sabedoria, que sabe dar conselhos e conhece as “histórias e tradições” de sua gente, uma espécie de artesão da palavra, entalhador barroco a transmitir experiências para aqueles que ainda querem ouvir e crer naquilo que tem a dizer. Assim o narrador determina de que forma pretende que o leitor receba a sua mensagem, colocando-o em posição de credulidade, desarmado, esperando a narrativa e o teor de veracidade que promissoramente a narrativa aparenta trazer em si.

que se mostra comprometida por uma visão parcial e subjetiva dos fatos, e que representa na ficção um mundo definido por sentimentos contrários. O narrador faz questão de apontar para sua condição de parcialidade, intrometendo-se na trama ao dar conselhos às personagens, partilhando dúvidas com o leitor e chamando sua atenção quando o julga ignorante.

O narrador torna-se o símbolo desse mundo cujas idéias liberais transpostas do Iluminismo se encontram deslocadas diante de práticas e regras de sociabilidade brasileiras afastadas da modernidade³⁹³. Revela-se um farsante que conduz a ação,

³⁹² Walter Benjamin considera que existem dois grupos de narradores orais que se imbricavam, representados por aqueles que conseguem compartilhar uma tradição e retomar a transmissão da palavra de pai para filho: o viajante, ilustrado na figura de um ‘marinheiro comerciante’, que tem muito a contar de suas viagens; e aquele que nunca saiu de seu país, o ‘camponês sedentário’, portador do conhecimento das tradições locais (BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221).

³⁹³ Sérgio Buarque de Holanda explica da seguinte forma essa aparência de modernidade: “A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação

atento às ilusões que o possibilitam comandar a trama em determinada direção, tornando possível o encontro dos protagonistas e a união em torno de uma história determinada pelo destino. Classificando e identificando as personagens em tipos, conforme critérios íntimos, desmancha sem escrúpulos a construção que deles fez Afonso Cláudio. Esse narrador aparentemente só respeita o sentimento de paixão que move os atos das personagens na intriga.

Diante dessa elaboração, o autor do romance lança dúvidas sobre a narrativa que vai sendo tecida, estendendo-as ao narrador historiador que pretende deter a verdade absoluta, ventilando a impossibilidade de existir alguma transparência entre a linguagem e o mundo representado.

Entendemos, enfim, que quando o autor promove a reciclagem de traços da escrita de padre Antunes, reutilizando-a em seu romance, o faz com a finalidade de criar um contraste com a pretensa objetividade do historiador positivista, integrando o pensamento típico do mundo barroco ao contexto atual em que há uma “perda de fé em nossa capacidade de conhecer, de forma não problemática, essa realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la com a linguagem.”³⁹⁴

O autor fornece por meio de tal construção literária um contraste muito perceptível entre o texto de ficção e o histórico, ressaltando a natureza discursiva desses textos. Afonso Cláudio ambicionava captar a verdade do acontecimento mediante o recurso ao conhecimento científico, de que dispunha e abusava, sob pretexto de obter uma neutralidade absoluta na seleção e interpretação das provas coletadas, que iriam refletir posteriormente no relato.

O escritor problematiza a relação entre o texto e a história já contextualizada anteriormente, incorporando recortes do “real”, tais como estilos e personagens retirados da tradição literária brasileira, misturando-os à reprodução de outras linguagens do contexto social. Conforme Hutcheon:

tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos” (HOLANDA, 2005, p. 160).

³⁹⁴ HUTCHEON, 1991, p. 157.

[...] a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...] ele [o texto] confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos [documentos]. Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia.³⁹⁵

O romance *O templo e a força* “fragmenta e rasura” o discurso afonsino ao propor uma “inversão carnavalizada” bakhtiniana da versão oficial do texto histórico, apresentando uma perspectiva de mundo oposta a de Afonso Cláudio e fazendo do romance “um expediente de elevação da consciência, impedindo a aceitação de pontos de vista estreitos, doutrinários, dogmáticos de qualquer grupo ideológico”.^{396;397}

Nas palavras de Gomes, o romance histórico:

[...] afasta o olhar do complexo presente do País e volta-se para o passado, a fim de detectar mitos, heróis, traços característicos, que nos ajudem a ver-nos hoje [...] Resgatar pela memória o que o esquecimento apagou parece ser a pedra de toque desses romances que, pós-modernamente, desconfiam das utopias e dos mitos gerados pelo progresso [...] Porém, [...] não se trata de reconstruir as ilusões perdidas, mas recolher do passado algumas peças que possam ser reinventadas [...] História e memória imbricam-se. Os relatos extraem um momento do passado, para perturbar a sua tranquilidade, para redimi-lo, desrecalcando-o através da lembrança.³⁹⁸

Essa é a alternativa apresentada pelo autor da ficção diante da versão oficial sobre a revolta do Queimado, capaz de fazer surgir alguma novidade na trama pela maneira que será contada a história, já que o desfecho dos acontecimentos já é sabido por todos. As surpresas da história ficarão a cargo do narrador, a quem caberá dar as cartas, escolhendo um modo peculiar de apresentar ao leitor as desventuras dos heróis da trama.

O romancista recusa a possibilidade de uma única versão para os acontecimentos, fomentando o espírito crítico sobre o processo de narrar ao subverter “as

³⁹⁵ HUTCHEON, 1991, p. 157.

³⁹⁶ HUTCHEON, 1985, p. 131.

³⁹⁷ Linda Hutcheon considera que “a ambivalência e caráter incompleto dos romances contemporâneos lembra as qualidades semelhantes ao carnaval e ao grotesco romântico, conforme definidos por Bakhtin [...] Tanto a sua forma como o seu conteúdo podem operar subvertendo as estruturas autoritárias lógicas, formalistas. A abertura ambivalente da ficção contemporânea talvez sugira também que os mundos medieval e moderno podem não ser tão fundamentalmente diferentes como gostaríamos de pensar” (HUTCHEON, 1985, p. 94).

³⁹⁸ GOMES, Renato Cordeiro. O histórico e o urbano: sob o signo do estorvo, duas vertentes na narrativa brasileira contemporânea. *Revista brasileira de literatura comparada*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 124, 1996.

convenções do realismo”.³⁹⁹ O romance parodia⁴⁰⁰ o texto histórico, mostrando o quanto o conceito de mundo moderno imaginado por Afonso Cláudio se apresentava deslocado das práticas econômicas e sociais brasileiras, indicando que os textos não espelham os mundos, pelo contrário, os textos constroem os mundos, e nunca de maneira inocente.

Já no século XX, a retomada do passado via ficção usa da ironia para inspirar-se em outro olhar contemporâneo de Afonso Cláudio, resgatando o estilo de alguém que com toda sua erudição, nunca deixou qualquer linha sobre a insurreição do Queimado, ao menos que tivesse até agora sido identificada pelos estudiosos que se debruçaram sobre a revolta. A ironia decorre da idéia implícita no romance de, por meio de um narrador fictício, promover a redenção tardia daqueles cronistas tão duramente criticados por Afonso Cláudio⁴⁰¹ em sua monografia, pela suposta falta de interesse sobre os acontecimentos históricos capixabas pós-independência do Brasil. Também não podemos nos esquecer que a expressão literária de raízes barrocas foi marginalizada pelos positivistas do século XIX.⁴⁰²

A ironia no romance torna-se uma arma para carnavalizar a verdade histórica, opondo um narrador de espírito apaixonado ao da obra afonsina. Serve perfeitamente à revisão do discurso histórico, a escolha de um narrador que, como padre Antunes, destaca-se por não pretender esconder a sua parcialidade na interpretação e explicação dos fatos e, mais ainda, disputando espaço com as personagens e com a história que conta, a chamar atenção para a missão que tomou para si.

Assim sendo, o narrador materializa esse lado da sociedade do Queimado que foi renegado pela historiografia, situa o leitor do romance em um determinado período

³⁹⁹ HUTCHEON, 1985, p. 133.

⁴⁰⁰ Conforme explicação de Bella Jozef, “a paródia supõe uma escrita em dois planos: o plano de parodização – o texto enquanto processo de significação – e o plano parodiado, que é o objeto do primeiro [...] é preciso, pois, que haja uma diferença de postura entre os dois planos para que a paródia se dê, sendo necessário que esta discordância de planos seja também percebida pelo leitor. Segundo Gadamer, a adesão do leitor ao texto, devido ao processo de distanciamento crítico da paródia, não se faz por vias emotivas, mas num plano especulativo”. (JOZEF, 2006. p. 254.).

⁴⁰¹ NEVES, 1999, p. 17.

⁴⁰² Lezama Lima nos informa que ao longo do século XIX “mais do que a negação o desconhecimento do barroco, seu campo de visão era extremamente limitado, aludindo-se quase sempre com esse termo a um estilo excessivo, encrespado, formalista, carente de essência verdadeira e profunda e de regadura fertilizante” (LIMA, 1988, p. 78).

que foge à linearidade histórica, apelando para o sobrenatural ao tentar justificar aquilo que está além da compreensão humana.

O texto de ficção absorve o barroco para ressignificá-lo na história do Brasil, expressando que não se tratava só de um estilo, mas de uma visão de mundo, que se caracterizava pela tentativa de harmonizar elementos opostos,⁴⁰³ tornando manifesto o fato de que as culturas não existem em estado de pureza⁴⁰⁴. No Brasil o barroco sofreu uma adaptação, conformando-se à cultura popular, em uma estratégia de resistência que desequilibrava o caráter de dominação inerente à cultura dos conquistadores.⁴⁰⁵

Em sua obra *História da literatura espírito-santense*, publicada em 1912⁴⁰⁶, Afonso Cláudio caracteriza padre Antunes como possuidor de temperamento facilmente impressionável. Emite um julgamento autoritário sobre o padre, do alto da postura científico-determinista adotada por quem se considerava em um patamar superior aos cronistas capixabas da sua época. O pecado capital atribuído aos memorialistas era o de contaminarem suas narrativas pelas paixões da alma, comprometendo com isso a fidedignidade do relato com a “realidade”.

Já Fernando Achiamé compara Padre Antunes a uma grande e imponente fachada, mas sem toda a substância correspondente por detrás.⁴⁰⁷ Enquanto o próprio padre é capaz de empreender uma autocrítica, admitindo nas crônicas citadas possuir um “gênio sôfrego”, comportamento que o leva a solicitar a indulgência de seus leitores.

Com a recriação desse estilo narrativo de Padre Antunes, torna-se mais fácil a Luiz Guilherme Santos Neves discutir a relatividade do conceito de verdade histórica, oportunizando via ficção um confronto entre duas perspectivas sobre o episódio do Queimado após mais de cem anos de sua ocorrência. Se a versão oficial, conhecida pelo leitor, de autor conhecido, tinha a pretensão de retratar fielmente a realidade, a

⁴⁰³ HATZFELD, 1988, p. 89.

⁴⁰⁴ Esta condição de “pureza”, alicerçada no modelo europeu, era ambicionada pelo intelectual republicano e abolicionista para a cultura no Brasil do século XIX, necessária, conforme sua justificativa, para preservar a unidade e o progresso da nação que então se formava (MUNANGA, 2004, p. 53-56).

⁴⁰⁵ HALL, 1988, p. 326.

⁴⁰⁶ ROSA, 1912, p. 223-226 apud ACHIAMÉ, 1999, p. xxxiii.

⁴⁰⁷ ACHIAMÉ, loc. cit.

outra, do narrador romanesco, traz uma reflexão sobre o ato de narrar, questionando sua capacidade de recuperar fielmente os acontecimentos que envolveram a insurreição.

A vontade de debruçar-se sobre o próprio discurso faz com que o narrador anônimo do romance se aproxime da figura folclórica do trapaceiro, que assim como o bufão e o bobo foram estudados por Bakhtin com a finalidade de analisar as funções que essas personagens exerceram desde a Idade Média até serem incluídos nos romances europeus. Para Bakhtin essas personagens ligaram a literatura aos palcos teatrais, e suas aparências correspondem ao fato de que “não são o que parecem ser”.⁴⁰⁸

Na atualidade, por outro lado, o teor de autocrítica contido na literatura metaficcional foi vinculado por Linda Hutcheon à teoria bakhtiniana, por ser um veículo utilizado pelo autor para passar em revista a relação do discurso com a realidade. No entender de Hutcheon:

[...] a metaficção moderna existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, traçando pouca distinção formal entre actor e espectador, entre autor e leitor co-criador. O segundo mundo invertido, alegre, do carnaval, segundo Bakhtin, existia por oposição à cultura eclesiástica séria e oficial, tal como a metaficção de hoje contesta a ilusão novelística realista e intenta subverter um autoritarismo crítico (contendo em si o seu próprio comentário crítico).⁴⁰⁹

Podemos observar que o narrador em *O templo e a força* incorpora a função desse trapaceiro quando manipula o leitor para que julgue o frei culpado pela incitação dos escravos à revolta. Assim agindo, aponta para a hipocrisia das relações, para o sentido oculto das ações das personagens, ligando a literatura às mascaradas descritas pelo padre Antunes em suas memórias, e indicando que o que diz não deve ser acreditado, ao tentar constantemente nos persuadir sobre a versão que apresenta sobre os acontecimentos.

Somando-se a esses aspectos, ao confrontarmos as duas versões apresentadas sobre o mesmo episódio histórico, seja pela via ficcional ou pelo discurso oficial,

⁴⁰⁸ BAKHTIN, 2003, p. 275.

⁴⁰⁹ HUTCHEON, 1991, p. 94.

conseguimos alargar nossa compreensão sobre a revolta, pois o romance focaliza os escravos como agentes na luta para livrarem-se do jugo da exploração a que estavam submetidos, e nos aproxima do narrado fazendo com que o discurso literário perca a aura de verdade inquestionável, apresentando-se como mais uma possível versão sobre o acontecido.

Preso a seus devaneios, o narrador apresenta resistência a qualquer indício da possível inocência do frei Gregório na revolta, construindo seu texto em torno de uma nova significação para os documentos históricos. A posição política do narrador é facilmente identificável por seus escritos, mostra-se favorável aos escravos e ataca a volubilidade verbal do frei Gregório de Bene. A sua preocupação, contrariando o narrador da história afonsina, não é a vinculação da escravidão ao atraso industrial do país. O que importa para ele é a existência humana, valorizando o cotidiano das personagens e o vínculo de subordinação que estas mantêm com a linguagem, trazendo à tona a discussão sobre a limitação do homem na representação da realidade.

Mas apesar de tentar nos convencer dessa sua opinião, ao longo da história o narrador não fornece indícios suficientes sobre a inocência dos escravos, contrariando as expectativas que vamos nutrindo a esse respeito. No processo de convidar o leitor a participar do ato narrativo, o narrador chama atenção para a sua visão interior dos fatos e evidencia que o mundo que constrói é apenas o reflexo de sua interioridade, tornando clara a impossibilidade de fazer-se neutro, pois contamina suas interpretações sobre acontecimentos e personagens pelos preconceitos que carrega. A ambigüidade da sua perspectiva lança desconfiança sobre o que está por trás de suas reais intenções, fazendo com que o leitor passe a duvidar das afirmações e conclusões que forma.

A máscara do narrador também nos remete à representação do autoconhecimento que produzimos por meio dos outros, conforme a expectativa que fazem do que somos, enfim, uma realidade que nos é imposta a partir do discurso alheio e que acabamos por incorporar. Por tal motivo se torna importante que o narrador do romance exponha uma faceta do “real” que não foi apreciada por Afonso Cláudio em seu discurso, revelando assim um país ainda imerso no universo de religiosidade

medieval, cujo clero se mostra intolerante à alteridade, e que compactua com a violência dos governantes e fazendeiros diante da inadequação do outro a um padrão determinado de conduta.

Uma determinada visão que se afasta daquela prevista pelo projeto civilizatório dos republicanos. Os intelectuais que pregavam o progresso no Brasil e que estavam determinados a fazer ingressar o país na era moderna, procuravam justificar a permanência dos ex-escravos e seus descendentes em posições sociais subalternas, mesmo após cessado o regime de trabalho forçado, pelos estigmas negativos com que marcavam as suas auto-estimas. Para tornar patente os mecanismos que infantilizavam o negro no passado, voltamo-nos para a proposta do médico e etnólogo Nina Rodrigues, feita no início do século XX. Com base em um estudo “imparcial e científico”, Nina propôs a “revisão da legislação penal brasileira, tendo em vista que o ‘o negro na América’ não teria ‘ainda ultrapassado aquele estágio infantil da humanidade em que se acha o seu coirmão da África.”⁴¹⁰

Em *O negro como arlequim*, Flora Sussekind analisa essas representações que eram feitas dos escravos e libertos pela camada dominante no Brasil em meados do século XIX. Diante daqueles que julgavam seus antagonistas, os detentores do poder social, político e econômico no país criam “mecanismos simbólicos de descaracterização, idealização e infantilização”⁴¹¹. Em seu trabalho, Sussekind compara tal situação do passado àquela a que são submetidos os assalariados do campo e das cidades, os representantes das camadas populares da atualidade.

O que torna o texto de ficção polêmico é a relativização do dogma realista que traz na própria forma escolhida para apresentar a narrativa. Desse modo, o romance leva a um constante questionamento sobre a aparente coerência que apresenta os pontos de vista do narrador com o contexto histórico, social e político do Brasil dos oitocentos. Nesse sentido, esclarece como nos enxergamos a partir desses desencontros entre a realidade e o discurso que pretende descrevê-la, em que

⁴¹⁰ RODRIGUES, 1935, p. 405-409 apud SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim**: teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982. p. 59.

⁴¹¹ SUSSEKIND, 1982, p. 64.

supostas verdades são forjadas para atender às ideologias ou às vontades daqueles que se encontram envolvidos no ato da comunicação.

O narrador joga com a incerteza ao se colocar no lugar das personagens, deslocando-se para várias posições e não se limitando a ocupar um só lugar na reprodução dos discursos variados. Com tal atitude, caracteriza-se pela excentricidade, a oscilar entre mundos opostos em uma escrita equívoca que tanto remete ao popular quanto ao erudito, ao sagrado e ao profano, ao pensamento racional e imaginativo.

Por vezes, a voz narrativa é capaz de imaginar os sentimentos das personagens: “Frei Nepomuceno Valadares chamou o carcereiro. Nada mais tinha a fazer ali. Nem sequer teve oportunidade de colocar a estola para cumprir sua missão de confessor. **Sentia-se frustrado e impotente** [...]”⁴¹². Em outras passagens do texto apenas afirma a limitação de sua capacidade de tudo saber: “[...] Mas o que se passou verdadeiramente entre o frei e o chefe do motim, dentro da sacristia, **só eles ficaram sabendo** [...]”⁴¹³.

O narrador, em certas ocasiões, atribui ao acaso ou destino aqueles eventos que se apresentam inexplicáveis para ele, em contraponto à objetividade dos fatos históricos. Apesar da onisciência, aquele que narra os acontecimentos se coloca como simples testemunha, ao expressar seu desespero diante da impossibilidade de modificar o curso da história:

O arrulho agourento repercute em minhas entranhas, invade-me o espírito, desperta fantasmas. Ouço o que ouço e temo pelo que ouvi. **Acima da minha vontade**, acima do acampamento dos guerreiros que dormem o sono inquieto que precede as batalhas, acima dos receios de Bastiana e de Chico, a coruja estendeu sua negra mortalha, na noite chuvosa⁴¹⁴.

Na ficção, a figura do narrador torna-se estratégica na subversão da exigência por uma mediação fidedigna entre o narrado e o acontecido, mostrando-se perplexo diante de certas “escolhas” das personagens: “Não ousou acreditar no que os meus

⁴¹² NEVES, 1999, p. 7, grifo nosso.

⁴¹³ Ibid., p. 119, grifo nosso.

⁴¹⁴ Ibid., p. 131-132, grifo nosso.

ouvidos ouvem. Que frase é esta que não cabe na boca de escravos, que não morre no seu nascedouro, que não se profere à porta de um templo?”⁴¹⁵

Concluimos assim que essa é a forma que vai ao encontro dos objetivos artísticos do autor do romance, pois reflete uma heterogeneidade de visões presentes no mundo, confrontando diversas vozes apresentadas por meio do narrador do romance. A voz narrativa defende um ponto de vista definido, porém chama a atenção do leitor desde a primeira cena para a resistência de João à confissão. Assim agindo, reforça a ilusão de uma pretensa confiabilidade, pois apenas introduz o leitor nos atos das personagens principais, evitando explicações para que fique por sua conta e risco decodificar os aspectos morais que fundamentam tais ações.

Se há uma postulação da “culpa” do frei por parte do narrador, ancorada na onisciência que apresenta sobre o mundo, e que sutilmente irá ser reforçada pelas conclusões que vai apresentando ao longo da história, fazendo crescer a suspeita que pesa sobre a personagem, esta não elimina do leitor a possibilidade de perceber o discurso narrativo como um embuste.

O narrador é hábil em deslocar a suspeita do engano para os cativos, pois também evidencia a participação ativa dos escravos no jogo de equívocos que se estabelece por meio da linguagem e a tensão que cerca as relações entre as personagens da trama. Mas, para que o leitor conclua sobre a colaboração dos cativos na confusão que se armou, é necessário que isole o pensamento do narrador e suas explicações dos acontecimentos relatados, sendo levado a participar do drama para interpretá-lo à sua própria maneira, a fim de perceber por meio da postura do narrador a dissimulação que existe em todas as personagens.

Outro objetivo é alcançado por Luiz Guilherme Santos Neves com a simulação do estilo de escrita do padre Antunes em *O templo e a força*. Devido a essa escolha, aponta para o estatuto relativo dos textos, que de científicos podem passar a ficcionais, dependendo da mudança do contexto ou do protocolo da escrita. Dessa maneira, entendemos possível ler os escritos de padre Antunes ou de Afonso

⁴¹⁵ NEVES, 1999, p. 120.

Cláudio como textos de ficção, transformando-os em objeto de prazer estético, conforme nossa decisão individual de leitores ou da sociedade a qual pertencemos ao sobrepormos o aspecto estético e imaginativo ao documental.

O historiador Hayden White gerou polêmica quando afirmou que história e ficção guardavam a mesma estrutura narrativa e, portanto, seus textos não passavam de construções lingüísticas, produto da imaginação do escritor, seja ele artista ou historiador.⁴¹⁶ No entanto, Gérard Genette⁴¹⁷, apesar de também entender que os dois campos recorrem à ordem, velocidade, frequência, modo e voz para contar uma história, salienta que uma das diferenças mantidas entre o narrador do romance e o da historiografia, está na possibilidade do primeiro se apresentar onisciente em relação ao objeto narrado, usufruindo de total liberdade imaginativa, sem precisar se referenciar a fontes ou trabalhar com evidências.

O “narrador onisciente intruso” é uma figura considerada comum nos romances do século XVIII e início do XIX e, no entender de Ligia Chiappini, traduzia nesses períodos o desejo do homem burguês de tudo controlar, refletindo na literatura por:

[...] um eu que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade. – De que lugar? – provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo.⁴¹⁸

Essa sociedade burguesa foi desconstruída por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899). O escritor foi precursor no Brasil da técnica de utilizar o narrador intruso para expor a incapacidade humana em captar o real, trazendo à tona os desvios existentes sob o manto da razão, brincando com a normalidade apenas aparente dos indivíduos ao representar narradores nada convencionais, como o narrador defunto em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.⁴¹⁹

Aquele que conta a história em *O templo e a força* apresenta traços do narrador machadiano, pois foi escolhido pelo autor por se afastar em muito do isento

⁴¹⁶ WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. de Jose Laurêncio de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995. p. 26.

⁴¹⁷ GENETTE, 1991, p. 91 apud CARAGEA, Mioara. História. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/historia.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

⁴¹⁸ LEITE, 1985, p. 29.

⁴¹⁹ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 193-197.

historiador convencional, além de aparentar guardar estreita intimidade com a história narrada. Um dos questionamentos que surgem quando da leitura do romance é a possibilidade da existência real desse tipo de narrador, capaz de conjugar tantos atributos, como o distanciamento e cultura suficientes para compor a história da revolta sob o fundo nacional de rebeliões, e com grande facilidade para transitar entre a linguagem erudita e popular. A presença de tal narrador não é justificada pelo autor em nenhum momento da trama, legando ao leitor a questão de atribuir verossimilhança à situação ficcional apresentada.

A onisciência narrativa surge em função da lógica do romance, como um artifício resultante da escolha do autor de *O templo e a força* em evidenciar a distância que separa a sua obra daquelas que pretendiam se aproximar ao máximo da realidade para se confundir com ela, e que com tal objetivo escamoteavam a ficcionalidade daquele a quem foi dada a voz narrativa.

O narrador, mais do que admitir a sua parcialidade, chama atenção para ela, à moda de padre Antunes, afastando-se de uma autoridade divina para apresentar-se demasiado humano por meio de reações como dúvida, desconfiança, impaciência, frustração e raiva. Não escondendo suas limitações, seduz o leitor para que participe da representação da sua verdade. Assim agindo, encarna o trágico da condição humana, ao assumir as fraquezas e, também, o seu lado cômico, por ser alguém capaz de reconhecer suas próprias limitações. Podemos observar essa situação na passagem em que o narrador comenta a ordem emitida por Elisiário na trama, insuflando os insurretos a buscarem obter as assinaturas dos fazendeiros no documento da alforria “por bem ou por mal”:

Tenho uma vontade danada de pegar por todas as suas letras esta ordem demente, de esmigalhar em todas as suas sílabas esta afirmação impensada, amassando-a entre os dedos da mão para jogá-la numa cova profunda e socá-la, socá-la sob os pés para que se enfie pelo chão adentro [...]

Porque esta é uma frase que não deve ser dita, uma ordem que não deve ser ouvida, um ditame para não ser observado, quem o diz corre risco de vida, quem o ouve corre risco de morte, quem o segue tem seus dias contados.⁴²⁰

⁴²⁰ NEVES, 1999, p. 120-121.

Na descrição de João não deixa de acentuar o ponto de vista subjetivo que emite sobre os acontecimentos: “Confesso que, na minha opinião, João era o mais ladino dos insurretos do Queimado.”⁴²¹ O mesmo se dá quando justifica antecipadamente o envolvimento de Chico na revolta: “Agora, uma palavra digo: - destemido; outra palavra informo: - impetuoso. Eis como defino Chico.”⁴²² Ou ainda quando atribui o papel de mediador a Elisiário, insinuando ser a personagem um tradutor e traidor dos pensamentos do frei: “[...] Elisiário revelou-se um escravo sagaz, de extrema habilidade manual, exercendo grande ascendência sobre os outros cativos.”⁴²³

A constante intrusão do narrador de *O templo e a força* na história, mais contando do que mostrando o conteúdo narrado, parodia a convenção literária comumente adotada nos romances naturalistas, que pretendiam representar a realidade tal como ela era e por isso tendente a conferir uma postura discreta ao narrador, modelo considerado como ideal no final do século XIX e início do XX por escritores e críticos, tais como Henri James e Percy Lubbock.⁴²⁴

Aquele que assume a voz narrativa no romance de Luiz Guilherme Santos Neves apresenta-se ora em terceira pessoa, expondo uma visão exterior sobre os fatos, ora em primeira pessoa, assumindo o lugar da personagem e participando da ação. Essa escolha remete à idéia defendida por Wayne Booth em *A retórica da ficção* (1980), para quem o “como escrever” acaba por se adequar ao objetivo pretendido pelo autor. Para o teórico citado, é em função de tal objetivo que o autor controla e organiza internamente a obra, visando estabelecer determinadas relações entre narrador e leitor visado, entre narrador e personagens.⁴²⁵

Em nosso entendimento, ao atribuir a missão narrativa a esse narrador anônimo de *O templo e a força*, o autor afasta-se das duas correntes literárias, a romântica e a realista, e ainda contesta a pretensão totalizadora do discurso histórico positivista em representar uma única possível verdade para o acontecimento. Assim, o narrador adquire status de personagem de romance, pois é por meio da observação

⁴²¹ NEVES, 1999, p. 11.

⁴²² Ibid., p. 16.

⁴²³ Ibid., p. 44.

⁴²⁴ LEITE, 1985, p. 15-16.

⁴²⁵ BOOTH, 1980, apud LEITE, 1985, p. 17.

do seu ato narrativo, perpassado todo o tempo pela emoção e juízo de valor, que ao leitor é possibilitado perceber as várias vozes que se encontram subjacentes ao seu discurso.

Conforme Bakhtin⁴²⁶, o autor se esconde por trás da máscara do trapaceiro-narrador para insinuar o seu ponto de vista sobre o mundo, perspectiva esta que deseja ver representada no romance, tornando-se capaz de participar da vida criada, sem nela interferir ou a compreender. Com fulcro na teoria de Bakhtin, entendemos que Luiz Guilherme Santos Neves recorre a um narrador que se esconde sob o anonimato, para nos lembrar da marginalidade daqueles que se opõem às idéias da sociedade em que estão inseridos, e para fundamentar sua construção narrativa no estilo do relato daqueles que foram julgados por Afonso Cláudio por preferirem que “dominassem muitos erros nas obras dos escritores que trataram da província, a escrever mesmo em forma anedótica episódios que muito nos convém saber.”⁴²⁷

Nesse contexto, a metalinguagem se torna importante instrumento para que o narrador traga para dentro do próprio texto a crítica apresentada por Afonso Cláudio ao impressionismo dos cronistas do passado, e que termina por adquirir uma função poética ao causar certo estranhamento ao leitor, pois interrompe o fluxo narrativo, adiando o desenrolar dos acontecimentos com a finalidade de explicar a própria obra. Serve ainda para que o leitor não se esqueça que de que aquela versão para a história é apenas uma ficção, e não se deixe enveredar pela trama sem a atenção voltada para esse aspecto. É assim quando ocorre no texto a apresentação de Elisiário ao leitor, tornando evidente a tentativa do narrador em cooptá-lo para que partilhe de sua interpretação barroca de mundo:

Não sei se pode considerar assim.
Mas vendo os acontecimentos como se ocorressem num grande palco – tendo o Queimado por centro, o morro do Mestre Álvaro e o rio Santa Maria da Vitória como limites do palco, e as fazendas dos arredores, a vila de Nossa Senhora da Conceição da Serra e a cidade de Vitória como seus bastidores –, a Insurreição do Queimado se armou como se os dedos de um ser poderoso estivessem mexendo os cordéis da tragédia.⁴²⁸

⁴²⁶ BAKHTIN, 2003, p. 276.

⁴²⁷ ROSA, 1999, p. 17.

⁴²⁸ NEVES, 1999, p. 46.

É possível perceber na passagem citada a influência do pensamento barroco, pois o narrador representa a “vida” no romance como um grande teatro em que Deus é o autor e as personagens apenas atores que devem representar “bem” o seu papel a fim de obter a salvação. Subsiste por trás do seu discurso a idéia de que a existência humana e a realidade não passem de fingimento, representação de uma peça teatral, ilusão e aparência. *Theatrum mundi*, como nos lembra Walter Benjamin. Nessa concepção de mundo, as personagens adquirem para esse narrador o aspecto de fantoches, manipulados pela história-natureza.⁴²⁹

No período em que dominaram as idéias da Contra-Reforma na Europa⁴³⁰ e as manifestações da arte barroca, principalmente na península Ibérica entre os séculos XVI e XVII, a História não passava de uma série de catástrofes que se repetem ciclicamente, sujeitando os homens a uma história-destino que se abate sobre todos, sem possibilidade de redenção, indiferentemente da classe a que pertençam. Os seres encontravam-se irmanados pela crença no pecado original, nada podendo fazer para mudar sua dramática situação.

O pensamento próprio de uma época barroca, quando trazido para o romance, cria um paralelismo entre autor-narrador-Deus, despertando a consciência crítica do leitor, que assim como as personagens de Chico e João, resiste a encontrar, como seu correspondente na ficção, a figura do homem-títere manipulado, passivo diante do texto-vida, vítima de leis “naturais” que não pode controlar.

Apesar das divergências entre os séculos, o homem da modernidade, assim como o homem da época Barroca, encontra-se atravessado por discursos que pretendem dominar e alienar sua consciência, fragmentando-a, fazendo com que se sinta como a extensão de um objeto, ou pior, fazendo dele um estrangeiro diante de si mesmo, bem como distorcendo sua compreensão da História e do próprio destino. Quando

⁴²⁹ BENJAMIN, 1984, p. 32-35.

⁴³⁰ O movimento da Contra-Reforma foi promovido pela igreja católica na Europa com a criação de instituições, tais como a Companhia de Jesus, que visavam restaurar a religiosidade combatendo a Reforma de Lutero e Calvino, dominada pela idéia da salvação exclusiva pela fé. Conforme Benjamin, o Barroco oferecia uma forma de corrigir a história-destino, propondo uma estabilização da história que seria propiciada pela autoridade do Príncipe e da Igreja. Cria assim uma certeza arrogante na autoridade religiosa de que poderia deter o monopólio sobre a alma das gentes, principalmente sobre aquelas dos países “selvagens” que não estavam na Europa (BENJAMIN, 1984, p. 36).

nos referimos às angústias da modernidade, estamos relacionando-as ao período contemporâneo, marcado, conforme José de Souza Martins, pelo:

[...] acelerado avanço tecnológico, pela acelerada e desproporcional acumulação de capital, pela imensa e crescente miséria globalizada, dos que têm fome e sede não só do que é essencial à reprodução humana, mas também fome e sede de justiça, de trabalho, de sonho, de alegria. Fome e sede de realização democrática das promessas da modernidade, do que ela é para alguns e, ao mesmo tempo, apenas parece ser para todos.⁴³¹

Para Walter Benjamin, “nesse dilaceramento, nossa época reflete [...] certos aspectos do espírito barroco”⁴³², já que as relações sociais estão sempre permeadas por tradições herdadas de tempos passados e que necessitam ser revistas para que haja condição de transformação e liberdade. A esse respeito, Rouanet nos chama atenção na apresentação da obra de Benjamin, para “o tirano e o mártir” que existe entre nós, e sobre a possibilidade de “explodir o *continuum* da história” ao liberar a memória do passado das idéias dominantes que construíram o discurso histórico, e que excluíram o cidadão comum para que não compreendesse as muitas possibilidades que têm de agir na vida cotidiana e ser o protagonista da História.

Em *O templo e a força*, o narrador encena estar se dirigindo a um leitor ideal, pretendendo aproximar o leitor do fazer literário, para buscar a sua simpatia e intimidade, retirando a aura de originalidade que reveste o romance. Com essa estratégia a voz narrativa induz à reflexão sobre o fazer literário, desmitificando a figura do autor, aquela “instância criadora” em que se encontra a origem da escrita, remetendo ao que diz Foucault sobre a morte do autor: “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.”⁴³³

O texto de ficção sugere que assim como no ato da escrita, em que os autores abrem “o espaço para outra coisa diferente deles”⁴³⁴, a leitura se faz pelo processo de eterna procura do desvendamento de nós mesmos, nos fazendo rever crenças e valores pessoais.

⁴³¹ MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples**: cotidiano e história na modernidade anômala. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 18-19.

⁴³² BENJAMIN, 1984, p. 78.

⁴³³ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 269.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 281.

No romance, o autor não teme que “[...] a leitura, à menor dificuldade seja posta de lado.”⁴³⁵, assim confia na habilidade do leitor em persistir no encaço dessa voz que abre lacunas no texto, multiplicando as possibilidades de sentidos para os fatos que apresenta.

Por vezes a voz narrativa interrompe a história narrada para, com a máxima liberdade de quem já se vê íntimo do leitor, mostrar-se impaciente com a sua suposta ignorância, julgando-o incapaz de conseguir acompanhar as instruções que lhe são dadas. Com essa estratégia, atribui implicitamente ao leitor a culpa pela digressão e atraso em explicar a história, acentuando a imprevisibilidade dos próximos passos do narrador na composição da trama:

Falei de palmos e dei a correspondência em centímetros. Quem quiser que faça os cálculos para ter a exata dimensão da igreja que frei Gregório de Bene decidiu erguer no Queimado, em louvor de São José, segundo o projeto que, da Índia, trazia de cor.⁴³⁶

Desse modo, o autor consegue estabelecer uma distância crítica entre o leitor e a história, chamando sua atenção para certos aspectos que permaneceram encobertos na história oficial. Assim transcende o tema central da insurreição para aludir ironicamente à atitude padrão do colonizador, que pretendia converter o mundo a um único modelo, o europeu, à revelia dos costumes dos povos locais. A capacidade de análise da influência recebida da colonização portuguesa e da questão escravagista no Brasil representa um papel importante na decifração pelo leitor da atitude das personagens na trama.

Essa “conversa” entre narrador e leitor acontece em paralelo à história contada, criando uma intimidade necessária ao convencimento, se não da certeza das afirmações do emissor do discurso, mas da existência de um pacto entre narrador e suposto leitor capaz de reproduzir idêntico jogo comunicativo acontecido entre os protagonistas da insurreição do Queimado.⁴³⁷ Afinal, o que o narrador nos quer mostrar é que a partir da dissimulação do frei e da paixão dos cativos pela liberdade

⁴³⁵ LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 19.

⁴³⁶ NEVES, 1999, p. 56.

⁴³⁷ A narrativa é: “a seqüência de sinais dirigidos a um narratário e interpretados em função dele, das suas relações com o narrador” (BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. p. 100).

surge o engano sobre a palavra. Os escravos não sabiam o que esperar do religioso, porém apostaram na incerteza para alimentar o jogo de liberdade ou morte.

Em ambos os casos, emissor e receptor da linguagem se encontram distantes da possibilidade de se chegar a uma única verdade, como habitantes de outra Torre de Babel:

Os escravos sabiam o que significava canga, embora ignorassem o que significasse amainar. Mas, pelo que sabiam, deduziam o que não sabiam, para bom entendedor meia insinuação basta. Pode ser também que o verbo utilizado não tivesse sido aquele, mas outro, que, no entanto, soou aos escravos igualmente promissor.⁴³⁸

Em certo momento do texto, torna-se quase impossível distinguir se o narrador está referindo-se ao discurso do frei Gregório ou ao seu. Em uma espécie de *mea culpa*, faz simultaneamente uma confissão e um julgamento:

[...] Não hei de medir o verbo, não hei de poupar a carne, não hei de conter o sangue das mortes que daí vierem. São Mortes que a Deus pertencem. Eu sou aquele que transformará verbo em pedras, que transformará verbo em sangue. As mortes que daí vierem, não digo a meu confessor. Faz parte da sina dos homens [...] Das frases que não me entortam a boca, tirem o significado possível, do mal-entendido do verbo, tirem a esperança dos sonhos, das insinuações proferidas, a alforria das cartas, e tirem a liberdade impossível, dessas palavras malditas.⁴³⁹

Com isso acreditamos que o ato de comunicação estabelecido entre narrador e pretense leitor se torna uma metáfora da relação comunicativa entre frei Gregório e os escravos, pois o narrador tece um texto na pretensão de seduzir o leitor. Usa de seu conhecimento onisciente para manobrar a caracterização que faz das personagens, procurando com que suas idéias sejam compartilhadas por aqueles a quem ficcionalmente se dirige.

As palavras do narrador também nem sempre são claras. Chega a recorrer ao latim: [...] *Dominus vobiscum*, São José seja louvado, *habemus ecclesiam*⁴⁴⁰, incorporando a erudição ao seu discurso para revestir a palavra com uma aura de

⁴³⁸ NEVES, 1999, p. 53.

⁴³⁹ Ibid., p. 96-97.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 56, grifo nosso.

mistério, impossível de ser entendida por uma pessoa comum, do povo, ou ainda, passível de se adequar à necessidade de cada um que a tenta decifrar. Tal como o frei Gregório na comunidade do Queimado, a linguagem do narrador assume nessa ocasião a posição de objeto, admirável não pelo sentido que evoca, mas por sua existência em si.

Na conquista do leitor, o narrador utiliza sem escrúpulos dos recursos que estão ao seu alcance, pretendendo-se liberal ao demonstrar a impossibilidade de dirigir as decisões das personagens na esfera da diegese, enquanto domina com autoridade o mundo narrativo, a chamar atenção para a elaboração literária. Pretende com isso ir além da crítica social para revelar suas angústias na recriação do mundo por imagens. Conforme suas palavras:

Atribula-me a alma esta cumplicidade com o fato que se consuma de véspera quando se cala o que podia ser dito, quando se tranca, no âmago da boca, a indagação salvadora, quando se retém, na ponta da língua, a frase capaz de mudar a irreversibilidade dos fados.⁴⁴¹

As motivações íntimas e os conflitos do narrador são confidenciais ao leitor, que é trazido para a construção do texto, independente dos valores e conhecimentos de que lance mão na decifração da mensagem, e que acabam, por diversas vezes, tornando-se secundários diante da sedução pelo valor estético do texto que vai sendo tecido. A beleza da palavra surge como a cristalização do lado humano que persiste pela emoção provocada pela linguagem.

O autor do romance consegue assim explicitar, por meio da função narrativa, como dependemos da linguagem na percepção de nossa experiência de mundo e, por conseguinte, para o resgate de uma memória incerta. Ao longo do romance, o uso da palavra se torna um instrumento que mais engana do que esclarece, deixando-nos igualmente perplexos diante da linguagem-fortuna que subordina leitores, narradores e personagens à eterna impossibilidade de perceber objetivamente o outro.

⁴⁴¹ NEVES, 1999, p. 132-133.

O texto se torna uma espécie de freguesia do “Queimado”, espaço em que é muito difícil distinguir entre o que é verdadeiro e aquilo que não passa de um discurso imaginado ou mesmo sonhado, e em que todos se encontram subordinados à linguagem na significação do mundo. No romance, fica evidente que aquilo que é colocado como verdade é apenas a representação feita pela consciência das personagens ou do narrador, que sempre nos pregam uma peça, mostrando a ambigüidade da realidade, do conceito que fazemos de vítima ou culpado na história, já que os acontecimentos encontram-se revestidos pela fantasia de quem os relata e de quem os lê. Não raras vezes nos decepcionamos com as conclusões que fazemos à medida que se desenvolve a narrativa, e somos forçados a rever a posição anteriormente tomada conforme a perspectiva apresentada pelo narrador sobre determinada personagem.

4.5 PERSONAGENS: SUAS MÁSCARAS E DISFARCES

Parodiando o discurso historiográfico que, reconhecidamente tem por objetivo tentar provar racionalmente a realidade ou a coerência objetiva dos fatos, a voz narrativa acaba por fazer uma crítica às relações sociais, sempre permeadas por uma falsa aparência de verdade. A crítica do narrador se dirige à hipocrisia social, à vida falsificada, em que as pessoas assumem máscaras, construindo *personas* fictícias para se adequarem a um padrão que lhes é imposto como socialmente aceitável.

Para desmascarar aquelas personagens que representam o poder na trama, o narrador chama atenção para seus aspectos físicos, ridicularizando-os a fim de torná-los risíveis. Nesse aspecto difere, e muito, do trabalho historiográfico, pois por meio dessas caracterizações são acentuados os traços morais duvidosos que apresentam. Bergson nos ensina que “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral.”⁴⁴² Podemos verificar a verdade dessa afirmação, quando observamos a transformação que algumas personagens de identidade histórica comprovada sofrem no romance, em

⁴⁴² BERGSON, 1980, p. 33.

uma crítica à barbárie dos que comungam com o sistema escravocrata. Torna assim evidente as contradições existentes no discurso dessas personagens, descobrindo seus comportamentos ocultos.

Nesse intuito, o narrador desfaz a ilusão de que o representante do clero possa nutrir boas intenções em relação aos escravos e demais membros da comunidade que congrega em sua paróquia, descrevendo frei Gregório como fisicamente ridículo e inadequado ao meio circundante, para iluminar suas ações por um jogo de interesses que o torna um homem duro e sem compaixão.

Frei Gregório, conforme a descrição do narrador, aproxima-se da imagem de um glutão, um bobo da corte cuja função colonizadora e catequética se encontra ampliada no romance, um estranho que destoa no cenário tropical. Sua mão é “peluda e branca”⁴⁴³, e está sempre com o suor a lhe encharcar o rosto, a escorrer “pelos fios enrodilhados da barba”, gotejando sobre o “hábito empoeirado”⁴⁴⁴. A visão que nos é dada de seu corpo, “pesado”, a transitar pelo Queimado montado em um “burrinho”⁴⁴⁵, o torna a caricatura de um São José humano e estrangeiro. Dividido entre os prazeres da carne e do espírito, tentando conciliar desejos opostos, equilibra com muito custo “o corpanzil debaixo do guarda-chuva branco”, navegando pelo rio Santa Maria em um “canoão”, ou arriscando-se a escorregar enquanto sobe “a ladeira de barro escorregadio” para audiência com o presidente da província.⁴⁴⁶

Nesse frei atrapalhado, a “matéria resiste e se obstina”⁴⁴⁷ diante da espiritualidade superior que seu discurso propaga, e que pretensamente o distancia dos demais habitantes do Queimado. Seus ideais elevados são traídos pelas insinuações deliberadas do narrador. A luxúria presente na relação espúria que o frei mantém com a viúva de São José transparece nos gestos pormenorizados pela voz narrativa, sempre dedicada a mostrar que tais personagens não são o que aparentam. Desse modo, reafirma as denúncias negadas pelo frei em carta ao presidente, ao descrever de forma ambígua os cuidados que a viúva de São José dispensava a personagem:

⁴⁴³ NEVES, 1999, p. 25.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 21.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 39.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 74.

⁴⁴⁷ BERGSON, 1980, p. 23.

“se desdobrou em medidas e mesinhas para atender o religioso”, “enfermeira prestativa”, “suavemente maternal”, “cheia de desvelos”.⁴⁴⁸

As situações que vão se sucedendo ao longo da trama apresentada pelo narrador, sugestionam-nos a pensar que a ingenuidade do frei no envolvimento com a revolta é uma atitude fingida e que o religioso utiliza a batina como um disfarce para atender aos caprichos de quem pretende alcançar uma situação de prestígio social, obtida em função de um suposto apadrinhamento recebido da imperatriz Maria Cristina. Esse é o motivo escuso que acaba se apresentando por trás da construção de um templo no Queimado: a finalidade de abrigar uma paróquia só sua, bastando que para isso também fabrique um povo a ser convertido.

Tal motivação se insinua especialmente na explicação do narrador sobre a preferência do religioso pela vila do Queimado, que contradiz a visão descrita como tendo acometido o frei quando de uma primeira passagem pelo local e utilizada, primeiramente, como justificativa para a escolha do terreno propício à obra:

Apesar de no Espírito Santo não faltarem bugres nem brenhas – e brenhas cerradas como as do rio Doce e do rio São Mateus, no norte da província –, coube a Gregório de Bene, a quem lhe valeram as recomendações da rainha, a itinerância missionária na região da Serra, próxima da Capital. Ali espalhavam-se fazendas de algodão, milho, café mandioca e cana de açúcar, com suas casas de farinha e seus alambiques recendendo a melaço.⁴⁴⁹

Exibindo um “mundo às avessas”, o romance traz ao seu final uma inversão nos papéis inicialmente reservados aos escravos e ao frei Gregório, que deixa o Queimado na condição de um pecador enganado e, apesar de todo seu esforço, sem paróquia e sem fiéis. Contrariando a versão oficial, a personagem somente parte após a morte de João e Chico, na companhia dos algozes dos escravos, “a bordo do vapor Guapiaçu”⁴⁵⁰. O navio se transfigura em verdadeira “barca do

⁴⁴⁸ NEVES, 1999, p. 71-72.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 26-27.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 177.

inferno”⁴⁵¹, estando assim finalmente punidos os culpados pela execução de João e Chico no retorno ao Rio de Janeiro, após a expulsão do “paraíso”.

Mostra esse capítulo final que a armadilha destinada pelo frei Gregório aos escravos acaba o enredando, pois ao repetir o hábito de catequista utilizado na Índia, prometendo o que não podia cumprir para alcançar seus objetivos pessoais, vê sua palavra ser utilizada interessadamente pelos escravos, gente que afinal não “vivia na máxima ignorância”⁴⁵² como imaginava o frei. Logro do qual o leitor será lembrado pela onisciência narrativa, decifrando o pensamento do religioso em sua partida ao lembrar o ditado proferido por Rodrigues Velho: “- A língua, padre, é bacalhau do corpo”⁴⁵³. Apresenta assim um desfecho moralista de que não se deve tomar os mais fracos por idiotas, afinal, os “sem eira nem beira” merecem atenção e devem ser respeitados.

O episódio provoca o sorriso do leitor, que é levado a rever os passos do frei e a pensar que talvez tenha tirado conclusões cedo demais sobre a influência que a personagem aparentava ter sobre as demais. Torna possível a percepção do engodo sofrido pelo frei e, de certa forma, também pelo leitor, na conclusão da história. A personagem, ao ler o texto da cultura local com idéias preconcebidas, menosprezando a malícia dos escravos e acreditando somente na imagem que fazia do mundo do Queimado, ou seja, igual a todos os outros por onde passou com seu propósito colonizador, se mostra ao final mais ignorante do que aquelas pessoas que pretendia converter.

Também com a pretensão de revelar a mesquinha e falsidade de Ana Maria de São José, o narrador introduz a conversa entre essa personagem e capitão Rodrigues Velho, expondo o conflito de interesses diante do impasse gerado pela concessão das terras da viúva para o culto africano dos escravos. Do diálogo surge a mesquinhez da mulher descrita anteriormente como caridosa, temente a Deus:

⁴⁵¹ Aqui nos apropriamos da leitura feita por Francisco Aurélio Ribeiro do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Em sua análise da obra *A nau decapitada*, Ribeiro entende que “o motivo moralista de segregar do convívio da sociedade todos os que infringem as leis divinas” está presente em *A nau decapitada*, assim como esteve na obra de Gil Vicente, quando este condena ao inferno todas aquelas personagens que encarnavam o poder na Corte portuguesa (RIBEIRO, 1990, p. 13).

⁴⁵² NEVES, 1999, p. 78.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 177.

– Pior ou não pior, capitão, licença não vos concedo. E vos repito o que de vós ouvi quando vos pedi uma peninha d'água da cachoeira que despenca depois do limite de minhas terras, estais lembrado? Pois eu não esqueço. Vós me dissestes que o que é meu, é meu, senhora dona Ana Maria, ficai com o que é vosso do lado de lá, deixando o meu sossegado do lado de cá. Pois agora, capitão, é a minha vez, e vos devolvo igualzinho vossas palavras: o que é meu, é meu, e ainda ponho o passai bem como sinal de assunto encerrado.⁴⁵⁴

Ou o motivo para a carola D. Ana concordar em conceder “uma nesguinha de terra” para os cativos praticarem seus cultos africanos. No contexto do romance, nenhum dos seus atos se revela como aparentam ser. A condescendência ou bondade da viúva é mais um subterfúgio a que recorre para manter os escravos sob controle, como qualquer escravocrata, conforme justifica em um diálogo com o frei:

– Eu penso, frei Gregório, que enquanto os cativos se ocupam dos seus santos, não fazem conspirações, nem ficam pensando em fugir e formar quilombos nas clareiras das matas. Eu, por exemplo, não tenho nenhum problema com os negros da minha fazenda. Já o meu vizinho, de quem o senhor não quer nem ouvir falar o nome, toda hora está às voltas com escravo fujão, fora os despachos largados na porteira da fazenda, lá dele.⁴⁵⁵

O capitão Rodrigues Velho tem sua maldade desmitificada. Mesmo incorporando o diabo é transformado em uma caricatura risível pelo narrador, que o deforma com a exacerbação de sua vulgaridade, tornando-o ridículo pela aparência: “O capitão barrou-os vestido numa calça surrada, os pés enfiados em tamancos gastos, o peito nu sobrepassado pela correia da capanga em que guardava o rapé, misturado com outras bugigangas.”⁴⁵⁶

Interessante notarmos que, de imagem em imagem, o narrador acaba por se apropriar do papel do capitão, sugerindo a inversão da situação de opressão, pois converte os opressores em “coisa”.

A autoridade policial, inimiga dos rebeldes, não escapa ao tom humorístico que reveste o discurso do narrador de ficção quando se trata de desmoralizar o poder. No episódio dos preparativos para o combate aos insurgentes o narrador transpõe para o texto de ficção as palavras utilizadas pelo chefe de polícia em seu ofício ao

⁴⁵⁴ NEVES, 1999, p. 107.

⁴⁵⁵ Ibid., p. 101-102.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 126.

presidente da província. Eis como constam do documento oficial anexado às fls. 129 da monografia de Afonso Cláudio:

É-me sobremaneira sensível ter de comunicar a V.Exa. que foi ferido o Alferes, comandante do destacamento, na frente e mão direita, bem como quatro praças, e tanto aquele, como estas regressam a essa Capital, por não poderem continuar a prestar serviços. Lembro a V.Exa. a necessidade de mandar quanto antes algum **cartuchame, pólvora e chumbo grosso**.⁴⁵⁷

A repetição exagerada da expressão, em diversos parágrafos do capítulo 70, transforma a frase em expressão do “automatismo de quem a pronuncia”⁴⁵⁸. Aponta para a condição clichê da afirmativa, desvirtuando a verdade do arquivo histórico ao associá-lo aos romances de capa-e-espada. No seguinte fragmento fica evidente a desproporcionalidade da reação dos “mocinhos” da trama diante da ameaça representada pelos inimigos a combater. Com isso desperta a simpatia do leitor para com os insurretos:

Tropa, cartuchame e chumbo grosso – era a receita do presidente da Província para combater os insurgentes.
[...] Que enviasse para o Queimado **tropa, cartuchame e chumbo grosso. A galope** [...] O chefe de polícia convocou à sua presença o alferes Varela, praça experimentado em guerrilhas, e exigiu providências – **tropa, cartuchame e chumbo grosso. A galope**.⁴⁵⁹

Esse desvio no uso da linguagem pela repetição faz aflorar inesperadamente a comicidade em uma cena dramática da repressão à revolta, sinalizando a incompetência presente no comportamento mecânico do poder estatal. Dessa maneira um feito tão valorizado pela elite da época, merecedor de figurar nos documentos oficiais, é destituído de qualquer teor épico grandioso ou de ato heróico de bravura para ser convertido em um engodo dos governantes, mais uma expressão da atrocidade da companhia de caçadores e que só resultou em sofrimento e na morte dos escravos.

A manipulação do texto torna patente a recusa do autor em glorificar um ato de violência do passado e que não pode ser exemplar pelo absurdo que representa. O

⁴⁵⁷ ROSA, 1999, p. 129-130, grifo nosso.

⁴⁵⁸ BERGSON, 1980, p. 61.

⁴⁵⁹ NEVES, 1999, p. 135, grifo nosso.

texto de ficção desperta a desconfiança sobre as narrativas históricas que somente conferem mérito aos líderes militares, representantes dos vencedores.

Pelo exercício da imaginação, o autor se vale da voz narrativa para inserir as personagens em um mundo que se opõe à solenidade que permeia o discurso histórico. Os atos e características das personagens de ficção contradizem o tratamento cerimonioso das cartas e ofícios expedidos, constantes dos arquivos da História.

No romance, as personagens que figuraram na narrativa histórica ficam desconectadas de uma realidade anteriormente conhecida para que sejam olhadas com certa superioridade pelo narrador, em um esforço por desmoralizar a autoridade e a convicção de suas verdades. Força-nos, entretanto, leitores-cúmplices, por meio da fantasia construída pela instância subjetiva narrativa, a nos perdermos entre o passado e a imagem que fazemos dele, e a transcendermos os fatos para buscarmos nas imagens formadas a partir do texto literário uma maneira de rever os papéis sociais atribuídos às personagens históricas, dando-lhes nova significação.

Independente de visar ou não ao humor, por meio do narrador do romance nos chega uma galeria de seres heterogêneos, tornados ambíguos pela caracterização recebida, capaz de levantar suspeitas sobre o olhar a eles lançados pelo historiador. As atribuições imaginativas da voz narrativa nos abrem outras significações às vivências das personagens, diferentes daquelas contidas no discurso histórico.

Em uma situação paradoxal, o narrador brinca com as certezas ao chamar a atenção para o seu discurso, fruto da manipulação consciente dos espaços e das relações, demonstrando que a transgressão daquela realidade apresentada pelo discurso histórico se trata de uma versão possível. Esta possível realidade permite-nos enxergar o outro, ou seja, a cigana, o pardo, o escravo, todos aqueles que foram silenciados e subestimados na sociedade do século XIX, como seres superiores e indispensáveis, capazes de modificar o cenário dos acontecimentos em que estavam envolvidos.

Esses homens e mulheres comuns e esquecidos se encontram descritos em situações-limites no romance e se mostram merecedores de figurarem nas páginas dos livros de história pela importância política que demonstram ter com pequenos gestos de resistência ao cerceamento de suas liberdades, não se rendendo à vigilância do sistema religioso ou estatal e fazendo a história a seu modo, diariamente e com inventividade.⁴⁶⁰

A narrativa revela aspectos pitorescos da vida das pessoas ordinárias, incorporando à trama os anônimos que não chegaram a fazer parte do mundo burocrático feito de documentos. Com forte acento humorístico, traz novamente à tona as relações sociais supostamente desenvolvidas na Vitória dos oitocentos, ao expor por meio de um ato aparentemente banal a antiga rivalidade histórica entre Peroás e Caramurus. O narrador desfaz a solenidade mantida entre os representantes do governo provincial, ao revelar um aspecto do cotidiano que diz muito sobre as relações sociais da época. Os mensageiros de capitão Rodrigues Velho são situados a beber cachaça e comer peroás fritos após “audiência especial e urgente” com o presidente da Província, na taberna São Benedito dos Caramurus.⁴⁶¹

O cenário do episódio em questão é o cais do porto, espaço de multiplicidade cultural, que se transforma em uma metonímia do encontro entre os diferentes povos que vieram a habitar o Brasil e que o tornou um país de estrangeiros durante a política colonizadora e escravagista de Portugal: “[...] freqüentado por embarcadiços, barqueiros, carregadores, negros forros e desocupados, uma mistura de gente atraída pelas tavernas e bodegas que ali havia [...]”⁴⁶².

⁴⁶⁰ Também no campo da ciência histórica Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi e Giovanni Levi são alguns dos nomes citados por Peter Burke por terem colocado foco nos rostos anônimos do indivíduo comum em seus trabalhos. Esses historiadores estão vinculados à “escola italiana da micro-história”, surgida na década de 70 do século passado, tendo logo sido seguida por estudiosos dos Estados Unidos, França e Grã-Bretanha, em uma virada cultural que refletia uma tendência intelectual de “revolta contra o determinismo, especialmente contra a idéia de que o comportamento humano é determinado por estruturas econômicas e sociais rígidas” (BURKE, 2009, p. 185-86). Para Michel de Certeau, autor de “A invenção do cotidiano” (1980), contemporâneo de Michel Foucault, o marco de início dessa reviravolta foi a tomada da Sorbonne pelos estudantes franceses em maio de 1968, comparando tal movimento à Queda da Bastilha, por ser igualmente um ato de libertação do discurso político tradicional, reempregado para os propósitos dos próprios estudantes (BURKE, 2009, p. 76).

⁴⁶¹ NEVES, 1999, p. 134.

⁴⁶² NEVES, loc. cit..

A imagem de um país com uma única identidade étnica, capaz de representar a nacionalidade imaginada por Afonso Cláudio com base no padrão etnocêntrico Europeu, supostamente superior e civilizado, cai por terra no romance. Esse ideal utópico é confrontado na ficção com a imagem dos mercados, ladeiras e praças de Salvador freqüentadas por João, espaço em que “convivia com as mais diferentes pessoas – vária gente, díspar humanidade: embarcações, soldados, escravos forros, esmoleres, prostitutas, ciganas.”⁴⁶³

Aquela que não recebeu nome no relatório policial, dele constando vagamente apenas como “uma escrava, mulher de um dos insurretos”⁴⁶⁴, sem voz e rosto, é transformada pelo autor em representação do poder feminino. Com Balabina, Bastiana e Catirina, introduz na cena política do Queimado o movimento negro de mulheres. O romance constrói uma imagem bela e positiva das escravas na luta pela libertação, como aquela que nos chega pelas personagens históricas de Felipa Maria Aranha e Teresa do Quariterê, ambas líderes de Quilombos, no Pará e em Mato Grosso do século XVIII.⁴⁶⁵

Atribui às escravas não só a construção da igreja de São José, ou a missão de combater ao lado dos protagonistas na ladeira de Aroaba, mas a capacidade de manter um vínculo familiar com seus companheiros de luta, fato não abordado pelos registros históricos até meados do século passado:

[...] E havia escravas também irmãs e mulheres dos que participaram da construção do templo, que se julgavam com direito à alforria do dia de São José. Lá estavam Bastiana, a mulatinha Balabina, Catirina com o filho de Corcunda no ventre. Lá estavam elas, e tantas mais.⁴⁶⁶

Resgata do anonimato o “pardo”, citado por frei Gregório em sua carta ao presidente da província,⁴⁶⁷ fazendo surgir Zé Andiroba. Essa personagem tem a missão especial de profetizar a própria morte na trama. A profecia, quando concretizada, marca o início da desconfiança dos escravos sobre as palavras do frei Gregório:

⁴⁶³ NEVES, 1999, p. 12.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 129.

⁴⁶⁵ Ver: MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

⁴⁶⁶ NEVES, op. cit., p. 112.

⁴⁶⁷ ROSA, 1999, p. 126.

Antes do sepultamento de Zé Andiroba, frei Gregório fez a encomendação do corpo e ainda teve um gesto de fina generosidade para com a memória do morto: mandou que Elisiário voltasse à Igreja e repicasse o sino a finados.

Os escravos se lembraram então das palavras proféticas de Zé Andiroba. João não era Jó.

No calendário dos negros, a chegada do sino marcou o início da trama da insurreição.⁴⁶⁸

Na apresentação de Chico, a comicidade se desfaz. A justificar seu apelido de “Prego”, o narrador procura explicações sequer cogitadas pela historiografia, deixando transparecer na imagem criada para a personagem o pensamento do coronel José Machado de São José, e a mentalidade de todos aqueles que representavam a classe escravista da época, revelando a trágica condição de objeto a que estavam submetidos os africanos na sociedade:

[...] Diante dele, estava um preto jovem e alto, de canelas finas e olhar resoluto, o negror da pele indo até os beiços, acentuando a dentadura perfeita, o cabelo pixaim cortado em plano reto como cabeça de prego, razão do apelido, que já trazia dos traficantes portugueses.⁴⁶⁹

A partir dessa apresentação inicial, o narrador preocupa-se em reverter certos aspectos do cativo que foram acentuados pela narrativa Histórica, desmantelando a figura projetada do herói que acabou se convertendo em instrumento de opressão.

Seguindo esse estilo que mistura o sério e solene com o cômico,⁴⁷⁰ o narrador de *O templo e a força* afasta a figura de herói proposta por Afonso Cláudio para Chico Prego em sua monografia. Conforme observamos no capítulo 3, esse historiador elaborou para Chico a imagem de um solitário, possuidor de frieza e coragem excepcionais, porém sem iniciativa e inteligência.

Afonso Cláudio segue a tendência encontrada no contexto nacional da época, tentando representar o negro como “bom selvagem” e criando uma simbologia discursiva para o movimento ideológico do qual fazia parte, fazendo-a ecoar na imaginação popular. Esse viés paternalista aproxima o seu texto da literatura

⁴⁶⁸ NEVES, 1999, p. 93.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 19.

⁴⁷⁰ A fusão conforme Hatzfeld é um aspecto da beleza da arte barroca que foi transposta para a literatura a partir da pintura, seguindo a técnica de misturar “o estuque com a cor” (HATZFELD, 1988, p. 92.).

romântica indianista e acabou por projetar uma imagem infantilizada de Chico, dependente e submisso à superioridade mental dos brancos.

No romance há uma desconstrução da idéia sobre a qual se funda a tese de Afonso Cláudio, de que “um movimento organizado por escravos tem em si mesmo o cunho da rudeza.”⁴⁷¹ Assim como fez com Chico, o historiador atribui aos demais insurretos o papel de “manequins nas mãos do conspirador.”⁴⁷² Elisiário é o único “dotado de certa perspicácia”, razão de sua malícia sobressair diante da inferioridade mental dos demais cativos, conforme a justificativa afonsina para a atitude dos revoltosos: “na maior parte entregues aos trabalhos rudes sem a menor inclinação pelos brancos [...]”⁴⁷³.

A revisão do papel assumido pelos protagonistas da insurreição no texto de ficção traz como consequência a relativização da verdade contida na obra histórica, fazendo ruir o mito que cerca a identidade do escravo. O narrador inverte os valores negativos apresentados com relação ao negro na versão histórica, virando do avesso as noções de escravo burro e submisso.

Cria, assim, uma nova ordem simbólica capaz de destruir a simbologia estereotipada apresentada por Afonso Cláudio. Esse historiador não se preocupou em descrever a vida pessoal e o destino particular dos protagonistas da insurreição, não só porque estava preso às fontes, sendo uma delas o suposto testemunho do insurreto sobrevivente, mas porque escolheu assim fazê-lo, dentro das prioridades que elegeu para o seu trabalho.

O romance nos faz refletir sobre o modo encontrado pela elite branca e proprietária de terra para manter o seu poder econômico e social no país, contribuindo com mecanismos simbólicos de recalque dos negros, vinculando a cor da pele, os usos e costumes de um povo, e a experiência da escravidão a características negativas, incompatíveis com a idealização de uma nação moderna e progressista.

⁴⁷¹ ROSA, 1999, p. 37.

⁴⁷² NEVES, 1999, p. 40.

⁴⁷³ Ibid., p. 41.

Imagens grotescas⁴⁷⁴, associadas a um povo indesejado, eram convenientes à elite branca do país, para que mesmo após a tão propagada equiparação jurídica formal entre brancos e negros, esses continuassem em posição subalterna, alijados das decisões econômicas e políticas do país.⁴⁷⁵

Chico não está sozinho no papel de protagonista em *O templo e a força*. Ele faz parte de um movimento coletivo, está sempre a confabular com os demais insurretos sobre a significação que devem atribuir às palavras do frei Gregório ou decidindo os passos da revolta, mas é a João que se une nos momentos finais que antecedem a morte e ao assumir a direção do movimento na eclosão da revolta.

João e Chico surgem na trama da ficção como imagens de anti-heróis e fogem do lugar comum. No romance, os protagonistas são levados à insurreição por uma sucessão de acasos sobrenaturais e encontram-se arrebatados por uma força poderosa que é a paixão pela liberdade. Mostram em seus diálogos que nunca pretenderam chegar aonde seus atos os levaram, por tal razão se tornam seres autônomos que não se ligam a contingências históricas da escravidão, transcendendo o tempo de suas vidas para alcançarem um significado universal, expondo sentimentos comuns aos homens de todas as épocas:

⁴⁷⁴ Interessante salientarmos que a palavra *grottesca* deriva do substantivo *grotta* (gruta), e surgiu em fins do século XV na Itália para nomear pinturas ornamentais do classicismo romano, reveladas quando de escavações nos escombros das Termas de Tito em Roma. O conceito de grotesco recebeu diversas significações ao longo dos tempos. Podemos notar que para a elite branca do Brasil o termo não possui um valor positivo, regenerador, como na visão carnavalizada de Bakhtin. Suas características estão associadas a uma interpretação pessimista do homem, manifestando uma visão particular de mundo, em uma evidente dificuldade para lidar com tudo aquilo que nele se apresenta como diferente daquilo que foi assimilado como padrão de conduta, seguindo modelos europeus. Quando relacionada ao fenômeno do Carnaval traz imagens que interrompem momentaneamente as hierarquias e normas sociais, dissolvendo os limites entre o físico e o espiritual, a exemplo das manifestações populares, dos festejos que valorizam elementos materiais e corporais na construção de um mundo não-oficial. Conforme explica Bakhtin ao analisar as diversas fases do grotesco, as manifestações do grotesco a partir da segunda metade do século XIX, no cenário europeu em que florescem as expressões do Romantismo e da Modernidade, se restringem a elementos negativos, determinando o fim dos elementos positivos encontrados na cultura cômica popular anteriores a estas épocas (BAKHTIN, 1993, p. 39-45).

⁴⁷⁵ Afonso Cláudio moldou em sua narrativa histórica uma imagem para as personagens da insurreição que atendia aos interesses ideológicos da classe social a que pertencia. A essas identidades ficcionais criadas por discursos tais como de Afonso Cláudio e demais representantes da elite intelectual republicana do final do século XIX, Homi Bhabha denomina de “essencialistas”, constituindo símbolos poderosos que influenciam a coletividade, encarnando idéias legitimadoras do poder das classes dominantes e levando brancos e negros a atuarem de determinada forma, seguindo um papel criado pelo discurso, produzindo desigualdades sociais e raciais. Por outro lado, os escravos são representados no romance por personagens comuns, “heróis ordinários” que agem para reverter seu destino, que usam da inteligência e não só da força na escolha de estratégias para a resistência diária à subjugação e aos mecanismos de disciplina que lhes são impostos. Por tal razão o texto de ficção se configura em uma “contra-narrativa da nação”, pois capaz de destruir “as fronteiras totalizadoras das identidades essencialistas” fundadoras da história da nação (BHABHA, 2003, p. 202 apud PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 321).

– Responde, Chico, por que é que tem de ser assim? Por quê? – indagou João da Viúva, remoendo suas inquietudes.

A noite se arrastava dentro do cárcere, Chico e João tinham sido avisados de que a sentença seria executada naquela semana. João, no dia 8 de janeiro; Chico, três dias depois.

Os dois ocupavam o tempo e dominavam a angústia conversando. João era o mais questionador.

– O que foge do meu entendimento, Chico, é o motivo de ser assim, das coisas serem como são. É isso malungo. A razão de se viver nesse cativo sofrido, pensando que nem bicho. A ordem dessa desordem é que não pego a razão dela.⁴⁷⁶

O romance ora estudado oferece uma oportunidade simbólica de revanche àquele que foi tomado pelo torvelinho dos acontecimentos, mas que acabou sendo alçado à condição de herói pela história sem planejar sê-lo e, que, se ponderarmos bem, permanece na dependência do interesse de quem narra os acontecimentos para manter o seu lugar no panteão.

É disso que trata a historiadora Hebe Matos, em seu artigo sobre as representações de Zumbi dos Palmares e Henrique Dias feitas pelos livros escolares brasileiros desde o século XIX. Esses heróis negros, conforme seu estudo revela, foram retratados nos compêndios de acordo com a necessidade das épocas, divergindo as visões dos historiadores, que ora os apresentam como vilões, ora como libertadores do povo, ou mesmo traidores.⁴⁷⁷ Esse tipo de situação nos devolve à explicação de Henri Bergson sobre o motivo da realidade sempre nos escapar, pois “a vida exige que apreendamos as coisas na relação que elas mantêm com nossas necessidades.”⁴⁷⁸

Nessa perspectiva, percebemos o porquê de João na trama poder representar alguém que tenta mudar a sorte da partida, entendendo a vida como um jogo em seu desejo de superar a condição de escravo, mas que, assim como Chico e os demais coadjuvantes da revolta, se mostra incapaz de antecipar qual será o produto de suas ações e de suas escolhas, provocando a agonia do narrador.

Na ficção, João realiza uma passagem da condição de mercadoria barata e objeto histórico. Sofre o protagonista uma metamorfose, com sua não resignação diante do

⁴⁷⁶ NEVES, 1999, p. 162.

⁴⁷⁷ MATTOS, 2007, p. 257-274.

⁴⁷⁸ BERGSON, 1980, p. 79.

destino e da confissão. A caracterização de “ladino”, atribuída pelo narrador logo nos primeiros capítulos associada à peregrinação que João faz por diversos estados, desde que aportou no Brasil trazido da África, mostra-nos alguém que sabe “se virar” para sobreviver. A personagem é apresentada como alguém que se julga um “bom entendedor de meias palavras”⁴⁷⁹, passando por diversas “aventuras” em busca da liberdade antes de chegar à freguesia do Queimado.

Dando ênfase ao aspecto psicológico da personagem, o narrador inverte a representação produzida por Afonso Cláudio, fazendo com que surja outra imagem estilizada do participante da insurreição. A ficção se torna um veículo para a revalorização simbólica do movimento negro em favor da liberdade, articulando positivamente em termos identitários étnicos o que havia sido no passado estigmatizado e discriminado.

O romance lança dúvidas sobre o rótulo de vítima incapaz, atribuído pela historiografia aos escravos e, à medida que as relações entre as personagens são apresentadas pelo narrador, por diálogos e situações que surgem ao longo da trama, o leitor vai se tornando próximo o suficiente da personagem para que possa vislumbrar nela certa malícia, como uma estratégia utilizada para subverter a opressão em que se encontra.

O autor do romance provoca a imaginação para que, através de um mecanismo de associação de idéias se torne possível reverter o sentimento de piedade provocado pelo discurso paternalista de Afonso Cláudio, que fazia dos escravos seres dependentes do padrão cultural branco para afirmarem-se na sociedade. Faz, pela voz do narrador, sobressair em João da Viúva traços que o fazem juntamente com seu par, Chico, guerreiros prosaicos, próximos ao “herói ordinário” proposto por Certeau⁴⁸⁰.

Tais personagens, no contexto do romance, são emblemáticas da luta do homem comum do povo, que aposta na inteligência e inventividade para criar a liberdade

⁴⁷⁹ NEVES, 1999, p. 13.

⁴⁸⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes do fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 57.

nos espaços de negociação do dia-a-dia, barganhando por meio da astúcia para enfrentar aqueles setores da sociedade representantes da vilania e da corrupção.

Em *O templo e a força*, o clero é hipócrita, afastando-se dos princípios da caridade, e a tirania dos coronéis locais e da polícia se faz presente, sendo que todos se escondem atrás da fé cristã, da justiça social e da defesa do bem público para agir. As relações na sociedade escravagista se mostram mais complexas do que anteriormente imaginadas no trabalho histórico de Afonso Cláudio, não se subordinando a esquemas rígidos, não excluindo os conflitos violentos, muitas vezes necessários na marcação desses espaços. Na ficção, Chico e João não são nem heróis, nem vítimas, como tendemos a sintetizar dicotomicamente os escravos⁴⁸¹, mas perdidos em algum lugar entre os dois extremos.

Os protagonistas da insurreição são caracterizados como ladinos e espertos, pois rapidamente se apropriam da língua e das regras locais, e manipulam essa sabedoria com imaginação e criatividade para conquistar pequenos espaços de liberdade na luta de cada dia. Juntam o diverso, conciliam mundos antagônicos como meio de resistência cultural à transformação, e aquilo que praticam não é dado a ver diante do dominador. Esses novos heróis, ou anti-heróis, sofrem por serem explorados no trabalho forçado, mas apresentam uma posição diante da desonestidade de seus senhores ou do frei Gregório, não se conformando e questionando seus destinos.

João e Chico apresentam a malícia não como picardia, mas apenas como alternativa à violência na luta para vencer as adversidades, revelando autonomia e jogo de cintura para lidar com situações difíceis e fazendo da “vida [...] algo como um jogo de capoeira – luta, música e dança a um só tempo.”⁴⁸²

O leitor é forçado a dar novo rumo às expectativas que fez desses heróis a partir da narrativa histórica de Afonso Cláudio, colocando-se como espectador de uma farsa. Só assim torna-se possível ao leitor rir de João e Chico, mas principalmente rir da

⁴⁸¹ REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Schwarcz, 1989. p. 13-21.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 11.

situação em que se encontra, “vítima de uma brincadeira” do narrador e do próprio condicionamento à figura do herói corajoso, que prefere o enfrentamento direto, que é forçado a dar uma guinada em outra direção.

Mesmo quando João e Chico assumem suas fraquezas, seus erros e, portanto, sua humanidade diante do público-leitor, permanece a imagem trazida pelo narrador, e que lança uma ponta de dúvida sobre o real caráter das personagens, afinal, se fomos obrigados a rever nossa posição uma vez, talvez possamos estar sendo enganados de novo, nessa trama em que personagens mudam de papel de acordo com a combinação e as regras que mais convém à voz narrativa. Esse mecanismo nos torna parte da comicidade da história conforme a explicação apresentada por Bergson, para quem o cômico é capaz de se instalar em nós mesmos, graças a:

[...] certa fixidez natural dos sentidos e da inteligência, pela qual continuemos a ver o que não está à vista, ouvir o que já não soa, dizer o que já não convém, enfim, adaptar-se a certa situação passada e imaginária quando nos deveríamos ajustar à realidade atual.⁴⁸³

Nesse jogo de ambigüidades há uma só certeza, os protagonistas não se contentam em serem enganados ou explorados, também são mestres na arte da dissimulação, acreditam, e nisso reside sua ingenuidade, que também podem tirar proveito da situação de embuste apresentada pelo frei Gregório de Bene, revertendo-a em seu favor, para mostrarem-se mais astuciosos que os ricos e poderosos. Tornam-se imagens de “Dom Quixote” e são ingênuos porque se acreditam superiores aos demais, “corredores do ideal que tropeçam em realidades, sonhadores cândidos que a vida maliciosamente espreita.”⁴⁸⁴ Suas experiências ao longo da trama os tornam mais desconfiados e duros, na medida em que vão aprendendo a descobrir e a lidar com a maldade, o cinismo e a corrupção dos poderosos da sociedade por meio da manipulação da linguagem, fazendo uma insurreição com as palavras.

Os protagonistas da insurreição não distinguem entre a realidade empírica e o que decorre da imaginação, deduzem que a sua percepção do mundo é a realidade objetiva. Sua fé na liberdade dispensa qualquer explicação racional para o discurso do frei. O romance, pela atuação dessas personagens, torna evidente que o campo

⁴⁸³ BERGSON, 1980, p. 15.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 16.

da linguagem é um espaço em que a intenção daquele que fala nunca é captada pela interpretação do ouvinte.

Na trama, João e Chico se tornam vítimas de suas próprias expectativas de liberdade, pois querem acreditar que ela possa surgir a partir da construção da igreja do Queimado. Em outras palavras, eles pretendem concretizar a liberdade a partir da ambigüidade apresentada pelo discurso do Frei Gregório, insistindo em defender seus interesses com armas que não lhes pertencem, acreditando nessa espécie de ficção criada a partir da manipulação do “texto” do frei em favor da obtenção da carta de alforria. Preenchem, assim, “com realidade os signos sem conteúdo da narrativa”, a fim de provar que “os signos da linguagem são realmente conformes às próprias coisas.”⁴⁸⁵

Para João e Chico todas as palavras dos sermões do frei Gregório se convertem em signos passíveis de serem lidos conforme o interesse que alimentavam de se verem livres da escravidão. Entretanto, as expectativas criadas pelos heróis se mostram equivocadas, meras ficções construídas a partir de idealizações, já que o sonho da liberdade ao final não se concretiza “nem por bem, nem por mal”.

Por meio dos protagonistas, o autor dramatiza a possibilidade de efetivamente podermos apreender a realidade. Como nos diz Foucault, na modernidade “a escrita e as coisas não se assemelham mais”, pois, com o Renascimento surge uma nova episteme⁴⁸⁶, em que o pensamento racional humano é considerado um instrumento suficiente para explicar os problemas do mundo, dispensando, assim, o recurso à fé e à percepção humana utilizadas na Idade Média, o que força a uma reavaliação da realidade e objetividade.

Os romances de cavalaria eram um fenômeno literário da época medieval, símbolo de dias passados, em que se acreditava na total similitude entre as palavras e as coisas. As palavras ligavam-se às coisas pela semelhança e havia um nexo entre o signo e o objeto a que ele se referia. Quixote está preso ao mundo da similitude da

⁴⁸⁵ FOUCAULT, Michel. Dom Quixote. In: _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 64.

⁴⁸⁶ Episteme é o termo utilizado por Foucault para explicar o modo pelo qual cada época histórica entende, valida e constrói o conhecimento.

Idade Média, enquanto na época do seu autor, Cervantes, o conceito de *mimesis* passou de imitação para o de representação, influenciada pelo perspectivismo.

O propósito de Quixote é provar que os livros são verdades, assim decide-se a procurar por indícios dessa realidade literária no mundo real, acreditando que a sua percepção de realidade é a verdadeira. Mesmo quando algo ocorre no mundo real que pode provar o seu engano, ele não o reconhece como tal, pois está preso à lógica da similitude que governa seu pensamento. Por esse motivo, Foucault considera Dom Quixote como:

[...] a primeira das obras modernas, pois aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária de onde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura.⁴⁸⁷

A literatura, no entender de Foucault, vem ocupar o espaço de um saber moderno que escapa ao sonho antropológico de dominar a verdade pela ciência e pelo pensamento racional, sujeitando o homem a forças impessoais. O poeta, assim como o louco, “é aquele que, por sob as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas.”⁴⁸⁸

Essa abordagem do texto de Cervantes por Foucault, em nosso entendimento, configura-se em uma reflexão sobre a tentativa de separar o que é racional do irracional, pois ambos são definidos a partir de práticas discursivas que são meros exercícios do poder, meio de controle dos indivíduos na sociedade.

Ao analisar o período que vai da Renascença, início do século XVI até o século XVIII, Foucault observa que o contexto em que a loucura é conceituada nessa época difere muito daquele existente no século XIX em diante, pois há uma perda do sentimento de horror e mistério diante da existência do homem em face do surgimento do critério racional para justificar os fenômenos da vida.

⁴⁸⁷ FOUCAULT, 2002, p. 67-68.

⁴⁸⁸ FOUCAULT, loc. cit.

Já o humor e a ironia são as armas escolhidas pelo autor de *O templo e a força* para colocar em xeque a ciência, verdadeiro crivo da verdade para os positivistas do século XIX e que pretendia validar a manutenção da dominação sobre o negro, mesmo depois de abolida a escravidão. O narrador escolhido para contar a história da insurreição revela um critério particular para persuadir seu pretenso interlocutor sobre quem teria levado os escravos a se rebelarem no Queimado. Procura suscitar a dúvida no leitor, chamando sua atenção para a natureza do olhar da elite sobre o candomblé, tomando para si, ironicamente, a desconfiança que muitas vezes surge diante da alteridade.

No trecho em que o narrador conclui que o terreiro do pai Arunda foi escolhido para ser o “campo da tramóia”⁴⁸⁹ por Elisiário, local de planejamento da rebelião, ele pondera:

Nunca se sabe tudo, mas eu cogito [...]
Ninguém foi lá para ver. Lá, no terreiro de pai Aruanda, ver o culto dos negros. De longe, do boqueirão do mato onde fica o terreiro, subia, no meio da noite, o baticum das sextas-feiras, misterioso e assustador. Vez que outra, fiapos de canto voejavam distâncias.
É gunguna, é gunguna/Eu sou gunguna./E quizamba, quizamba/Quizambuê...
Mas nunca ninguém quis ver de perto[...] ⁴⁹⁰.

Tal perspectiva narrativa mostra o terreiro como espaço de articulação da luta pela liberdade, verdadeiro quilombo tolerado, em que os negros aliavam a prática religiosa à de resistência. O romance insinua que a ignorância do branco se reverte em favor do cativo, espalhando o temor pela manifestação considerada demoníaca. O narrador chama atenção para a natureza política da atividade que representa um vínculo com a cultura negra e com uma tradição não esquecida pelos escravos no cativo.

O texto de ficção lembra por meio desse episódio como a manutenção da religião trazida da África tornou-se uma das estratégias utilizadas pelos escravos para reforçar sua individualidade em um ambiente formado para desarticular suas identidades, apesar das tentativas daqueles que pretendiam mitificar as práticas que

⁴⁸⁹ NEVES, 1999, p. 104.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 105, grifo nosso.

eram estranhas ao mundo cristão. A expulsão da manifestação do politeísmo africano para a marginalidade, em nome do Deus católico, tanto podia consistir em atos de coibição, como na transformação dos deuses dos escravos em demônios, ou ainda, em atitudes fingidas de certa tolerância.

Não escapa ao autor do romance buscar a relação entre as práticas religiosas cristã, maometana, a feitiçaria, a vidência e o candomblé. O texto ficcional provoca a reflexão sobre os hábitos do brasileiro, cujas manifestações culturais exibem várias facetas, diferentes do padrão europeu colonizador. O narrador sugere ao leitor diversas leituras sobre essas crenças a partir da percepção que delas apresentam as personagens, lançando o desafio de aproximar as diversas experiências míticas para que se tornem espaços intercambiáveis da esperança de encontrar o outro em si mesmo.

A quiromancia, por exemplo, é a princípio colocada sob suspeita pelo narrador no início do romance, na passagem em que revela a sucessão de equívocos na interpretação da visão da cigana por parte de João:

– Não se deve acreditar na voz das ciganas, – disse Marcelino de Santa Escolástica, a quem João contou seu desencanto com a profecia que tinha ouvido, na ladeira do Pelourinho.

Se a cigana tivesse visto a sombra de uma igreja, na palma da mão de João, ou a sombra de uma forca, no lugar do crescente maometano, talvez ele tivesse dado a devida importância às guerras que se apregoavam nos campos de sua mão.⁴⁹¹

Mas já ao final, após o confronto entre escravos e a polícia que resultou na morte de Bastiana, o narrador volta atrás e o engano na leitura da previsão é corrigido: “Grandes mortes se apregoavam, tinha a cigana razão.”⁴⁹²

O leitor, assim, está sempre sendo advertido dos enganos sobre as verdades e sabedorias que são transmitidas pelo outro. São formas não tão evidentes de alertar sobre os caminhos que podem ser percorridos na busca por uma só verdade. Um jogo de adivinhação se estabelece no interior do romance sobre o que está por trás do discurso narrativo, deslocando as certezas do leitor que não pode se julgar nunca

⁴⁹¹ NEVES, 1999, p. 15.

⁴⁹² Ibid., p. 138.

mais esperto que as outras personagens da trama já que várias leituras se mostram possíveis sobre o mesmo acontecimento e a dúvida na condução ou na interpretação da história está sempre rondando os que escrevem-lêem os textos.

5 O TEMPO E SUAS ARTICULAÇÕES NO ROMANCE

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito?

Santo Agostinho

É principalmente por meio do ordenamento dos fatos na narrativa que se processa a idéia de revisão da versão histórica oficial da insurreição acontecida no Queimado. A observação e o entendimento do encadeamento dos relatos, bem como o sentido que deles advém, proporcionam a compreensão do sentido do texto literário ao revelar o modo como o autor dá a ler o romance.⁴⁹³ Pretendemos efetuar esta parte do estudo tomando de empréstimo a análise do discurso narrativo no aspecto da sua dualidade temporal: aquele tempo da coisa contada, ou seja, o conteúdo do que é narrado e o tempo do discurso narrativo, o “pseudo-tempo”.⁴⁹⁴

Sendo assim, entendemos que a força do discurso literário (e do histórico) está presa ao domínio que apresentam sobre o tempo, a que se subordinam as explicações atribuídas aos acontecimentos narrados. Domesticar o tempo acaba por significar a possibilidade de dobrá-lo conforme a conveniência das idéias de quem pretende possuir a autoridade de ordená-lo (narrador fictício ou histórico).

Esse ato de narrar, comum tanto à literatura de ficção quanto à histórica, coloca cada coisa em seu devido lugar e desenvolve estratégias para perpetuar e consolidar posições na sociedade. Torna-se estratégico na imobilização do tempo, capturando-o e configurando-o a um modelo, que no caso da narrativa histórica, é um modelo que pretende vincular o acontecido ao ato de contar o acontecido.

Os textos de que o autor lança mão na construção do romance são ordenados e hierarquizados para que produzam um determinado efeito, que se coadune com a ideologia que o texto pretende que prevaleça.

⁴⁹³ GENETTE, [197-?], p. 26.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 33.

Conveniente se torna lembrarmos que o percurso de uma narrativa se forma a partir do mundo vivido, não narrado ainda, e que será configurado pela trama, no ato construtivo do escritor e no ato de refiguração do leitor. Assim entendido, o empreendimento humano de narrar ultrapassa o ato do imitar, pois produz algo que é uma mediação entre a prática, a tradução dessa prática e a percepção do leitor do texto. Tal mediação faz legível ao homem o tempo, articulando passado, presente e futuro, e projetando uma experiência temporal do mundo.

Por tal razão entendemos que a temporalidade do discurso narrativo merece um cuidadoso estudo já que é só por meio da representação que os acontecimentos são objetivados, tornando-se “reais” e formando consciências.

Na historiografia, o tempo criado aparece como um dado natural, que independe de justificativa para ser acreditado e fazer sentido para um grupo ou indivíduo. Peter Pál Pelbart cita um texto de Nietzsche sobre o culto da História para justificar o pensamento ocidental de que tempo e história são coextensivos e apontam para a solidariedade entre tempo e eternidade, manifestações camufladas de uma teologia:

[...] acredita-se na potência da história como se acredita na potência de Deus, de modo que o respeito pelo fato, pelo seu encadeamento necessário, pelo seu sentido dado, desemboca num respeito pelo fato em si, um respeito pela potência do fato, que nada mais é do que um respeito pelas potências que têm interesse em que se respeite os fatos, a saber, os governos, os estados, as igrejas, os mandarins – todos aqueles que ditam os fatos.⁴⁹⁵

Por muito tempo o discurso da história faz parte de uma tradição ocidental totalizadora do saber. Nessa concepção, aquilo que não está ali no livro do historiador não existe, e, no entanto, se esquivou de contemplar a experiência individual e social dos acontecimentos, já que não comparáveis cientificamente.

No capítulo 3 deste trabalho, chamamos atenção para a maneira como Afonso Cláudio atribui determinada ordem aos acontecimentos da insurreição. Essa versão contribuiu para criar imagens da revolta do Queimado e de seus protagonistas, moldadas a partir do interesse particular do historiador sobre o episódio. Afonso

⁴⁹⁵ PELBART, Péter Pál. Deleuze, um pensador intempestivo. In: LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha; VERAS, Alexandre (Org.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 67.

Cláudio não se contenta em relatar ações de forma objetiva e isenta, procura fixar com seus escritos uma determinada memória do acontecido pela visão da classe que representava e de seu discurso.

Percebemos que o significado atribuído aos fatos está relacionado ao ordenamento que estes recebem no texto, reproduzindo a ideologia positivista republicana e repelindo significações variadas pela pretensão a uma objetividade totalizadora do saber. Tal postura científica afasta o leitor como agente da escrita, dificultando o surgimento de uma crítica ao conhecimento transmitido como verdade.

O autoritarismo do discurso afonsino consiste em procurar abafar “as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável.”⁴⁹⁶

A apropriação da História pelo romance, como a seguir veremos, não é só um meio para alimentar a liberdade poética do autor. Os referentes concretos Históricos servem como um gatilho que detona a imaginação do escritor na criação de outra história, diferente daquela já conhecida por alguns leitores, explorando os aspectos deixados obscuros pela história oficial. A novidade difere o romance do texto histórico oficial, tornando capaz de atrair a vontade de leitura.

Mas é por confessamente servir-se de documentos considerados históricos, que são neste caso, a monografia Afonsina e outros documentos a ela acostados, bem como por agregar a tais elementos constitutivos sérios e eruditos, aqueles compostos por saberes resgatados da tradição popular, partilhados por todos de uma mesma comunidade, que faz o leitor pensar que aquela manipulação “irreal” dos acontecimentos que ali são apresentados bem que poderiam ter ocorrido. A demonstração da vontade do texto em visibilizar as diversas vozes sociais que compõem a memória histórica da insurreição do Queimado, aproxima-o da realidade das relações de que participa o leitor em sua vida, realidade afastada do texto hermético que se pretende monofônico.

⁴⁹⁶ BARROS, Diana Luz; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 6. (Ensaio de cultura, 7)

Nesse sentido, o romance problematiza a realidade objetiva ao desordenar o tempo cronológico, colocando em questão o discurso histórico que se funde a esse tempo, e retirando do pedestal a figura do historiador e de outras autoridades a quem atribuímos a responsabilidade de aplacar, por meio de seus discursos, o nosso sentimento de impotência diante do universo, cuja amplitude é muito maior que a nossa capacidade de racionalizá-lo.

O que pretendemos focalizar por agora é que o romance estudado acaba por relativizar conceitos que estabelecem a verdade e a realidade como experiências únicas, necessárias à validação do discurso da ciência histórica e todos os demais discursos formatadores do tempo, inclusive aqueles concernentes às doutrinas religiosas, cuja subserviência do mundo aos modelos de conduta que professam acaba por afetar os rumos da história humana.

Os textos históricos oficiais, submetidos ao posicionamento do autor, criam verdades que se tornam inquestionáveis pelas sociedades por longos períodos de tempo, procurando moldar o modo de ser das pessoas e a forma como olham para o passado e elaboram expectativas quanto ao futuro. No entanto, a versão proposta por *O templo e a força* faz com que a história oficial da insurreição do Queimado perca a sua aura, tornando-se mais uma versão imaginada, e desperta o leitor para os vazios deixados pela historiografia.

5.1 A CRONOLOGIA DOS ACONTECIMENTOS

O conteúdo do que é narrado está preso à ordem cronológica exposta como “natural” e com tal temporalidade coincide o discurso narrativo histórico, em que a seqüência dos acontecimentos tem uma causa invariavelmente anterior à consequência. A verdade e o sentido do acontecimento estão condicionados ao sentido e à verdade de outro acontecimento que o antecede. O historiador-narrador pretende que a ordem por ele imaginada seja correspondente à realidade, atribuindo um estatuto de veracidade a seu texto, que como tal torna-se inquestionável por estar revestido de saber científico.

A discussão sobre a ilusão da objetividade que o narrar histórico empresta à atividade do historiador já era enfrentada por Droysen em 1857:

[...] a forma de narrativa, que se usa predominantemente na exposição histórica, cria a ilusão, e nos faz querê-la, de que descortinamos o curso integral da história, a cadeia em si completa de eventos, motivos e fins. Também o pesquisador embarca na ilusão de que o que nos é transmitido representa, se não o todo, pelo menos o essencial, podendo e devendo bastar que ofereça uma imagem do todo.⁴⁹⁷

Desta maneira, a visão do mundo que a narrativa de Afonso Cláudio apresenta é universalizada já que todos devem entender a insurreição que se passou no Queimado nos termos dessa mesma visão apresentada e, assim, cria um obstáculo a outra maneira de produzir o conhecimento que não seja pelo caminho da razão científica. Ancora a sua motivação para a produção do saber na melhoria e no progresso do país, hierarquizando as diversas etnias aqui existentes segundo a capacidade que demonstram em pensar racionalmente o mundo.

A pretensão colonizadora europeia está visivelmente incorporada ao modo de pensar de Afonso Cláudio, que tem como parâmetro de civilidade a autoridade epistemológica do Europeu, mas como foi observado acima, continha divergências em seu seio que não puderam chegar até nós a não ser muitos anos mais tarde.

Ao viabilizar outras versões para os fatos históricos, o romance questiona a validade de uma fonte única para os acontecimentos. Podemos observar que a ficção fornece outras possíveis versões para os fatos históricos já conhecidos, flexibilizando o tempo às condições de quem o vive e narra. Dando visibilidade às escolhas do narrador, aponta para o modo como os acontecimentos se tornam fatos apenas depois de serem organizados em narrativa pelo historiador.

A narrativa é uma expressão retórica que incorpora a memória à identidade, pois molda as características das personagens e as relaciona aos aspectos da ação que deseja perpetuar na lembrança dos receptores.

⁴⁹⁷ LIMA, 1984. p. 122.

Por meio da ficção, podemos fazer uma passagem entre passado, presente e futuro ao agregarmos lembranças de épocas diferentes, o que de certo modo contradiz a tese de Maurice Halbwachs⁴⁹⁸, pois nos mostra como construtores de nossas próprias crenças.

O narrar fictício assume a limitação existente na representatividade narrativa diante dos fatos apresentados e ancora a liberdade imaginativa e de sentimentos do escritor em fatos já contextualizados, deixando-se contaminar pelo gênio do povo, produtor de um saber histórico incerto e opaco, mais próximo àquele da *Scienza Nuova* proposta por Vico em 1725 e comentada por Auerbarch:

Ele via o estado original da humanidade como um estado da natureza, e natureza, para ele, era liberdade: liberdade de sentimento, de instinto sem limites, de inspiração, ausência de leis e instituições, em flagrante contraste com as leis, convenções e regras da sociedade racionalizada. [...] Muito antes de Herder e dos românticos, Vico descobriu o conceito de gênio do povo (folk genius).⁴⁹⁹

Por outro lado, a literatura de ficção carrega em si uma potência transformadora, que repele um saber acabado, pois em cada novo ato da leitura da mesma obra de ficção partilhamos da sua construção de sentidos, fazendo com que o “presente” se

⁴⁹⁸ *Memória Coletiva* (1950) reúne os últimos manuscritos de Maurice Halbwachs, tendo sido publicado somente cinco anos após sua morte no campo de concentração nazista de Buchenwald. A partir do prefácio de Jean Duvignaud entendemos que o período em que foram gestadas as idéias de Halbwachs era propício à reflexão sobre as lembranças e a memória, tendo em vista as inúmeras rupturas provocadas por eventos como a Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Podemos inclusive relacionar a preocupação que Halbwachs apresenta no capítulo *Memória coletiva e memória histórica*, em valorizar as lembranças transmitidas de geração em geração, responsáveis por alimentar as memórias coletivas e uma “história viva”, com aquela que Walter Benjamin demonstra no texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, referente à perda da capacidade dos homens de partilharem experiências. Tais momentos críticos da história europeia praticamente obrigaram os pesquisadores a reformularem seus estudos, buscando inclusive um novo vocabulário que desse conta de experiências nunca antes vividas pela suas gerações coletivamente. Em seus escritos Maurice Halbwachs procura situar o lugar da lembrança dos indivíduos, entendendo que a memória individual somente se torna significativa diante de uma condição social específica. Para Halbwachs o homem é um ser naturalmente social, sendo assim, só explica suas recordações a partir da relação que estabelece com o ponto de vista do grupo a que pertence, capaz de fornecer um quadro de referências para a sua experiência de lembrar. Desse modo, o indivíduo entrelaça a sua memória particular com a da coletividade, ou seja, com a corrente de pensamento que circula naquele grupo de que faz parte e com que se identifica por partilhar da mesma base de experiências que interessa a esse grupo lembrar. O autor considera, enfim, que “é nesse passado vivido, bem mais do que no passado apreendido pela história escrita”, que o indivíduo apoiará a sua memória. Nas palavras de Halbwachs “para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muito pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazemos recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum”. Halbwachs considera que a memória comum de uma sociedade, ou mesmo de uma nação, se constrói pela adesão pacífica de todos os seus componentes, ignorando, entretanto, que há memórias individuais ou de certos grupos sociais excluídos que muitas vezes permanecem submersas por entrarem em conflito com a de outros grupos, especialmente aqueles que se beneficiam da versão formal que fazem prevalecer para a memória da nação. Ver: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

⁴⁹⁹ AUERBARCH, 1949, p. 272 apud LIMA, 1984, p. 116.

perpetue em cada ato de apreensão do texto e com que o já acontecido possa repetir-se com diferença, eis que sempre passível de nova significação. Desse modo, o vínculo construído pela leitura será sempre contemporâneo à história de quem lê. Expõe a limitação existente no fazer Histórico que só pode contar histórias que sejam objeto de exigências metodológicas, por isso incapaz de dar conta de explicar relações não abarcadas pelos seus conceitos. O conhecimento dos acontecimentos pelo historiador se constrói a partir da atividade de buscar e criticar dados, formular hipóteses, observar o particular, criticar e verificar resultados, sempre na dependência de uma relação com o arquivo, o que acaba por excluir aquelas relações que surgem de fenômenos sociais complicados, difíceis de serem autenticadas por fontes materiais e positivas, tais como a possível falha no processo de comunicação estabelecido entre as personagens da revolta acontecida no Queimado.

Afonso Cláudio divide sua obra em cinco capítulos: I – *Caráter do movimento – razões de sua origem*; II – *Preparativos*; III – *Hostilidades – rompimento*; IV – *A derrota – reações*; V – *O julgamento – a evasão*, tentando seguir uma cronologia dos fatos a fim de investigar racionalmente os motivos que levaram à revolta dos escravos.

Já a cronologia dos acontecimentos em *O templo e a força* difere daquela apresentada pelo trabalho de Afonso Cláudio: 1 – chegada dos escravos ao Queimado; 2 – visão da Igreja pelo Frei; 3 – decisão do religioso em construir no Queimado um templo igual ao deixado em Goa na Índia; 4 – procura por doações para a construção; 5 – construção da igreja; 6 – articulação de planos pelos escravos para a revolta; 7 – deflagração da revolta; 8 – repressão e prisão dos insurretos; 9 – julgamento dos insurgentes; 10 – espera pela clemência do imperador na prisão; 11 – fuga de alguns condenados; 12 – a visita do confessor a João e Chico Prego; 13 – a desavença entre o cônego e o presidente da província; 14 – partida do frei.

Podemos então perceber divergências entre a ordem acima exposta e aquela apontada pela grafia Histórica, já que não há uma concordância quanto ao momento em que nascem as idéias para o movimento da insurreição. A versão histórica

aponta como “várias e complexas as origens da revolução armada pelos escravos no ano de 1849.”⁵⁰⁰ Como preponderante destaca a ingenuidade dos cativos em desejarem servir à Pátria na função de soldados. Pretendiam, na visão do historiador, se livrar do jugo da escravidão, mas têm a vontade frustrada pela negativa de seus senhores. Desvincula dessa forma a idéia da rebelião ao acontecimento da construção da igreja de São José ou mesmo de um movimento nacional em que participavam todos os escravos a fim de obterem a libertação, por “bem” ou por “mal”.

Evidenciado na ficção como “motivo” para a revolta é o vínculo existente entre a linguagem e a experiência de mundo que a envolve. O estopim da insurreição é o desacordo entre o que é falado pelo Frei Gregório de Bene e o que é entendido pelos escravos. O sacerdote é “julgado” pelo narrador por utilizar a palavra de forma “sagrada”, ou seja, afastada do seu sentido literal. Condena-o igualmente por abusar da fé dos cativos, que cientes da estrutura patriarcal da sociedade em que viviam, acreditaram que a pessoa do religioso teria poder e influência política suficientes para interceder por suas alforrias.

Incutir a fé no povo para depois usá-la em benefício próprio não é privilégio do frei Gregório de Bene. O romance abre a situação peculiar acontecida no Queimado, remetendo a outra situação bem anterior à revolta que abrange o processo de expansão portuguesa via exploração dos mares e “ao começo da aventura euro-imperial”⁵⁰¹. O narrador indica que o capuchinho italiano já teria sido missionário em Goa, na Índia, antiga colônia de Portugal, vinculando a situação do Queimado à prática colonizadora européia no Oriente.

O fato histórico é utilizado no romance para ironizar o procedimento adotado pelos religiosos em todas as demais colônias de Portugal. A voz narrativa sugere que o equívoco do religioso foi justamente esquecer que Goa não está no Brasil, e que seu projeto catequisador pretendia ser desenvolvido à revelia das culturas e conceitos

⁵⁰⁰ ROSA, 1999, p. 28.

⁵⁰¹ Stuart Hall vincula os tempos modernos ao projeto de colonização européia e ao comércio de escravos, iniciado por volta do final do século XV (HALL, 2003, p. 294).

locais, incorporando uma manifestação do sentimento majoritário europeu de superioridade diante do conhecimento do outro.

Frei Gregório personifica na ficção o pensamento eurocêntrico, o ideal de civilização totalitária que pretende deter um modo de fazer as coisas melhor do que todo o “resto” da humanidade, justificando com essa posição a sua atitude de intervenção no “mundo” do Queimado. É uma atitude que afirma a incompetência dos habitantes da freguesia em buscar suas verdades, invalidando as experiências que as pessoas possam trazer consigo.

Esta insurreição “inventada” traz implícita a idéia de que os escravos usavam a religião para obter algum reconhecimento e um mínimo de privilégio nesta sociedade estratificada em classes sociais rígidas, obedientes a um sistema hierárquico que separava brancos e negros, livres e escravos. Torna-se assim não tão importante para a trama o fato de o frei ter voltado atrás ou não na sua suposta “promessa” de conceder a alforria em troca da mão-de-obra dos negros cativos. O que é destacada é a expectativa da promessa ter sido produzida pelo jogo de poder que se esconde na linguagem. O mal-entendido entre o frei e aqueles que trabalharam na construção da igreja se apresenta como uma falha no processo comunicativo. Tal falha aponta que naquela comunidade do século XIX havia “contradições e disjunções entre codificações hegemônico-dominantes e decodificações negociadas corporativamente”, ou seja, entre o discurso do frei e a tradução e articulação prática desse discurso “a um referencial de idéias e sentidos” do grupo de trabalhadores escravos que pretendia obter a liberdade.⁵⁰²

Na ficção a personagem do homem comum se mostra capaz de agir contra o determinismo que o condiciona segundo estruturas econômicas e sociais, para se mostrar resistente à dominação cultural que lhe é imposta pela igreja. Tal perspectiva romanesca que aborda essa reação dos seres diante dos acontecimentos entra em sintonia com a nova História Cultural, proposta por volta de 1980 por historiadores como Clifford Geertz e Michel de Certeau, que se concentra em estudar o homem e a capacidade que tem de inventar as suas tradições.

⁵⁰² HALL, 2003, p. 379.

Paul Ricoeur adota o termo “história das representações” para nomear a vertente da pesquisa histórica que adota por objeto de referência o poder de representação do “homem que age e sofre”, questionando os conceitos de “coerção coletiva” e “recepção passiva” dos agentes sociais. Esse ramo da história se concentra “nas práticas sociais e nas representações integradas a essas práticas”, voltando sua atenção para “operações de um homem do povo”, capaz de remodelar suas “leituras” às necessidades que lhe convém. Nesse sentido, o pesquisador passa a privilegiar a baixa escala, propícia a revelar os protagonistas da história em interação na sociedade, ou seja, suas estratégias no grupo familiar e individual capazes de inovar o meio político e social em que habita. Ricoeur afirma que para além da micro-história:

[...] surge o traçado [...] de emaranhados de grande complexidade entre a pressão exercida por modelos de comportamentos percebidos como dominantes e a recepção, ou melhor, a apropriação das mensagens recebidas. Ao mesmo tempo vacilam todos os sistemas binários que opõem cultura erudita a cultura popular, e todos os pares associados: força/fraqueza, autoridade/resistência. A que se opõem: circulação, negociação, apropriação. É toda a complexidade do jogo social que se deixa apreender.⁵⁰³

Ainda do ponto de vista da cronologia dos acontecimentos, ocorrem “vazios” nas duas narrativas, revelando como as práticas discursivas são insuficientes para abarcar a totalidade dos fatos, bem como sua complexidade. A ficcional omite o episódio da consumação da pena capital aos heróis da trama, enquanto o historiador nada conta sobre a visita do padre confessor à cela dos condenados às vésperas da sua execução. As omissões revelam que os narradores visaram diferentes aspectos do episódio, pretendendo com isso atingir objetivos diversos.

O historiador prioriza a crueldade dos escravagistas. A escolha, contudo, em descrever com excessos a barbaridade dos meios para concretizar a morte de João e Chico Prego faz com que o episódio adquira conotações de um espetáculo irreal. O excesso da realidade da cena traz a sensação de irrealidade ao leitor, fazendo-o desconfiar da narrativa apresentada. Teríamos aqui exemplificada uma espécie de

⁵⁰³ RICOEUR, 2008. p. 224-237.

“vingança” da veia poética recalçada pela historiografia do século XIX, conforme Luiz Costa Lima.⁵⁰⁴

Já o narrador da ficção, ao omitir sobre as circunstâncias da execução dos escravos, sutilmente deixa aberta ao leitor a possibilidade de adequar a sua imaginação à versão da “morte” desejada pelos próprios apenados, quando sobre ela conversam no capítulo 86. Torna ensurdecadora esta morte silenciosa, pois a faz ecoar como o grito de Chico Prego, “para dentro do corpo”, em “uma vontade de raiva”⁵⁰⁵ que contraria os brancos.

5.2 FUGINDO DO TEMPO CRONOLÓGICO

Como abordaremos a seguir, a experiência ficcional do tempo permite novos tratamentos narrativos: descolando o tempo cronológico, referente ao conteúdo narrado, da temporalidade do discurso narrativo, em que há a distorção do tempo dos acontecimentos. Torna assim evidente a coexistência no romance da dupla temporalidade por nós acima mencionada: o tempo do conteúdo da narrativa, e o tempo do discurso narrativo. Observamos que essa “distorção” atende não só a objetivos estéticos, ensejando trazer a novidade capaz de surpreender o público leitor, mas também ideológicos, a chamar implicitamente atenção para as múltiplas verdades que podem emergir de um evento histórico e para o problema da subjetividade envolvendo a reescrita dos acontecimentos do passado.

Tal dualidade aponta para a artificialidade da construção temporal, produto da condição discursiva, seja ela histórica ou romanesca. A possibilidade de manipulação da temporalidade revela o poder que tem o emissor do discurso em atribuir maior ou menor relevância a um episódio dentro da cadeia de acontecimentos, destacando-o do todo em que está inserido, retornando a ele para reforçá-lo ou silenciando sobre algo que não tem interesse em revelar:

⁵⁰⁴ LIMA, 1984, p. 123.

⁵⁰⁵ NEVES, 1999, p. 164.

Perturbações da ordem cronológica no texto mostram o modo como a consciência artística do escritor interioriza os conflitos do mundo atual, alterando a percepção do tempo.⁵⁰⁶ Com essa escolha provoca o estranhamento necessário à nova experiência que pretende ser contada, diferindo-a daquela que nos foi transmitida pela História. Uma realidade díspar que nos permite vislumbrar uma verdade não alcançada pela ciência e que acaba por nos arrebatá-lo, pois parece coerente o suficiente para ser acreditada.

A percepção diferente do tempo pela narrativa ficcional, afastada daquela temporalidade explorada pela narrativa histórica, alarga-nos a compreensão que temos do mundo e de nós mesmos, e que não se trata de um atendimento às necessidades imediatas práticas.

Conforme Franklin Leopoldo e Silva, nós temos três modos de visar o mundo: senso comum, percepção e intelectualização, sendo que todos estão comprometidos com nosso interesse em agir sobre o mundo, e que “só fazem exacerbar e sistematizar a articulação e o recorte prático do real.”⁵⁰⁷ Tais recortes são necessários, porém nos impedem de perceber a realidade tal como não o fazemos habitualmente. Assim, acredita o filósofo, o artista, com uma “certa desatenção do espírito”, funde a imaginação à percepção, para nos aproximar do núcleo da temporalidade, descrita no romance sob o ponto de vista do sentimento de sua duração. Derivando dessa perspectiva singular:

[...] o profundo compromisso da narração com a verdadeira história da consciência e das coisas. Compreender o modo como se estabelece esse compromisso é entender a singularidade de cada mundo romanesco, é elucidar a visão original que cada artista tem da temporalidade, sempre a partir dela mesma, é aproximar-se da descrição originária que se dá por meio da palavra criadora, do ‘logos’ que se faz mundo ao recriar o mundo.⁵⁰⁸

Em *O templo e a força* o ponto de partida para a narrativa é um episódio que permaneceu insignificante aos olhos de Afonso Cláudio, sequer o mencionando em seu relato, mas que consta de ofício expedido pelo cônego Francisco Antunes da

⁵⁰⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 88-89. (Estudos)

⁵⁰⁷ SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Aduato (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 144.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 148.

Siqueira. A primeira cena dramatiza a visita de um confessor à cela em que se encontram os escravos condenados à morte, às vésperas de sua execução, portanto um momento já próximo ao final do desenrolar dos acontecimentos da revolta.

A recusa dos protagonistas, Chico Prego e João, em se confessarem surge da inadmissão da culpa por parte dos mesmos. Frei Nepomuceno Valadares, cuja função na trama restringe-se a ser o “confessor”, tem seu propósito frustrado com a negativa dos prisioneiros em se admitirem pecadores. Enquanto Chico apenas silencia, João argumenta ao frei: “- Se um frade me causou esta desgraça, não é outro que vai me dar a salvação, - foi o desabafo de João, escravo da viúva Monteiro. – Cante para mim uma incelência, padre, que a valência é a mesma de um perdão.”⁵⁰⁹

Este episódio cria uma ambigüidade sobre qual seria o derradeiro ato de insurreição, este que se apresenta na prisão, na capital da província, ou aquele acontecido no terreno do Queimado. Para a ficção, a rejeição ao rito católico da confissão se torna culminante para o enredo já que lança o leitor no cerne daquele que será o seu tema central e que se desdobrará ao expor a solidão dos homens em busca de um sentido para a vida, tanto aquela narrada no romance, quanto a biológica, comum a todos os leitores, e que estará sempre contaminada pela certeza da morte.

A onisciência narrativa desvela o pensamento da personagem: “Depois que o franciscano saiu, João não se conteve. Até o fim, continuaria buscando a explicação para o verdadeiro porquê dos acontecimentos. – Olha, Chico, eu penso e repenso, esquento a cabeça e não consigo entender.”⁵¹⁰

Trata-se de uma abordagem que abala a forma de pensar a insurreição histórica, pois se esta pretende autenticar os fatos por seu discurso, voltando-se para os detalhes das ações que envolvem a revolta, aquela enfatiza uma questão universal a todos os homens, transcendendo sua época ao revelar a indagação da personagem que questiona a justiça dos homens e a divina. Outros temas surgem menos óbvios desse início *in ultima res*, ligados a outras camadas do texto, como a crítica à igreja

⁵⁰⁹ NEVES, 1999, p. 7.

⁵¹⁰ Ibid., p. 9.

católica e a sua participação na formação da identidade do povo brasileiro, originado de culturas polifônicas e marcado pelo trauma da escravidão.

Entrelaçam-se os tempos em várias dimensões. Aquele fixado pelos acontecimentos históricos como sendo as primeiras décadas do século XIX. O tempo curto das guerras do Recôncavo baiano, da insurreição dos Malês em Salvador, da revolta do Queimado em 1849, que sacudiram a paz sonhada pelos republicanos brasileiros, eventos que acabam por evocar outras guerras, como as de Aragão, ocorridas na Idade Média entre os reis da Inglaterra e França na disputa por Castela, e, ainda, o tempo da expansão ultramarina portuguesa, em busca da conquista das Índias.

A narrativa nos leva a ler os indícios do curso do tempo, relacionando-o a uma variedade de experiências humanas que se conformam à vivência social ou cultural das personagens. Leva-nos a superar uma incapacidade de pensar um tempo abstrato, materializando-o no texto, já que o acontecimento não pode ser percebido fora da linguagem e a experiência do homem com o mundo é sempre intermediada por ela.

Essa materialização do tempo ocorre igualmente na representação de um tempo cíclico pelo narrador, ligado aos temas da natureza, das estações do ano, como as chuvas de São José; e do ciclo agrário, no plantio do feijão, aproximando sua narrativa das produções poéticas do século XVIII, em que houve o “despertar do sentimento do tempo, antes de tudo do sentimento do tempo na natureza e na vida humana”, e o diferencia do historiador positivista, que pretende afastar o tempo da natureza e mantê-lo atrelado às ações humanas, tornadas visíveis pelos feitos e construções.⁵¹¹ Cidades, ruas e casas se convertem em expressões do agir humano sobre o mundo primitivo. Dessa forma se explica o comportamento da personagem de frei Gregório de Bene, que pretende “iluminar” o espírito dos moradores do Queimado com a construção do templo de São José.

O tempo progressivo e linear, em que se funda a narrativa histórica, é contraposto à imagem de um tempo que sempre retorna, nas variações da natureza, no calendário

⁵¹¹ BAKHTIN, 2003, p. 226.

das festas religiosas, evocando um tempo que se assenta no mito, como na paixão de Cristo repetida simbolicamente nas celebrações rituais da Igreja, evocadas pelas missas de todo domingo.

O romance propõe, ainda, outra experiência temporal, mostrando possibilidades e leituras possíveis para a insurreição do Queimado, só acessíveis à imaginação, pois harmoniza ficção e história, comunicando-se a um passado de origem do povo brasileiro e das tradições herdadas dos antepassados europeus e africanos.

O tempo vivido, ligado às atividades práticas cotidianas da vida das personagens das vilas do Queimado e de Nossa Senhora de Vitória, é intercalado com o tempo interior, capaz de refletir o estado psicológico dos protagonistas, que se esvai lentamente na espera agonizante do fim. O tempo psicológico experimentado pela escrita interrompe e transgride aquilo que se crê natural, o tempo cronológico, mecânico, preso à ação,⁵¹² dando o narrador onisciente uma nova interpretação para a revolta a partir das experiências internas e oscilantes de João e Chico.

O primeiro fragmento do romance acentua a posição de inocência reservada a Chico Prego e João na trama. Inocência pelo ato da vontade de se verem livres, mas não pelo uso interessado da linguagem. O drama das personagens se desenvolverá em uma tensão entre a necessidade de comunicação que indica o pertencimento a um mundo, e a dificuldade em entender e se fazer entender na sociedade cujos valores são tão diversos quanto as classes sociais nela representadas.

A impossibilidade da comunicação resulta na solidão e incompreensão, experiências possíveis de serem compartilhadas por meio do romance. A injustiça da escravidão é revivida pela empatia que surge diante do sofrimento experimentado pelas personagens, que não nos chega apenas como algo distante e irreal, mas como parte de um passado-presente, que não pode ser esquecido, apesar da dificuldade que sempre temos em compreendê-lo. Nesse caso, a linguagem consegue transpor os limites do indizível, “o traço – substituto e nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência”, conforme nos lembra Seligmann-Silva, e que representa um

⁵¹² NUNES, 1995, p. 57-58.

desencontro com o “real”, que nos obriga a continuamente repetir a experiência traumática para simbolizá-la.⁵¹³

A experiência da escravidão também gerou uma tentativa de “memoricídio”⁵¹⁴, ao menos no Brasil Republicano, como podemos inferir pela letra do hino da República (1890) que a certa altura afirma “Nós nem cremos que escravos outrora/Tenha havido em tão nobre país.” Essa parte do hino traz implícita a idéia de que os construtores políticos do regime republicano, representados por membros da “aristocracia do pensamento brasileiro”, seguidores do positivismo, pretendiam esquecer o mais rápido possível uma situação que sempre os envergonhou.

Os republicanos recusavam a tradição e a história brasileiras naqueles aspectos considerados inadequados às suas necessidades. No entender de Sérgio Buarque de Holanda:

[...] no Brasil, os positivistas foram sempre paradoxalmente negadores. [...] Viveram narcotizados por uma crença obstinada na verdade de seus princípios e pela certeza que o futuro os julgaria, e aos seus contemporâneos, segundo a conduta que adotassem, individual e coletivamente, com relação a tais princípios.⁵¹⁵

Os abolicionistas desejavam extirpar a escravidão não pela simpatia que nutriam pelos trabalhadores escravos, mas por mostrar-se o regime escravocrata incompatível com as idéias liberais importadas da Europa e com o sistema político e econômico que gostariam de fazer vigorar no país.⁵¹⁶ Agiam como se fosse possível apagar da memória coletiva o fato de que o país fora “sustentado”, literalmente, pela mão-de-obra escrava até poucos anos antes da proclamação da república.

Assume o romance uma função política ao tentar saldar uma dívida de reconhecimento para com os insurretos, débito este que pertence a uma historiografia que, pelo menos até meados do século passado, pouco fez para avivar a memória dos seus sucessores. O autor da ficção, ao apresentar uma visão

⁵¹³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: _____ (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho da era das catástrofes**. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 48-49.

⁵¹⁴ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 51.

⁵¹⁵ HOLANDA, 2005, p. 158-159.

⁵¹⁶ Nas palavras da historiadora Adriana Pereira Campos, para abolicionistas como Afonso Cláudio, “o cativo era mais uma vergonha do que uma injustiça” (CAMPOS, Adriana Pereira. **Abolicionistas, negros e escravidão. Dimensões: revista de história da UFES**, v.10, p. 34, jan./jul. 2000.).

particular do passado, capta os “murmúrios” marginais de seu tempo, em um “exorcismo” que ultrapassa a pessoa do indivíduo para alcançar o coletivo. Neste caso, o lembrar não é uma atitude de vingança, mas uma possibilidade de abertura para o presente no intuito de encarar as contradições de um passado recalado.

É na ativação de uma memória histórica, passível de revisão no texto do romance, que a experiência da escritura/leitura ultrapassa a barreira do individualismo. Do desejo de ultrapassar a diferença entre os valores e memória representados pelo escritor e aqueles do destinatário brotarão as possíveis leituras do texto de ficção, em um movimento que sinaliza para a superação da perda da tradição de narrar, cara a Benjamin, permitindo ao “passado esquecido ou recalado surgir de novo e ser assim retomado e resgatado no atual”⁵¹⁷. Ginzburg, em estudo sobre a revisão dos parâmetros para a produção e crítica literárias, cita as idéias de Theodor Adorno, contemporâneo de Benjamin na escola de Frankfurt. Adorno defende a função social da lírica diante de ideologias opressoras e experiências de violência, pois entende que o fundamento histórico concreto da criação artística é a tensão com o seu tempo, aquele que fragmenta a experiência, que de unitária e estética se converte em experiência social.⁵¹⁸

Associa-se à negativa de participação no “crime da insurreição”, insinuada por João desde o fragmento que abre o romance, a “cisma” sobre “os motivos e as razões” para a “sina” que os protagonistas carregam, conforme diálogo entre eles travado no segundo segmento. A força dos dois primeiros episódios ecoará em todos os demais que se seguirão, especialmente por estarem situados temporalmente próximos à execução, ou seja, com as personagens angustiadas diante da proximidade da morte. O sentimento de luto contamina todos os acontecimentos que serão narrados posteriormente, caracterizando a temporalidade do drama e o narrador como barroco. O narrador salienta a fragilidade das criaturas diante da história-destino

⁵¹⁷ GAGNEBIN, 1999, p. 10.

⁵¹⁸ GINZBURG, Carlo. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea*, v. 5, n. 1, p. 65, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20347.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

onipotente, sujeitas ao tempo do eterno retorno que conduz à morte, daí o sentimento do luto que impregna os atos da vida no texto.⁵¹⁹

O narrador, ao colocar na fala de João, por meio do discurso indireto, a declaração de sua inocência e a culpa do frade, antecipa um painel de conflitos e paixões que irão ser expostos e o painel da sociedade em que vivem as personagens. Porém, se livra estrategicamente de comentar, na posição de onisciência que desde logo assume, a explicação detalhada sobre o episódio ou o caráter do frei, que somente serão esclarecidos quando retomada a cena já ao final do romance, preservando o elemento de surpresa que serve como “gancho” para prender a atenção do leitor.

João e Chico Prego, presentificados na cena dramática, são retirados da generalidade histórica que os prende a uma determinada classe, produto de uma situação social, para serem personificados, recebendo novo significado, que não é de início totalmente revelado.

A resistência à vontade do padre, que se apresenta à prisão com a finalidade de perpetuar um ritual cristão de passagem para outra vida, livre do pecado original, chama a atenção para o fato de que naquele mundo que se esboça, as personagens não são seres submissos à vontade da igreja, tampouco imagens de heróis afastados das contradições inerentes a pessoas comuns, pois capazes de transmitir sentimentos mais próximos daqueles percebidos como “reais” pela coletividade, como “angústia” e “dúvida”.

Os protagonistas do texto de ficção se afastam da posição de meros atores de fatos notáveis objetivados pelo discurso histórico, recusando os epítetos a eles atribuídos, tais como o de “coragem descomunal e inumana” diante da morte. Trata-se de uma recusa do discurso da História que transforma os seus agentes em tipos, com a finalidade de adequar suas vidas àquela que interessa ao pensamento político nacional, na medida em que se moldam à ideologia da nação, podendo adquirir várias identidades dependendo da maneira como são representados pela historiografia de épocas diversas.

⁵¹⁹ BENJAMIN, 1994, p. 152-155.

Já nos referimos neste trabalho ao artigo da historiadora Hebe Mattos, *O herói negro no ensino da História do Brasil: representações e usos das figuras de Zumbi e Henrique Dias nos compêndios didáticos brasileiros*, que expõe o quanto “nos manuais didáticos estão presentes tanto as pressões sociais e os conflitos políticos que informam as reconfigurações da memória das duas personagens, quanto a influência da historiografia erudita de cada época.”⁵²⁰

O episódio da recusa da confissão confirma a crítica presente no texto às verdades absolutas estabelecidas pelos discursos religiosos. Há um questionamento do dogma cristão que confere poder ao confessor e à instituição da igreja, mediadores do perdão divino. O ato da confissão representa a concepção de uma religiosidade que persiste até hoje e que concebe Deus como autor que rege o mundo.

Por meio da imaginação, são colocadas questões que os escravos bem poderiam ter colocado, trazendo-as para o nosso presente. Essa é uma prática comum ao romancista, consiste em interrogar o passado de uma forma que Afonso Cláudio não fez, obtendo dele respostas diversas, em um vai e vem constante entre o antigo e o novo.

A experiência do tempo no romance rejeita o tempo histórico como único e verdadeiro, propondo uma mudança na maneira de pensar o tempo como linear e progressivo, conforme a razão prática propaga. A ficção remete “à condição de finitude do homem”, em que passado, presente e futuro entrelaçam-se, aproximando-se à idéia de uma “temporalidade autêntica”, na maneira concebida por Heidegger, em que “o futuro, que puxa a cadeia dos êxtases, é uma antecipação, o passado, a retomada do que uma vez foi possível, e o presente, o instante da decisão.”⁵²¹ Essa temporalidade engloba os três tempos e permite ao homem entrar em contato consigo mesmo, como um ser que nasce e assiste ao próprio caminhar para a morte.

⁵²⁰ MATTOS, 2007, p. 257-274.

⁵²¹ HEIDEGGER, 1957, p. 376 apud NUNES, Benedito. Experiências do tempo. In: NOVAES, Aduino (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 131-140.

O filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), ao escrever sua obra *Ser e tempo*, estudou “o homem do ponto de vista do seu ser, como *Dasein*”, aquele ente capaz de questionar a si mesmo e assim revelar-se, refletindo sobre os problemas da filosofia do ser em relação à temporalidade. Para Heidegger, o *Dasein* é temporal, sua existência é “subsidiada pelo tempo”, mas “se desde o princípio o *Dasein* está predeterminado pelo seu fim [...] dessa existência finita não cessa de fugir.” No entanto, escolhe-se enfrentar o abismo da finitude, o homem acaba por angustiar-se. Apesar dessa preocupação inerente à condição humana, o alcançar da consciência de ser-para-morte faz com que o homem se compreenda livre para todas as possibilidades de existência. Liberto, o ser se encontra “tanto na verdade quanto na não-verdade, o que desloca o pressuposto positivista de uma única verdade, pois o homem como sujeito, cria e constitui o verdadeiro.”^{522;523}

Conforme explica Benedito Nunes⁵²⁴, da modificação dessa temporalidade autêntica, na forma concebida por Heidegger, resulta a dimensão temporal da História, regulada pela cronologia, “modo elementar de compreensão do tempo”, em uma maneira de recusar a preocupação que traz a condição de finitude do homem. Assim, o tempo em sua dimensão histórica é concebido como “o presente pontual, o futuro demudado na simples expectativa de ocorrências e o passado no puro pretérito do esquecimento.”

O tempo, dessa maneira, torna-se manipulável, assumindo um caráter público e anônimo, eis que instrumental e disponível para se adequar e regular a atividade cotidiana da vida humana, “ao alcance da mão, como entes instrumentais, ferramentas ou instrumentos ao sabor de uma visão abrangente.” Esse tempo deixa de servir de mera referência para o homem, como o tempo da natureza⁵²⁵, convertendo-se em uma “sucessão de ‘agora’ independente, perdendo qualquer

⁵²² NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. p. 7-43. (Passo-a-passo, 6).

⁵²³ Não pretendemos aqui analisar a obra de Heidegger, operação que exigiria uma pesquisa paralela àquela por nós empreendida neste trabalho. Nossas considerações se fazem necessárias apenas no sentido de levantar a maneira como o texto de ficção entra em relação com as idéias do filósofo, propondo outra experiência do tempo.

⁵²⁴ NUNES, loc. cit.

⁵²⁵ Se nas sociedades artesanais o tempo era medido “naturalmente”, em relação às atividades essenciais ao homem para sobrevivência, seguindo o meio ambiente, as estações do ano, com a mecanização houve a adaptação dessa finalidade prática do homem controlar o tempo. Surgiram os relógios mecânicos, dividindo o tempo em seções iguais, independentes dos astros e de sistemas naturais de medida.

vínculo com a temporalidade original, para tornar-se inautenticamente “um curso temporal objetivo, contínuo, uniforme e infinito.”⁵²⁶

O universo do romance preserva a mentalidade barroca “de um tempo cristão retilíneo e irreversível”. Nessa concepção, a terra é o palco do teatro da vida em que o homem representa o papel de pecador. Dessa maneira a realidade é tida como inexistente e a existência humana uma pura representação, o que invalida qualquer incentivo para o desenvolvimento de ações sobre o destino. A única possibilidade para o pecador obter a misericórdia Divina consiste em entrar em sintonia com a predeterminação igualmente divina, devendo para tanto demonstrar arrependimento e receber por penitência a morte, livrando-se do pecado e entrando livre no reino dos Céus.⁵²⁷ À exortação da culpa pelo padre funde-se a prática da busca da verdade, que deve ser arrancada a qualquer custo, fundamento do poder inquisitorial da Igreja.

Mas os protagonistas logo de início aparecem deslocados nessa época, mostrando o avesso de uma situação em que impera a hipocrisia da sociedade, pois não se conformam a essa história de vida em que se sucedem catástrofes. Não se colocam como vítimas de um encadeamento de sofrimentos, cuja justificativa é tributada ao destino “mágico” que se abate sobre todos os homens na condição de pecadores. João demonstra oposição ao misticismo religioso e primitivo que lhe fora imposto: “_ Se um frade me causou esta desgraça, não é outro que vai me dar a salvação.”⁵²⁸ Enquanto Chico Prego apenas reage com indiferença à idéia de salvação.

A idéia de “sincretismo religioso” entre as diversas culturas ali representadas é colocada sob suspeita e será mais tarde revelada no texto como parte de uma estratégia utilizada por João e Chico para que possam praticar em paz o próprio culto, além de um meio de conquistarem um lugar nesta sociedade estratificada em classes.

⁵²⁶ Benedito Nunes observa que a concepção moderna da História “cede à representação vulgar do tempo como um contínuo pontual homogêneo” constituindo-se, assim, em uma integração da “direção escatológica salvacionista” do tempo cristão, que será associado à “noção de progresso contínuo e infinito” (NUNES, 1992, p. 134-137)

⁵²⁷ BENJAMIN, 1984, p. 152-153.

⁵²⁸ NEVES, 1999, p. 7.

A situação de proximidade da morte faz com que os protagonistas percam o fingimento imposto pela convenção social. Por isso renegam a religião que até aquele momento tinham aceitado por imposição. Fazem desse ato sua “derradeira rebelião”, já que se mostraram incapazes de controlar o “acaso” histórico, a tal “desgraça” mencionada por João, que fez os protagonistas serem capturados em terra africana para viajarem como escravos até as costas brasileiras, sendo então jogados e esquecidos em uma senzala-calabouço. Tudo por um motivo que lhes escapava a compreensão racional. Por esse episódio conseguem reafirmar sua humanidade tomada, negando a “verdade” do padre a fim de reencontrar a própria verdade.

Invertem-se os papéis transmitidos pela História oficial. Ao escravo cabe posicionar-se contra a resignação, assumindo o questionamento do dogma do pecado. Sua atitude retira da religiosidade católica o poder centralizador do “capital de salvação” dos homens na terra.

Novo significado é dado ao documento histórico que originou o episódio fictício, a ficção remete a outros acontecimentos que envolvem a Igreja Católica e que se perdem nos tempos: a contribuição nos eventos que levaram à prisão os escravos insurretos; a participação no processo de escravização do povo africano; e na imposição da cultura estrangeira para a exploração dos povos “colonizados”.

Em termos de microestrutura do texto, descortinam-se neste primeiro segmento várias direções temporais, cujo modelo será igualmente utilizado em outros segmentos narrativos. O hipotético presente - da confissão; o passado, rememorado - da “desgraça causada pelo frade” “ao longo das noites em que os condenados aguardaram o indulto do imperador”; e o futuro - da morte: “Dentro em breve, porém, a candeia se apagaria”, e “Diante da proximidade da execução”.⁵²⁹ Três tempos no mesmo capítulo, seguindo a concepção de que nenhuma seqüência de acontecimentos possui por natureza uma linearidade ou causalidade.

⁵²⁹ NEVES, 1999, p. 7-8.

Estrutura-se assim a narrativa na confusão de fragmentos de tempo passado, presente e futuro, tal como do jogo do “caxangá”, descrito na cantiga da epígrafe, em que “Guerreiros com guerreiros/Fazem o zigue-zigue-zague”, movimento que dribla e se esquia à interpretação linear histórica, comprovando a tese de Claude Lefort⁵³⁰ de que o poder criador do artista se relaciona com o uso que faz do tempo e na forma como expressado e explorado no texto.

Já os tempos verbais da narrativa se apresentam no pretérito, mantendo o substrato fictício da narração. O pensamento de Käte Hamburger é traduzido nas palavras de Benedito Nunes: “[...] na ficção criamos personagens, Eus fictícios originais, que se movem num plano de existência estética, relativamente ao qual as enunciações perdem o alcance factual de registros de experiência [...]”⁵³¹. Tal manobra aponta para a natureza ficcional do texto, indicando o momento presente da personagem que fala, já que é por meio de tal personagem que se define a posição espaço-temporal do texto, a quem cede a voz o narrador, ser também fictício, criado para ser o manipulador da função narrativa.

O “presente” na narrativa de ficção não está imediatamente relacionado ao passado e ao futuro. O encadeamento de um presente a partir do passado é rompido, pois pertence a um sistema temporal da ficção, elaborado pela mediação de técnicas narrativas. O que torna o “dentre em breve” e o “hoje” implícito na passagem acima citada, coordenadas temporais somente identificáveis a partir da fala das personagens que aparecem na cena.⁵³²

Tendo em vista tais considerações, entendemos que em oposição ao que acontece no texto científico, as personagens passam da situação de meros “objetos” sobre os quais o historiador discorre, para a situação de “sujeitos”, que por efeito da “estrutura do como”, são alçados à posição de “eu” do enunciado narrativo.⁵³³ Tornam-se personagens que sentem, falam, emocionam-se, por isso mesmo, capazes de afetar a temporalidade psicológica do leitor, que por meio da experiência estética

⁵³⁰ LEFORT, Claude. O sentido histórico: Stendhal e Nietzsche. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 119-129.

⁵³¹ NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 38-39.

⁵³² HAMBURGER, Käte Lacapra. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 50-57. (Estudos).

⁵³³ ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 24-25.

experimenta, simultaneamente, um passado primitivo, de natureza emocional mítica, e a consciência racional do momento vivido, necessário ao entendimento da artificialidade da identificação afetiva operada.

Na macroestrutura do texto, a passagem do tempo narrativo entre os núcleos de ação é percebida mais pela emoção do que pela razão, pois todos os acontecimentos são apresentados pelo narrador no transcurso hipotético dos dois dias que antecedem a data do enforcamento dos prisioneiros. A escolha formal por tal ordem narrativa simula a inquietude psicológica vivenciada pelos apenados diante da proximidade da morte, cujo tempo de vida restante é partilhado pelo leitor do romance. É a impressão afetiva que se estabelece por meio do compartilhamento desse mundo pela linguagem.

As diversas anacronias⁵³⁴ em *O templo e a força* atendem a certas estratégias discursivas: quando retrospectivas, ajudam a esclarecer o leitor sobre personagens ou situações anteriormente já introduzidas no romance e que ficaram pouco explicadas, como no capítulo 30, que retoma o episódio do capítulo 23 para melhor justificar a crença dos escravos na palavra do frei Gregório.

O narrador introduz da seguinte maneira as palavras de frei Gregório sobre a obra da Igreja, no capítulo 23:

Durante a celebração, empolgado com o início dos trabalhos, pediu as bênçãos do Senhor e do padroeiro do templo para o sucesso da empreitada, espargiu água benta sobre o sítio em que a Igreja seria assentada, exortou os escravos a se empenharem nas obras.
 – São José está velando por todos, – anunciou, como se promulgasse uma bula papal. E tornou a prometer que intercederia pelos trabalhadores do templo, junto aos seus donos, a fim de lhes amainar a pesada canga do cativoiro.⁵³⁵

Já vários capítulos após tais conclusões, o leitor é obrigado a buscar na memória o discurso do frei a fim de confrontá-lo com a opinião dos trabalhadores do templo, expostas em forma de diálogo direto:

⁵³⁴ Termo utilizado por Gérard Genette para referir-se às divergências entre a ordem da história contada e do discurso, em que tanto o narrador pode evocar um acontecimento anterior, quanto um acontecimento posterior ao ponto da história em que estamos (GENETTE, [197-?], p. 33-35)

⁵³⁵ NEVES, 1999, p. 52.

- João bota fé que fazendo a igreja ganha mesmo a alforria?
 - Mas não foi o senhor padre que fez a promessa, que falou em justa paga para os cativos?
 - Que falou, falou, - concordou Chico.
 - Pois então, - conclui João.
- Calado até aquele momento, Elisiário interveio.
- O senhor padre não ia falar por falar.
 - Pois então, - repetiu João.
- Corcunda nada falou, com sua rocha nas costas. A noite caía pesada sobre o Queimado.⁵³⁶

Observamos, ainda, que as anacronias ocorrem igualmente para enfatizar por repetição a importância de uma determinada situação no desenvolvimento da trama, como nos capítulos 8 e 9 em que frei Gregório é acometido por uma visão e decide construir a igreja no Queimado idêntica àquela por ele construída na Índia.

Ao final do capítulo 8 a visão é narrada em terceira pessoa: “Foi então que viu, num lampejo de imaginação, a igreja branca sobressaindo contra o verde da mata, idêntica à que havia edificado em Goa, na Índia.”⁵³⁷

Já no capítulo seguinte, o narrador repete a cena, colocando-se no lugar do frei:

É então que a visão me acomete.
 Não se trata, porém, de uma visão que explode completa e acabada diante de mim, mas de uma imagem que se vai compondo por partes, peça a peça, volume a volume, como se, de Goa, por cima de terras e mares, se projetasse um feixe de formas [...]”⁵³⁸.

Outro efeito para o retorno ao passado, no texto, é obtido quando tal mecanismo traz um novo sentido a determinado episódio já narrado. O narrador, no capítulo 48, rememora todos os acontecimentos até aquele ponto da narrativa, reunindo as ações em um feixe, interpretando-as como resultantes dos mal-entendidos criados pelas promessas maliciosas do frei Gregório:

[...] Uma palavra vai, outra vem. Uma me serve agora, outra depois. Rapo, tiro, ponho e deixo, fazendo as pregações da mentira, rezando as orações da incerteza. Com palavras, digo e não digo, insinuo suposições, tecendo subentendidos [...] Com palavras construirei a minha igreja, com subentendidos erguerei o templo de São José [...] As palavras que proferi, à sombra das andirobeiras gigantes, não disse ao meu confessor [...] Eu, Gregório de Bene, indigníssimo servo de Deus, sou aquele que vai edificar sobre o verbo a casa do senhor São José, custe a João e a Chico a crença

⁵³⁶ NEVES, 1999, p. 63.

⁵³⁷ Ibid., p. 21.

⁵³⁸ Ibid., p. 22.

na liberdade, custe-lhes a vida na forca, custe a queda de um despencado [...] Não venham pedir a mim, que não tenho olhos de zíngaro, que leia o funesto futuro no fígado do espatifado [...] ⁵³⁹.

No episódio, há uma reflexão implícita sobre a articulação entre memória e linguagem. Um questionamento sobre a capacidade do ausente se fazer presente na palavra, ou da (im)possibilidade do passado ser recuperado pela memória expressa na linguagem. O que remete à discutida questão de que a reconstrução de um passado histórico está presa ao procedimento de interpretação pessoal do narrador.

Resumir décadas em uma página envolve um procedimento de escolha do que narrar, e escolher é privilegiar, conferir maior importância a alguma coisa em detrimento de outra. Forma-se assim uma aporia, em que os fatos históricos só adquirem sentido quando interpretados por meio do discurso, originando algo diferente daquilo objetivamente pretendido, ou seja, o passado em si.

Neste contexto, insere-se o pensamento de Linda Hutcheon:

[...] a escrita pós-moderna da história e da literatura ensina que a ficção e a história são discursos constituintes de sistemas de significação através dos quais se dá sentido ao passado [...] o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes [...]. Daí o pós-moderno realizar dois movimentos simultâneos: reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, e ao fazê-lo problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam os atuais discursos pós-modernos. ⁵⁴⁰

Com as retrospectões ao passado e antecipações do futuro, relatos se relacionam em operações de encadeamento, alternância e encaixe. O narrador da ficção justifica o acaso que une todas as personagens a um mesmo destino, conformando-se a interpretá-las conforme o espírito da sua época. Este é o modo pelo qual é explicado o envolvimento das personagens na revolta. Todos os fragmentos narrativos são elementos que se agrupam em torno da morte e conduzem a um destino inevitável. Para este narrador barroco as coisas mais insignificantes lhe aparecem como portadoras de um mistério que deve ser decifrado. Projeta para fora do texto a estrutura que confere à narrativa, um produto de sua cultura. O

⁵³⁹ NEVES, 1999, p. 95-96.

⁵⁴⁰ HUTCHEON, 1991, p. 120-137.

conhecimento particular do seu mundo contamina o mundo da obra, tornado-a uma experiência de seu tempo.

A seguinte passagem traz bem a marca do pensamento do narrador:

Mas vendo os acontecimentos como se ocorressem num grande palco – tendo o Queimado por centro, o morro do Mestre Álvaro e o rio Santa Maria da Vitória como limites do palco, e as fazendas dos arredores, a vila de Nossa Senhora da Conceição da Serra e a cidade de Vitória como seus bastidores –, a Insurreição do Queimado se armou como se os dedos de um ser poderoso estivessem mexendo os cordéis da tragédia.⁵⁴¹

Reforça a idéia de que as personagens são reféns do tempo sem o saber, e por isso prosseguem as suas vidas, com atenção a mesquinhas e fuxicos, ignorando o aspecto da transitoriedade da vida humana.

Já os sumários são usados para criar painéis sobre os passados das personagens. Tais digressões, apesar de comprimirem em poucas páginas o transcurso de vários anos de vida, acabam por retardar o ritmo da narrativa, já que o narrador interrompe a narrativa da ação principal para voltar-se para episódios já decorridos, na tentativa de entender, justificar ou acrescentar detalhes que irão ligar o destino da personagem à revolta. Assim acontece com relação a João e Chico Prego, cujo passado transcorrido muito antes do evento da insurreição e da cena da confissão é resgatado pelo texto após os dois primeiros breves capítulos. O tempo retrocede até o ponto em que os escravos são “comprados” como mercadorias no Brasil por seus senhores.

A narrativa discorre sobre a chegada ao país de João e a sua venda à viúva Maria Monteiro do Jacuí, ocupando cinco páginas da obra com os vários incertos anos do passado da personagem. A origem nagô de João, combinada à religião muçulmana, igualmente imposta, pois “cravada a fogo na carne branca”, e simbolizada por uma tatuagem do “crescente maometano”⁵⁴², é destacada como motivo para ter sido aceito como chefe pelos insurretos. O autor faz com esse resgate uma espécie de sobrevôo sobre um passado vinculado à imposição das religiões monoteístas às várias nações africanas, à revelia das religiões locais, levadas por povos

⁵⁴¹ NEVES, 1999, p. 46.

⁵⁴² Ibid., p. 13.

estrangeiros ao continente. Assim mostra a presença do islamismo na África e de nações muçulmanas, bem como as guerras santas que produziam grande número de prisioneiros que eram vendidos como escravos.⁵⁴³

Quanto a Chico Prego, é identificado simplesmente como “mina”⁵⁴⁴, nome atribuído aos escravos embarcados próximo ao forte de São Jorge da Mina. Razão de, na ficção, receber o atributo de corajoso, justificando a fama de guerreiro e sua determinação em seguir adiante com os planos da insurreição. O transcurso dos dois anos entre o desembarque da personagem, trazido por traficantes, e o início da construção da igreja no Queimado é omitido pelo narrador.

As personagens se apresentam assim como que flutuando em um passado um tanto vago. A ficção sintetiza um pouco esse vazio presente na História oficial, reflexo da forma pela qual foram tratados os diversos povos Africanos que imigraram forçadamente para o Brasil. Povos considerados por nós como “sem história” até a bem pouco tempo atrás e só em meados do século passado começaram a ser objeto da pesquisa dos historiadores brasileiros. Fica evidenciado o vínculo existente entre a preferência pelo conhecimento da História dos europeus e a negação de um passado do qual fizeram parte de forma decisiva os antepassados oriundos do continente africano.

Um novo salto no tempo, para um passado menos distante, é utilizado na apresentação de frei Gregório de Bene e seu “histórico” de missionário em Goa na Índia, uma das outras colônias de Portugal. A importância de seu passado colonizador é razão para que seja lembrado em diversos episódios, destacando a repetição da sua intenção em “também no Queimado construir um novo templo em honra do patriarca São José, de quem era devoto.”⁵⁴⁵

A visão do Frei Gregório ocupa por três vezes seguidas dois capítulos. A mesma cena se repete por diferentes ângulos de visão. Primeiro com o narrador “de fora”, apenas descrevendo o acontecimento. Depois, “anunciando” tomar o lugar da

⁵⁴³ SILVA, Alberto da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 62-65.

⁵⁴⁴ NEVES, 1999, p. 18.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 24.

personagem: “Ponho-me no lugar do frade”, para, em seguida, devolvê-lo: “Devolvo o lugar ao frade”. Tal escolha do autor traz a marca da paródia aos procedimentos narrativos literários adotados por romancistas e que foram objeto de várias sistematizações, tais como aquela proposta por Norman Friedman em 1955.⁵⁴⁶ Tal recurso também é capaz de indicar a generalidade do ato narrado, revelando que erguer igrejas e forcas era um hábito comum à Igreja e ao Governo.

O tempo se converte em matéria palpável, o passado se projeta “por partes, peça a peça, volume a volume, como se de Goa, por cima das terras e mares, se projetasse um feixe de formas que vão se integrando em armação caprichosa [...]” e se faz presente na “igreja em formação, luminosidade e efeito sagrado inerentes a uma obra sobrenatural [...]”⁵⁴⁷. O tempo que é significado pelo que representa em termos de acontecimentos construídos pelo homem, convertendo-se em monumento.

Ironicamente, o narrador utiliza o mesmo procedimento quando do segmento narrativo da construção da forca, descrito com iguais minúcias, repetidamente, apenas mudando o ponto de vista, simulando mais uma vez se colocar no lugar da personagem, desta vez o carpinteiro que constrói o patíbulo para a forca:

[...] Já me doem os costados na posição encurvada em que me dobro sobre a madeira da lei. Se me valesse da medida das polegadas seria ainda mais demorado o trabalho desta carpintaria sofrida, que tem São José por contramestre e os anjinhos a rezar.⁵⁴⁸

A ironia é acentuada pela semelhança que guarda com a descrição da construção da Igreja pelo Frei Gregório de Bene: “Já me doem os costados na incômoda posição em que quase rastejo, mas é preciso marcar franciscanamente sobre o solo um retângulo perfeito para que não se construa a igreja fora do esquadro [...]”⁵⁴⁹. O leitor é remetido ao acontecimento anterior do texto para colocar lado a lado as duas cenas, aproximando a construção do templo ao da forca, amalgamando-se as personagens do Frei Gregório de Bene e de São José. O narrador ironiza a figura do

⁵⁴⁶ Para a tipologia de Norman Friedman, ver: LEITE, 1985.

⁵⁴⁷ NEVES, 1999, p. 22.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 161.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 54.

santo, “provedor das despensas caseiras”, para nessa oportunidade revelar sua face de “patriarca da morte”, nem tão serena.⁵⁵⁰

Ao mudar a perspectiva sobre os acontecimentos, outras coisas são reveladas, diferentes das anteriores. Os detalhes se tornam os indícios que autenticam o discurso como verdadeiro, fazendo o leitor refletir sobre a vontade do historiador em conhecer os detalhes e as particularidades de um passado até então não revelado.

A caracterização do frei Gregório é formada vagarosamente pelo narrador, em uma estratégia que visa a dar ao leitor um tempo, necessário para que se adeqüe à nova imagem da personagem proposta pela ficção e que modifica aquela apresentada pela história oficial. Cada retomada de um capítulo anterior traz um novo elemento que irá se juntar aos anteriores no propósito de convencer o leitor da participação do frei Gregório na insurreição dos escravos.

Assim acontece com o capítulo 11, que ao retomar os capítulos 8 e 9, traz novos subsídios para a prova da participação do religioso no destino dos escravos: o português mal pronunciado, a ligação com a imperatriz Tereza Maria Cristina, o propósito da missão no Espírito Santo, iniciada em 1844, a chegada na província e o tipo de sociedade que o acolheu na vila do Queimado e que subsidiou a construção da igreja.

As previsões também são meio de antecipar o futuro e gerar cumplicidade entre narrador e leitor. Logo no início do romance, duas pistas coexistem: uma, aparentemente falsa, da cigana que lê a mão de João na Bahia e cuja interpretação pela personagem se dá erroneamente; e outra, verdadeira, a que narrador revela somente ao leitor, corrigindo a primeira e sinalizando como de fato será o destino de João da Viúva, o que prende a atenção do leitor, criando expectativa sobre como se dará a retomada do capítulo mais adiante no texto.

No romance, o pressentimento das personagens também é utilizado para trazer o futuro para o presente. É o caso de Zé Andiroba, quando prevê que o sino do templo de São José irá tocar antes da hora. Também o pio da coruja, elemento extraído da

⁵⁵⁰ NEVES, 1999, p. 161.

crença popular sobre o mau agouro e que anuncia antecipadamente a prisão de Chico Prego e a morte de Bastiana. Já o aviso do capitão Rodrigues Velho ao frei Gregório, “a língua é bacalhau do corpo”⁵⁵¹, irá ecoar quando da partida do franciscano da cidade após ser expulso pelo presidente da província.

Essas antecipações dos acontecimentos no texto só adquirem sentido quando posteriormente “interpretados” pelas personagens ou pelo narrador, fazendo assim parte de um tipo de jogo de suspense e levando o leitor a perceber e fixar certos episódios como parte de um acontecimento único, que une o destino das personagens em torno da revolta. Acontece assim a duplicidade narrativa. Sempre que algo é narrado, espera-se por seu episódio “par” que a ele remeta posteriormente. Outra alusão à idéia barroca de tempo que retorna infinitamente, indiferente ao livre arbítrio das pessoas, à mercê da natureza.⁵⁵²

Boa parte da trama do romance, como os segmentos que envolvem a arrecadação de bens para a construção da igreja de São José, a própria construção do templo no Queimado, a conspiração, a revolta e a repressão ao movimento são motivos para a apresentação da crítica do narrador sobre os valores que norteiam a sociedade escravocrata, criando uma atmosfera para os acontecimentos que irão justificar as relações desenvolvidas entre as personagens e suas ações na trama.

Tudo o que é narrado, apesar de transfigurado pela imaginação, aproxima-se de um esboço histórico da época da escravidão. O medo do inferno que dominava os cristãos, a crença no diabo, encarnado no capitão Rodrigues Velho, a briga pelo poder entre as autoridades eclesiásticas e governamentais irão viabilizar o entendimento dos primeiros capítulos, que serão retomados ao final, quando finalmente serão reencontrados João e Chico Prego às vésperas de receberem a punição.

A morte dos protagonistas não encerra o romance. O final representa a volta à rotina, como se a execução dos escravos nada tivesse significado para o tempo que teima em seguir seu curso. Os capítulos seguintes descrevem as “querelas” que

⁵⁵¹ NEVES, 1999, p. 167.

⁵⁵² BENJAMIN, 1994, p. 152-153.

persistem entre os poderosos na cidade de Nossa Senhora da Vitória, bem como o requerimento de pagamento por parte do carrasco e seu ajudante. Engenhosamente são colocados em um mesmo navio, no último capítulo do romance, os executores da punição, bem como o outro algoz, o frei que levou os escravos à força.

O narrador irá se mostrar como um interventor do tempo, pois, ao rememorar os acontecimentos anteriores à prisão, acaba por retardar o tempo medido pelo relógio e pelos astros. Nesse sentido, o tempo da narrativa se assemelha ao tempo externo, pois se impõe objetivamente aos protagonistas, pois cada capítulo se anuncia como um instante vivido que não pode ser resgatado, seguindo sua marcha até o final já anunciado. Mas o contraponto a esta objetividade temporal é a coexistência com a dimensão de um tempo psicológico, projetado por meio da perspectiva particular das personagens à espera do fim.

A ficção fica saturada pela emoção do tempo. O transcurso da vida está em todas as épocas associado à angústia da proximidade do fim biológico, inevitável. A essência do humano se apresenta à imaginação pela literatura, tornando-se uma meditação sobre as fronteiras da temporalidade e o enigma do tempo. O tempo passado pelos protagonistas na prisão torna-se assim um tempo ilusório, preenchido pela ficção. As palavras são o meio pelo qual se expressa a passagem do tempo, só por elas o tempo é percebido, em uma dimensão mental da imaginação e da memória.

Aparenta o narrador pretender conferir um caráter sagrado à sua escrita. Tal qual frei Gregório de Bene que em seus sermões nas missas do Queimado torna a palavra e sua multiplicidade de sentidos um desafio à inteligibilidade profana dos fiéis. Revela a face de uma narrativa que reflete sobre si mesma, questionando a atividade da escrita.

Em um exercício metalingüístico, o tempo da narrativa remete ao da criação literária, progressivo e lento, assim como o da leitura, em que os instantes se sucedem vagorosamente na abstração do sentido. Frações de tempo necessárias para que a palavra se faça em estímulo visual e provoque a imagem e seu conceito, em um processo solitário de transfiguração do real. A temporalidade do texto se concretiza

no momento do encerramento do ciclo da criação literária, no ato da leitura, em que se instala o mundo literário, sucessão acumulativa em um espaço imaginário criado na fantasia do leitor.

Também, vagarosamente, vai sendo formada uma visão crítica da sociedade capixaba dos oitocentos. O entrelaçamento dos tempos na narrativa instiga o leitor a procurar uma relação entre um acontecimento perdido no passado e a sua vivência no presente. As perspectivas que antes eram voltadas a camuflar as técnicas de ilusão do real contidas na ficção, agora se prestam a exacerbá-las.

As informações e revelações sobre a época vão surgindo da intrusão do narrador no cotidiano das personagens, nos incidentes da vida doméstica, nos desentendimentos entre as autoridades paroquiais e do governo provincial, expondo os bastidores da disputa política no Estado e sua relação com o restante do país. Focaliza o narrador as frestas da história oficial, aquilo que não foi objeto de sua atenção e estudo, tecendo explicações e desenvolvendo conclusões e críticas aos acontecimentos.

A apresentação da narrativa em fragmentos curtos torna mais fácil o trânsito de um acontecimento a outro, e, igualmente, de um tempo a outro. Essa técnica prende a atenção do leitor, fazendo com que permaneça na expectativa do que irá acontecer no episódio seguinte e em muito se parece com as publicações de romances em jornais do século XIX, que se dava por folhetins encartados no periódico.⁵⁵³

Antecipar o final é conveniente para a criação de uma expectativa no leitor em relação ao modo como serão relatados os acontecimentos, focalizando a posição do narrador e sua identidade, insinuando o seu poder de prolongar a vida dos heróis com o ato narrativo, e deixando em aberto o caráter e a participação reservada às personagens na trama, que somente aos poucos vão sendo revelados.

⁵⁵³ JOZEF, 2006, p. 341.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho foi elaborar um estudo a partir da leitura e análise do romance *O templo e a força*, no sentido de verificar em que medida o texto literário se relaciona com o episódio histórico da “insurreição do Queimado”, analisado por Afonso Cláudio de Freitas Rosa em monografia de mesmo nome.

O texto ficcional de autoria de Luiz Guilherme Santos Neves nos chama atenção para as relações entre as atividades do historiador e do escritor de ficção. Algumas questões se apresentam quando da leitura de *O templo e a força*, pelo modo como o autor escolhe abordar a revolta dos escravos. Onde estaria, afinal, a verdade sobre aquele acontecimento tão distante no passado? Haveria uma só verdade para tal episódio ou múltiplas verdades sob o discurso histórico? E o narrador da ficção, se difere em muito do historiador que tenta autenticar a sua versão dos fatos ancorando-a na imparcialidade da metodologia científica? Poderá o texto histórico vir a ser, enfim, apenas um simulacro de verdade?

Neste sentido, trazer à tona a questão da verdade histórica e apreender o modo como foi construída a versão afonsina para a insurreição se mostrou importante para o contexto destes estudos. A exploração do texto de ficção pedia um aprofundamento no discurso do historiador. Ao confrontarmos os textos produzidos pelo historiador e pelo romancista poderíamos melhor compreender suas semelhanças e diferenças.

O material histórico elaborado conforme a perspectiva de Afonso Cláudio revela os ideais políticos do seu autor, na defesa das causas republicana e abolicionista e do progresso do país, suas convicções religiosas e o preconceito racial. Percebemos que todos esses fatores se infiltram na razão objetiva e na imparcialidade com que o historiador pretendia apurar o acontecido, com o objetivo de preservar o passado para as gerações futuras.

Ao que tudo indica, Afonso Cláudio acreditava estar fazendo uma análise isenta dos arquivos, a fim de aferir a participação e o papel que coube a cada personagem histórico no episódio, bem como as circunstâncias que levaram à eclosão da revolta dos escravos no Queimado. Afonso Cláudio entendia possível narrar os fatos tais como teriam realmente acontecido no passado, alcançando com seu trabalho a máxima fidedignidade possível diante das fontes históricas que lhe serviram de

suporte às pesquisas. Conforme essa concepção dos acontecimentos históricos, os escravos oprimidos se apresentam submissos e incapazes de superar um sistema econômico e social que os relega à condição desumana, vítimas diante das injustiças da vida.

Somente por volta da década de 70 do século passado, a produção de textos históricos sobre o regime escravocrata no Brasil começa a revelar outros aspectos que envolveram as relações entre senhores e escravos. Os pesquisadores a partir dessa época focalizam o negro como agente da história, tentando compreender as várias maneiras encontradas pelos cativos para vencer as pequenas lutas do dia-a-dia e o poder para organizar frentes de combate à escravidão. Estes historiadores deixam para trás a atitude discriminatória que resultou em concepções distorcidas sobre a atitude do cativo diante de um sistema opressor e segregador.

Observamos, igualmente, que a literatura pode abrir janelas para que possamos entrar em contato com a cultura dos séculos passados, ou pelo menos, captarmos indícios sobre a maneira que o escritor se relaciona com o passado. A leitura de um texto histórico, pretensiosamente transparente na sua objetividade científica por fundamentado em provas documentais irrefutáveis, é capaz de revelar os antagonismos da sociedade da época em que está inserido o historiador, pois sob o discurso do cientista podemos detectar a sua herança cultural.

Sem dúvida, rejeitar verdades que foram construídas para sustentar ideologias de poder, fornecendo outras possibilidades de leituras para as fontes históricas, é uma atitude que fornece novos paradigmas para a participação dos negros na história do Brasil. É um movimento no sentido de resgatar concepções mais justas e favoráveis à parcela da população que se considera herdeira dos antigos escravos, para que possam se orgulhar de seus ancestrais, enxergando-se capazes de participar ativamente das decisões que possam influenciar os rumos de sua história.

Tanto na abordagem histórica quanto na ficcional, lidamos com textos, produtos de um sistema arbitrário que é a linguagem. São objetos que não refletem o mundo existente, pois este sempre resiste e escapa em sua particularidade e totalidade. Os

textos estão inseridos em conjunturas históricas e culturais, assim como os homens que os produzem e significam.

Os escritores são também leitores do mundo, sejam eles rotulados como “de ficção” ou “históricos” por práticas sociais datadas, quer tratem de um momento passado ou presente, e orientam suas leituras por conceitos culturais que muitas vezes não são capazes de apreender o mundo em suas peculiaridades e imprevistos.

No percurso que empreendemos para analisar *O templo e a força*, foi-nos possível constatar que as técnicas utilizadas pelo escritor estão inseridas nas tendências encontradas no romance histórico da atualidade, direcionadas para levantar reflexões sobre a natureza dos discursos histórico e ficcional e sobre as diferenças nas abordagens do passado, chamando atenção para as diversas “possíveis” verdades a respeito de um mesmo acontecimento.

É da não conclusão do texto de ficção que nasce a diferença do que tradicionalmente conceituamos como “relato histórico”. O interesse que o acontecimento da insurreição desperta no autor da ficção é principalmente o seu valor instrumental. Um meio para revelar as ambigüidades do discurso histórico. Os objetivos e circunstâncias que levam o romancista a se voltar para o passado não são os mesmos que envolvem o historiador. Este tem a especificidade de visar alcançar uma verdade. Assim, o texto que trata de acontecimentos passados será configurado para atender a intenção do agente da escrita, que no caso do historiador é de representar o passado tal como ele aconteceu, com fulcro em evidências empíricas.

A liberdade encontrada pelo artista na expressão de sua criatividade literária é reprimida pela disciplina Histórica, não podendo o historiador recorrer abertamente à imaginação em suas narrativas sobre o passado. Por outro lado, não podemos afirmar que a produção ficcional esteja livre de materiais impostos pela tradição, muitas vezes regulada por quem detém o poder e os mecanismos para regular os discursos na sociedade.

No entanto, o que observamos na obra analisada, e nisso ela guarda proximidade com os demais romances históricos contemporâneos, é a articulação entre a tradição e a novidade, já que a tradição histórica é incorporada e subvertida em sua legitimidade para apresentar o passado como realmente ocorreu. O “mal-entendido” criativo expõe a indeterminação do signo histórico, subordinado às inconstâncias da consciência e inteligência do homem. Revela, com isso, que não podemos escapar do passado, que condiciona nossas interpretações no presente, mas também não podemos nos reduzir a ele, sendo a imaginação humana responsável por romper com as determinações que nos foram legadas.

A infidelidade do romance ao passado é a possibilidade de transcendê-lo. A tradição histórica e cultural não é capaz de sublimar a criatividade do artista. A utilização interessada do assunto “insurreição” mostra isso, ao simbolicamente dar voz àqueles que por tanto tempo foram calados, valorizando os agentes históricos relegados à periferia dos acontecimentos por tanto tempo.

Se uma das possibilidades para promover uma revisão do passado, na forma como nos foi legado pelo discurso histórico, configura-se por meio da representação artística, mediadora da memória e do esquecimento, devemos buscar este caminho para alcançar novos valores e referências para identidades, negando o sistema de opressão racial e social utilizado intencionalmente para definir padrões de conduta. A carga emocional que o texto de ficção nos comunica, em sua forma específica, torna possível nos solidarizarmos com aqueles homens e mulheres escravos, tão distantes no passado, mas passíveis de serem admirados na luta por sua humanidade, tomando as rédeas para a construção do país e da própria história.

Este trabalho não pode e nem pretende apresentar conclusões definitivas já que é uma leitura limitada pela expectativa e aptidão da leitora-pesquisadora de uma determinada época, que se rendeu ao prazer de um texto irreduzível ao seu tempo. Pretendemos, no entanto, que esta abordagem sirva para uma compreensão geral do diálogo possível entre o antigo e o novo, verdade e ficção, resultantes de conceitos herdados da tradição, que podem ser intencionalmente transcendidos graças ao poder criativo da imaginação humana.

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Beatriz Figueiredo. **A metaficção histórica no romance “Cotaxé”, de Adilson Vilaça**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2000.

ACADEMIA ESPÍRITO-SANTENSE DE LETRAS. **Patronos & acadêmicos**. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2006.

ACHIAMÉ, Fernando. Estudo sobre a autoria da obra. In: SIQUEIRA, Francisco Antunes de. *Memórias do passado: a Vitória através de meio século*. Vitória: Flor & cultura, 1999. p. vii-xxxviii.

ARAGÃO, Maria Lúcia Poggide. A paródia em *A força do destino*. **Tempo brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 62, p. 18-28, jul./set. 1980.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquem. **Guerra e Paz**: Casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: Ed. 34, 1994.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1971. (Os imortais da literatura universal, 16).

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites, século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. p. 1-9. (Ensaio de cultura, 7)

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de cultura, 7).

BARTHES, Roland. O efeito do real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-165.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 75-82, jun. 2001.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980.

BORBA, Maria Antonieta J. de Oliveira. Literatura e teoria da interpretação. In: _____. **Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004. p. 177-215.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BURKE, Peter. **O historiador como colunista: ensaios da Folha**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CAMPOS, Adriana Pereira. Abolicionistas, negros e escravidão. **Dimensões: revista de história da UFES**, v. 10, p. 31-45, jan./jul. 2000.

CANCIAN, Renato. **Sabinada: revolta expressava descontentamento com a Regência**. 2009. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/net1689u30.jhtm?action=print>> Acesso em: 12 out. 2010.

CARAGEA, Mioara. História. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/historia.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2002.

CEOTTO, Maria Thereza Coelho. **História, carnavalização e neobarroco: leitura do romance contemporâneo produzido no Espírito Santo**. Vitória: Eudufes, 1999.

_____. **Navegante do Imaginário: Luiz Guilherme Santos Neves vida e obra**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000. (Roberto Almada, 6).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger; LEBRUN, Jean. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun.** Tradução de Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998. p. 23- 45. (Prismas)

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COUTINHO, Afrânio. Prefácio da segunda edição. In: _____ (Dir.). **A literatura no Brasil.** 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. p. 60-115.

DESSAUNE, Jair Etienne. **Peroás e caramurus.** Texto comentado por Getúlio Marcos Pereira Neves, Vitória: IHGES, 2004. (Memórias da Ilha de Vitória, 5)

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão: palavra e imagem.** São Paulo: Annablume, 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução.** Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Humberto. A inovação do seriado. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Trad. de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 120-139.

EISENBERG, Peter. Prólogo. In: AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites, século XIX.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 15.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio.** Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Ed., 1989.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin.** São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36. (Ensaio de cultura, 7).

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder.** Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Tradução de Maria Tereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1981. p. 15-37. (Biblioteca de filosofia e história das ciências, 7).

_____. Os intelectuais e o poder: entrevista. In: _____. **Microfísica do poder.** Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Tradução de Maria Tereza C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1981. p. 69-78. (Biblioteca de filosofia e história das ciências, 7).

FOUCAULT, Michel. Dom Quixote. In: _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 63-68.

_____. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2007.

FREITAS, Maria Teresa de. **Literatura e história**: o romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969. Tomo I.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W Benjamin**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Estudos)

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-?]. (Vega Universidade).

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Trad. de Cid Knipel Moreira e Patrícia Farias. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **Alea**, v. 5, n. 1, p. 61-69, jan./jun. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20347.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. O histórico e o urbano: sob o signo do estorvo, duas vertentes na narrativa brasileira contemporânea. **Revista brasileira de literatura comparada**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 121-130, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Trad. de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAMBURGER, Käte Lacapra. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Estudos)

HANCIAU, Núbia Jacques. **Confluências entre os discursos histórico e ficcional**. 2001. Disponível em: <<http://www.hanciau.net/arquivos/CADERNOSLITERARIOS2001-CONFLUENCIAS...pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2011.

HATZFELD, Helmut. **Estudo sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **Ficionalización**: la dimensión antropológica de las ficciones literárias. Tradução e notas de Vicente Bernaschina Schürmann. Disponível em: <www.cyberhumanitatis.uchile.d/CDA/texto_sub_simple_2/0_>. Acesso em: 20 nov. 2010.

JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2006.

KLUG, Letícia Beccalli. **Vitória**: sítio físico e paisagem. Vitória: EDUFES, 2009.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 131-173.

LACHINI, Claudio. **Vasco**: memórias de um precursor da globalização. São Paulo: Barcarolla, 2009.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

LEFORT, Claude. O sentido histórico: Stendhal e Nietzsche. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 119-129.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Lezama. **A expressão americana**. Tradução, introdução e notas: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994. p. 64-81. (Ensaio de cultura, 7).

MARTINS, Eduardo Vieira. Lugares da natureza. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 131-137, jun. 2001.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

MASTROGREGORI, Massimo. Historiografia e tradição das lembranças. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 65-94.

MATTOS, Hebe. O herói negro no ensino de História do Brasil: representações e usos das figuras de Zumbi e Henrique Dias nos compêndios didáticos brasileiros. In: CAMPOS, Adriana Pereira; SILVA, Gilvan Ventura (Org.). **Da África ao Brasil: itinerários históricos da cultura negra**. Vitória: Flor&Cultura, 2007. p. 257-274.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de La América Latina: 1979-1992**. Mexico, D. F.: Fondo de cultura econômica, 1993. (Colección popular).

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assupção. São Paulo: Unesp, 2003.

MIRANDA, Maria Geralda de. Metaficção historiográfica: uma tensão criativa entre a literatura e história. **Caderno seminal digital**, Rio de Janeiro, ano 12, v. 5, n. 5, jan./jun. 2006. Disponível em: <www.dialogarts.uerj.br/arquivos/seminaldigital2006.1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2011.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. Tradução de Luiz João Gaio. In: FERNANDEZ MORENO, Cesar. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 131-159.

MONJARDIM, Adelpho Poli. **Vitória Física**. 3. ed. Vitória: [s.n.], 2008. p. 83-86.

MOURA, Clóvis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2004. Disponível em: <<http://books.google.com.br>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NEVES, Guilherme Santos. **História popular do Convento da Penha**. Vitória: Livros do Espírito Santo, 1958.

_____. **Romanceiro capixaba**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2000. (José Costa, 5).

_____. **Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba: 1944-1982**. Vitória: Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, 2008. v. 1.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. **Escrivão da frota**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1997.

_____. **Crônicas da insólita fortuna**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1998.

_____. Apresentação. In: ROSA, Afonso Claudio de Freitas. **Insurreição do Queimado**. Vitória: EDUFES, 1999. p. 13-16.

_____. **O templo e a força**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999.

_____. **O Capitão do Fim**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo e Cultural-ES, 2001. (Cadernos de História).

_____. Preâmbulo. In: _____. **Memórias das cinzas**. Vitória: Secretaria de Estado e Cultura do Espírito Santo, 2009.

NEVES, Reinaldo Santos. Prefácio. In: SANTOS, João Felício dos. **Benedita Torreão da Sangria Desatada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 13-18.

NUNES, Benedito. Experiências do tempo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 131-140.

_____. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. (Passo-a-passo, 6)

O'BRIEN, Patricia. A história da literatura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 33-62.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo França de. Narrativa e conhecimento histórico: alguns apontamentos. **Histórica**: revista on line do Arquivo Público de São Paulo, São Paulo, ano 2, n. 15, out. 2006. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao15/materia02/texto02.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. O Barroquismo de las Soledades de Góngora. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo**, Vitória, n. 63, p. 185-198, 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PELBART, Peter Pál. Deleuze, um pensador intempestivo. In: LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha; VERAS, Alexandre (Org.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 63-74.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Licêu, 1969.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Schwarcz, 1989.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Estudos críticos de literatura capixaba**. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 1990.

_____. **A literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória: Nemar, 1996.

_____. **Afonso Cláudio**. Antonio de Pádua Gurgel (Coord.). Vitória: Pro Texto Comunicação e Cultura, 2007. (Grandes Nomes do Espírito Santo).

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Tradução de F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2008.

ROSA, Afonso Cláudio de Freitas. **Insurreição do Queimado**. Vitória: EDUFES, 1999. (José Costa, 2).

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROVIRA, Javier González. **Valle-Inclán y El Esperpento**. Disponível em: <<http://www.xtec.net/~fgonza28/valle%20y%esperpento.html>>. Acesso em: 07 abril 2011.

SANTOS, Estilague Ferreira dos. Afonso Cláudio: historiador. **Revista da Academia Espírito-santense de Letras**, Vitória, p. 22-55, 2009. Sesquicentenário do nascimento de Afonso Cláudio (1859-2009). Comemorativo ao 88º aniversário da AEL. Edição Especial.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. (Espírito Crítico).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Adorno**. São Paulo: Publifolha, 2003 (Folha Explica).

_____. Apresentação da questão. In: _____ (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho da era das catástrofes**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 45-58.

SILVA, Alberto da Costa e. **A África explicada aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 141-153.

SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 253-264, 2000.

SIQUEIRA, Francisco Antunes de. **Memórias do passado**: a Vitória através de meio século. Vitória: Flor&cultura, 1999.

SOARES, Geraldo Antônio. Cotidiano, sociabilidade e conflito em Vitória, no final do século XIX. **Dimensões**: revista de História da UFES, Vitória, n. 16, p. 57-80, 2004.

SOARES, Mariza de Carvalho. **Devotos da cor**: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro, século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim**: teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiaméi, 1982.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. À sombra da escravidão. *Veja*, ed. 1444, ano 29, n. 20, p. 56-63, 15 maio 1996. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

VASCONCELOS, João Gualberto. Afonso Cláudio: o profeta da modernidade. **Revista da Academia Espírito-santense de Letras**, Vitória, p. 91-111, 2009. Sesquicentenário do nascimento de Afonso Cláudio (1859-2009). Comemorativo ao 88º aniversário da AEL.

VENÂNCIO FILHO, Alberto. **Das arcadas ao bacharelismo**: 150 anos de ensino jurídico no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. In: _____. **Como se escreve a história**. Tradução de Alda Baltazar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2008. p. 151-181.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Trad. de José Laurêncio de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

ANEXO

ENTREVISTA

Por ocasião do concurso, requisito ao ingresso no curso de Mestrado, o Prof. Dr. Paulo Sodré, então membro da banca, sugeriu que a oitiva do autor seria uma boa oportunidade para aprofundar a compreensão da obra objeto deste estudo.

No entanto, decidi deixar a etapa da entrevista para quando tivesse a monografia já elaborada, uma vez que não queria correr o risco de que o ponto de vista do autor interferisse sobremaneira na experiência de renovação que eu, como leitora, queria experimentar em face de *O templo e a força*.

Os questionamentos que dirigi ao autor foram primordialmente guiados pela pretensão de conferir em que medida a imagem artístico-histórica por mim criada para o material estudado ou mesmo a representação que teria feito do autor coincidiria com aquela que ele próprio fazia de si e do seu trabalho literário.

A entrevista se concretizou em uma manhã de sábado, às oito horas em ponto, para que não atrapalhasse o encontro que o autor mantém semanalmente com diversos intelectuais, por eles batizado de “sabalogos”. As perguntas e respostas foram gravadas na ocasião, encontrando-se aqui transcritas com fidedignidade.

Durante a conversa, o autor contou histórias, lembrou fatos, expôs sua maneira peculiar de composição literária, por vezes recorrendo aos conhecimentos de professor de História da Universidade Federal do Espírito Santo, embora atualmente aposentado. Apesar da autodenominação de “sobrevivente do século passado”, mostra durante a entrevista que domina com facilidade a arte de escolher as palavras exatas. Mas antes de tudo, demonstra como poucos intelectuais da atualidade, que tem disposição para ouvir pacientemente os questionamentos que lhe são apresentados.

Entendo que com as declarações do autor obtive mais do que a complementação deste trabalho, pois suas respostas, conforme expostas a seguir, acabam apontando para temas ainda não explorados e passíveis de serem retomados por outros estudiosos da área, a demandar diferentes formas de análise.

1) Como foi a seqüência da escrita do romance *O templo e a força*? Esteve, desde o início, estruturada na forma como se apresenta ao final?

- Eu já tinha a estrutura do romance desde o momento em que escrevi a peça *Queimados*, o documento cênico. Tanto a peça quanto o romance tem por tema a insurreição do Queimado que aconteceu na Serra em 1849. Uma revolta de negros que participaram da construção da igreja de São José do Queimado e esperavam conseguir a sua liberdade através da alforria, que acabaram não alcançando, o que provocou a insurreição.

Eu tinha feito há muito tempo atrás uma peça sobre Queimado, em 1977. Essa peça foi encenada duas vezes para uma assistência muito pequena, e eu achei que a peça por si só não tinha esgotado o assunto e poderia ser ampliada em um romance. E eu fiz então o romance com o título *O templo e a força*, a partir da peça. O texto da peça me levou ao romance, essa foi, digamos, a origem textual e imagística do romance.

Eu diria que *O templo e a força* é uma obra literária calcada no histórico, com tratamento ficcional poético, sem desprezar uma evidente demonstração de valorizar o trabalho que os negros fizeram. Se não fosse a presença dos escravos talvez a igreja não fosse construída.

A igreja não foi construída só por escravos. Houve a participação de homens livres na construção, mas a participação dos escravos foi fundamental. Esse trabalho de reconhecer o esforço dos negros na criação e construção do templo, eu quis deixar evidente no romance, razão pela qual eu me dei com isso um crédito pessoal de poder falar agora contra a visão distorcida do africanismo no Brasil. É um romance que vê a importância da mão-de-obra negra na construção do templo e de certa forma liderados por um frade italiano. Vê que contraste de culturas! Negros, nem sabemos se nascidos no Brasil, afro-brasileiros, ou se nascidos na África, já que não há registro documental sobre isso. E um frade que veio ao Brasil em missão catequética, como vieram os jesuítas nos séculos XVI e XVII, falando um português macarrônico, como um bom frade italiano. E, com isso, ele fez o discurso dele junto aos proprietários para que liberassem os escravos para a obra e, também, junto aos

escravos para construírem o templo. Essa foi talvez a razão da insurreição. A falha da comunicação perfeita entre os atores que participaram na construção do templo.

O romance é também sobre a incomunicabilidade humana. É algo que se passa historicamente em função do que possa ter sido a palavra dada e a palavra dita, ou dita e entendida de forma diferente, por isso abro o livro com a epígrafe de Cecília Meireles. Aquelas palavras ditas pelo frade junto aos donos dos escravos para iniciar as obras, as palavras do frei para os escravos, e as dos negros entre si. A palavra foi a razão da construção do templo e essa palavra levou ao que levou, à supressão da palavra pelo enforcamento. A palavra sufocada, engolida.

2) E o título, como surgiu?

- Eu queria colocar em contraste, em forte contraste um com o outro, o templo, como objeto que foi construído e, a força, como objeto que destrói a palavra. Renato (Pacheco) não gostava do título. Da palavra Templo. Mas dar nome a um livro é muito difícil, pois tem que sintetizar tudo. Para mim, o templo de São José foi de certa forma uma figura romântica na concepção de sua construção, tanto do ponto de vista do frade quanto dos negros, pois esperavam que trouxesse a liberdade. O narrador constrói o paraíso e o inferno ao longo do texto.

3) Na estruturação dos capítulos, alguns são formados por parágrafo único...Qual a sua pretensão ao utilizar essa técnica de escrita?

- O romance *O templo e a força* me é muito caro. Eu tenho uma estima muito grande por esse romance. Primeiro porque quando terminei a escrever o romance, eu perdi o texto todo do romance. Estava iniciando a trabalhar com computador... Fiz uma bruxaria qualquer no computador e o feitiço levou embora o que havia escrito. Aí eu tive que reescrever todo o romance. Esse sacrifício já fez com que eu tivesse por esse romance um certo carinho.

Em segundo lugar, porque no romance eu não quis tratar apenas do assunto insurreição como fato histórico desencadeador da ficção. Eu quis também imprimir, tanto quanto me foi possível, um caráter poético à redação do livro, ao seu texto.

Então eu alternei capítulos em que a estrutura textual é muito ligada ao contexto histórico mas não, necessariamente, presa a ele, e, em outros capítulos, eu me soltei para criar momentos que considero de dimensão poética. Não sei se alcancei ou não, mas essa foi minha atenção. São capítulos que contam a história do romance, de ficção e outros que imprimem à narrativa um caráter lírico. Aquela parte que fala do Corcunda, em que arremato com a metáfora do Mestre Álvaro, foi um capítulo que me veio depois do livro todo acabado. E, por isso, foi até bom perder o livro anterior, pois nesse primeiro livro não estava e, depois que acabei, relendo o que tinha escrito, me bateu essa idéia do Corcunda, nessa analogia com o Mestre Álvaro e esse capítulo encaixou-se ali, exatamente com esse tratamento mais lírico, assim como se repete em outras passagens.

4) Você lê em voz alta os seus textos, para ouvir o som das palavras como escutando uma melodia?

- Eu só escuto depois que ela está escrita. Na hora em que estou escrevendo, eu não a sinto mas eu a busco. E só a percebo em sua inteireza depois que escrevo, não necessariamente em voz alta, mas lendo o próprio texto. Há momento em que, no processo de escritura, eu sou apanhado, às vezes, por algumas idéias, sugestões, frases que se encaixam naquele momento e que me permitem redimensionar aquele texto, em função daquilo que me ocorreu naquele instante. De forma que eu só tenho realmente a percepção, seja da musicalidade, seja do lirismo, seja da forma do texto escrito, depois que ele está pronto. Claro que daí eu posso fazer alguns encaixes ou supressões. Escritor algum, imagino eu, publica um livro sem que antes ele seja visto, revisto, para buscar uma forma que lhe indique mais de perto a satisfação de ter encontrado a forma desejada. Sempre há um lapso entre o pensamento e a escrita, e esses lapsos se completam na medida em que você faz a releitura e procura encaixar algo que estava faltando. E o computador veio facilitar muito essas modificações, coisa que não havia quando o processo de produção do texto era por meio da datilografia em máquina manual, com carbono, o que tornava desanimador o processo de refazer a escrita.

5) Como é a composição da linguagem das personagens?

- Em todo romance que tenha por tema o histórico, eu acho, como autor que trabalha com a ficção histórica, importante que não só o próprio texto como também aquele que vá aparecer no texto como diálogo, tenha o quanto nada um referencial de época. Então é preciso buscar uma linguagem que tenha esse referencial, mas que possa também ter contemporaneidade para poder ser compreendida pelo leitor comum, o público maior. Tenho que encontrar o ponto certo da receita para o doce não desandar. É trabalho, isso representa realmente uma grande preocupação para mim quando escrevo. No caso de *O templo e a força* foi muito sensível, demandou um trabalho intenso, mas foi facilitado porque eu já tinha a experiência da peça. Na peça, eu já tive a preocupação em colocar na boca das personagens, que eram negros participantes da construção de uma igreja na Serra, uma linguagem que pudesse soar como uma linguagem de época mas que, também, tivesse esse aspecto de contemporaneidade para ser entendida por quem a ouvisse, no caso da peça e, no caso do romance, para quem lesse a obra. Mas é uma busca. É necessariamente uma busca do autor em cima do formato do diálogo, da forma. É o que acontece com o capitão Rodrigues Velho, a sua fala demonstra o seu pensamento coronelístico. O capitão era realmente escravagista, anti-libertação dos escravos. E existe o documento no arquivo público, transcrito na monografia de Afonso Cláudio, no anexo, e que você sente perfeitamente pela leitura, pela linguagem em que se expressa, que a figura histórica do Capitão era contrária à libertação. Para ele o negro era uma coisa e não há ninguém que mude isso. Hoje, por mais que se tente um ponto de vista mais africanista sobre a escravidão, não se pode mudar essa visão do homem branco da época. Nós temos que conviver com isso, com esse lado do brasileiro, mas nem todos convivem.

6) Fale-me do narrador... Por que decidiu por esse tipo de narrador para contar a história da revolta do Queimado? Considera o narrador um aspecto fundamental do romance?

- Eu acho que dos livros que escrevi, dos romances ao menos, aquele em que eu mais brinquei com o narrador foi *O templo e a força*. Exatamente por isso, porque o narrador é onisciente, ele sabe de tudo, do começo, meio e fim da história,

ele pode contar isso como ele bem quiser. Mas ele não se distancia da narrativa, daquilo que é narrado, para contar aquilo que ele vai narrar. Ao contrário, ele entra na narrativa. Eu acho que eu não fiz isso em nenhum outro romance, não me lembro. Talvez em *Chamas na missa*, eu tenha ensaiado um narrador parecido, mas que foi aperfeiçoado em *O templo e a força*.

7) Podemos observar isso na passagem em que o frei tem a visão da igreja?

- Sim, porque o narrador entra, tem a visão da Igreja do São José antes, enquanto ela está sendo construída. Depois, o Frade vem e repete aquela visão. Então é um jogo em que o narrador, efetivamente, se torna um personagem. É mais um protagonista da história. Eu acho isso muito interessante. Remete ao autor historiador, e inclusive ao conceito de história que nós temos dele, ali aparece o autor como um historiador, deixa transparecer a sua visão historiográfica. O ficcionista que é historiador ou o historiador que se faz ficcionista, embora continue historiador, ele se solta.

8) Por falar nisso, em algum momento, autor e narrador se confundem durante a trama?

- Confundem-se sempre, o tempo todo, para se revelar um ao outro e para se esconder um do outro. Porque às vezes eu me escondo no narrador. Eu falo pelo narrador aquilo que eu não gostaria de falar de viva voz, por não ter necessidade de falar ou para não polemizar, mas que ao jogar na fala do narrador, me dá uma posição de comodidade para dizer o que eu disse não sendo eu, sendo eu. É também um jogo. E isso é um dos momentos divertidos da criação ficcional, é muito gostoso, para o meu caso, na minha experiência.

9) E Bastiana? Você se inspirou em alguém conhecido na composição da personagem?

- Bastiana aparece na insurreição do Queimado em 1849, mencionada em um documento que está transcrito no apêndice da obra de Afonso Cláudio e que é a única referência à participação de uma personagem feminina na insurreição. E é

uma coisa que ninguém explorou ainda, o aspecto da presença da mulher na insurreição do Queimado. Onde é que estava essa afro-brasileira, essa negra, essa escrava? Ela não aparece nos documentos da época, pelo menos até agora. Há uma menção a uma escrava que estava participando, fez parte da luta entre os negros revoltados e a força da milícia que foi enviada de Vitória para combater os negros logo depois que eclodiu a insurreição. Esse documento se refere à prisão dos escravos, dentre eles uma escrava, mulher de um deles, mas nem aparece o nome. Assim eu não pude deixar passar essa oportunidade de incluir a escrava, foi um gancho para colocar a mulher dentro do romance. Dali eu a puxei para o romance e fiz a ligação dela com Chico Prego.

No livro de João Felício dos Santos, *Benedita Torreão*, ele trabalha muito bem com essa personagem. Ele era muito amigo meu e de José Augusto Carvalho e trabalhou com a temática histórica. Hoje é um autor esquecido, injustamente esquecido. Não merece o esquecimento, mas possivelmente por razões mercadológicas, ou de direitos autorais. E quando João Felício esteve aqui uma vez, em Vitória, a convite nosso, eu interessei João Felício no tema da insurreição do Queimado. Nós fomos com ele nas ruínas da Igreja e ele ficou encantado com aquilo lá. E ele criou a figura de Benedita Torreão e, claro, que essa figura também influenciou a minha figura de Bastiana. Então, houve aí um jogo de influências efetivamente históricas, literárias, um jogo de intertexto. Foi assim que nasceu a figura de Bastiana.

10) Os romances de João Felício, tais como *Xica da Silva*, *Cristo de lama*, *João Abade*, sobre *Canudos*, *Carlota Joaquina*, obtiveram sucesso e alguns foram retomados em filmes.

- *Xica da Silva* foi filmada por Cacá Diegues e teve um sucesso estrondoso, com Zezé Mota. João Felício chegou a trabalhar no filme como padre.

11) De certas cenas de seus romances, surgem imagens belíssimas, que pedem para ser filmadas, inclusive aquela de Chico e Bastiana na “cachoeira do Diabo”. Você já recebeu alguma proposta para transformar seus romances em roteiros cinematográficos?

- Não, mas eu acho que o livro *O templo e a força* tem muito de roteiro cinematográfico. Ele convida quase que à filmagem, mas nunca houve nenhuma proposta, não sei se por desconhecimento do assunto, não sei, mas às vezes é até bom porque o filme nem sempre valoriza o livro.

12) Você já chegou a escrever em uma revista capixaba sob pseudônimo... Já pensou em fazer o mesmo em relação a um romance?

- Já escrevi com o nome de Luís de Almeida uma série de crônicas para a revista *Você*, editada pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida. Na época, os editores foram Reinaldo Santos Neves e Joca Simonetti, em uma primeira fase. Na segunda fase continuou a ser administrada editorialmente por Miguel Marvilla. Nessas duas fases eu tive uma coluna de crônicas chamada *Escrivão da frota*, tendo adotado esse pseudônimo Luis de Almeida. Na verdade, não era nem um pseudônimo, era o meu nome, pois Luis sou eu e Almeida era o sobrenome de mamãe, que não aparecia no meu. A família Santos Neves tinha um lado patriarcalista, e só adotou o sobrenome da família do varão. Foi uma homenagem à minha mãe e para dizer que eu também era um Almeida. Coloquei Luis de Almeida, e Luis com “s”, pois o meu nome era para ter sido registrado com “s” e, por um equívoco do *Escrivão*, acabou sendo com “z”, que era a forma mais comum na época. Agora, nunca escrevi sob pseudônimo.

13) Tem um autor de nome Vilém Flusser cuja opinião é de que no Brasil nunca houve Barroco. O que acha disso? Em sua opinião, o Barroco é mais uma “idéia fora do lugar” trazida para o Brasil?

- Eu penso que esse autor é que está com as idéias fora do lugar. Eu acho que o barroco, pelo menos o Barroco como nós brasileiros entendemos, ele foi estritamente brasileiro. Nada foi mais barroco do que a formação de Minas Gerais na

época da exploração do ouro, e o que está lá em Vila Rica e Mariana é barroco mesmo. Para mim, é até uma surpresa saber que alguém diga que aquilo possa não ser barroco, então o barroco está onde? Na Alemanha? Pode estar, nada impede que não esteja, é universal, mas eu acho que o barroco brasileiro é barroco legítimo. Agora, se o pensamento brasileiro atual é ou não barroco é relativo, porque isso tem uma componente individualista e conjuntural. Eu posso ser barroco na escritura de um romance e não ser em outro. Não deixarei de ser barroco naquela que a quis barroca. Por isso, acho que é muito relativo.

14) Afinal, você entende que a realidade possa estar sempre atrasada em relação à literatura?

- Eu acho que a literatura pode se antecipar sim, à realidade. E me ocorre aqui um exemplo mais forte nesse sentido e que agora tem uma atualidade enorme, é o livro de George Orwell, "1984". "1984" criou a figura do "big brother", aquele olho atento, indormido, que vigia a vida de todo mundo, de dia e de noite, e que sabe tudo o que as pessoas fazem. Nós estamos vivendo tempos de "big brother". Hoje, não há mais sigilo, então eu acho que nesse particular o George Orwell se antecipou a esse momento que nós estamos vivendo. A própria re-escritura da história, que aparece em Orwell, "1984", em que a história era reescrita de acordo com o interesse político das nações, que na época havia interesse naquela nova escrita da história, isso está acontecendo aí. Hoje, não está sendo escrita novamente a história do escravismo no Brasil, apagando o que houve para passar a ser como o ponto de vista atual acha que deve ser? E na política? O governo Lula não reescreveu uma série de obras do governo Fernando Henrique e se assenhoriou dessas obras como se fossem de criação dele? Esse processo de re-escritura da história está em George Orwell, já aparece em outros romances antes dele, mas mostra que a literatura tem a capacidade de se antecipar. A ficção científica, que foi escrita nas décadas de 50 e 60 do século passado, se antecipou a muitos eventos astronáuticos que ocorreram depois na nossa época já. Acho que a literatura tem essa capacidade porque a literatura trabalha com a imaginação e a imaginação não tem limites. Se ela não tem limites, ela (a ficção) cria dentro dessa não limitação e, ao criar dentro desse campo ilimitado, em algum momento ela vai acertar, em alguma coisa que vai acontecer depois no futuro.

15) E a experiência de historiador? Ela alimenta a produção literária? E a atividade de escritor de ficção? Interfere nos trabalhos sobre a História?

- O ficcionista que trabalha com o material histórico tem uma grande vantagem. Ele tem o conhecimento do passado, daquilo que aconteceu e já está consagrado, seja dentro de uma forma escrita, ou dentro de várias interpretações. Ele tem o material disponível. É como se fosse até uma estante e pegasse uma cápsula, e decidisse trabalhar com esse material. Aí ele vai trabalhar da maneira como ele entender que deva trabalhar. Assim fiz com a insurreição do Queimado. A insurreição houve, aconteceu, foi estudada. A documentação existe, estava ali, à minha disposição, como está à disposição de qualquer escritor. Eu peguei aquilo e dei um tratamento ficcional com a forma que eu queria tratar a insurreição. Outro pode pegar um mesmo assunto e dar um tratamento diferente. Tem um senhor da Serra que fez um romance de cordel sobre o assunto da insurreição do Queimado e publicou. Eu acho que o ficcionista que trabalha com a história tem essa vantagem. Tem o assunto à disposição. Agora, o mais difícil é o outro lado, é aquele que trabalha com as possibilidades do futuro, como se dispusesse de umas antenas especiais para captar o futuro.

16) Tal interesse pela História e também pela literatura em geral foi uma coisa natural, que o acompanha desde a infância? E a opção pelo tema histórico sempre o acompanhou na literatura?

- Isso surgiu em determinado momento da minha vivência de professor de História e de interessado na literatura. Eu percebi que a história poderia me dar um campo muito vasto para trabalhar temas históricos sob o aspecto literário. Foi pelo exercício do magistério da História, à qual fui introduzido por Renato Pacheco. Me tornei professor de História do Espírito Santo pelas mãos de Renato Pacheco.

17) Há um limite claro entre as duas atividades, da escrita da História e da ficção?

- Tem que haver, senão você acaba misturando o escritor ficcionista com o historiador. O historiador, em princípio, tem que se empenhar em encontrar a

verdade histórica, que a gente sabe que também é relativa, mas ele não pode se comprometer com “invencionismos” históricos e, hoje, muita gente faz história desse modo, com invencionices. O historiador idôneo, cioso de seu papel de investigador do passado e de crítico desse passado, tem que se colocar em posição de máxima isenção em relação ao passado que ele está estudando, seja um passado mais complexo, seja um recorte desse passado, mas ele tem que buscar uma posição tanto quanto possível de neutralidade, política ou ideológica, para poder trabalhar com seriedade, sem comprometimentos ideológicos, com aquilo que ele está se propondo a trabalhar no campo da história. O ficcionista não, por isso que é melhor ser ficcionista que historiador, é muito mais fácil. Ele não tem que ser pesquisador de história. O pesquisador de história tem que ir atrás do documento, descobrir onde o documento está, que pode ser a fonte primária, ou secundária, levantando bibliografia. Pegar isso, ler, sistematizar os dados, interpretar, fazer a crítica e escrever. Eu não agüento mais ser historiador. Um historiador que cumpra todas essas etapas não. Hoje se eu tiver que fazer um trabalho no campo da história, novo sobre um tema, eu digo: “Léa, pesquisa e traz para mim”. Não vou colocar o nariz na poeira mais, coletar os documentos, eu acho isso muito cansativo. No entanto, é a preliminar indispensável para que o historiador possa ser historiador. Fernando Achiamé que acabou de fazer a defesa do trabalho dele, a dissertação de mestrado dele na UFES no curso de História, fez um livro recente baseado na dissertação, sobre o governo do Bley, de 1930 a 1937. Quando você pega e lê o livro, você percebe muito nitidamente o trabalho de pesquisa que ele teve que fazer para poder gerar o livro, o texto. Então, sem essa dupla atuação, no campo da pesquisa, no campo da serra documental e, depois, na sistematização da pesquisa, não se pode considerar um historiador. E ser neutro nunca se consegue inteiramente. Sempre buscar um distanciamento ideológico é difícil porque, ideologicamente, você faz parte de um tempo, de uma época, de uma concepção de vida, de uma situação estrutural, ambiental, de uma ecologia. Quem consegue se libertar disso tudo e dizer que consegue escrever com isenção total? Não consegue não, mas o desejado é que você não seja comprometido. Quando você se compromete, ideologicamente, então aí o historiador perde o mérito.

18) Outro dia li um provérbio árabe que dizia mais ou menos assim: “Os homens se parecem mais com seu tempo do que com seus pais”. Para você isso é verdade?

- É verdade, o historiador também. É filho do tempo. A forma como nós escrevemos a história não será mais a mesma daqui a vinte anos, e nem como foi no tempo de Afonso Cláudio. Alguns episódios da história foram escritos de uma forma no passado, e agora estão sendo escritos de outra maneira.

19) Renato Pacheco lia textos de ficção com interesse sociológico, acreditando que a ficção podia esclarecer muito sobre o ser humano, a sociedade... Quando um romancista escreve ele tem isso em mente? Para que escreve? Para quem?

- O escritor, ao conduzir sua literatura, o que acho que ele deve ter em mente é o compromisso com a literatura, o mais é secundário. Se o mais vier, se o sociológico vier, se o antropológico vier, se o histórico vier, puxado pelo literário, ótimo. Vai permitir ao sociólogo, ao antropólogo, ao historiador, a leitura sociológica, antropológica, histórica, daquele texto literário, mas não acho que precisa ter esse comprometimento. Renato quando escrevia os seus romances, ele não tinha o comprometimento sociológico. Não tinha isso. O comprometimento sociológico com aquilo que se escrevia, e aí eu já abri o leque, era outro. Ele entendeu sempre que tudo deveria ser escrito, independentemente de qualidade ou não daquilo que fosse escrito. Se você escrevesse alguma coisa, fosse sobre literatura ou na área jurídica, enfim, ele achava que deveria ser publicado. Por quê? Porque aquilo permitiria, no futuro ou no presente imediato, um entendimento sociológico. Era como se fosse uma contribuição à formação de um pensamento sociológico de determinada época. Mas quando ele escrevia os romances, ele não se deixava amarrar por esse comprometimento.

20) Já teve algum receio de causar polêmica com a confusão que muitas vezes se faz entre o romance e os acontecimentos do mundo “real”, como aconteceu em “A oferta e o altar” de Renato Pacheco?

- Não, não me lembro que tivesse tido essa preocupação, o que não significa que determinadas leituras de um livro, mesmo romance, não possam conduzir a um radicalismo desse tipo, seja religioso ou político, ou mesmo racial.

21) Sendo advogado atuante, alguma vez já pensou em fazer do mundo jurídico um tema para seus livros?

- Nunca, quis sempre estar distante disso. Acho um campo árduo, diferentemente do Renato, que escreveu sobre juiz, sobre a experiência dele nos juizados. Eu não, mas Renato também dava aula no curso jurídico. Aula de Introdução ao Direito, de Sociologia Jurídica. Eu acho que Renato era uma pessoa que tinha consigo mesmo um compromisso muito grande com a cultura. Onde ele atuava queria deixar a marca da experiência de vida dele. E foi assim como professor de Direito, deixando sua contribuição bibliográfica nesse campo e assim por diante.

22) E como jornalista? Já trabalhou em jornal e revista...Pensou em seguir carreira?

- Eu nunca seria um bom jornalista porque eu imagino que jornalista que eu pudesse ser, não seria tanto jornalismo, pois atuaria mais no campo literário. Acho que o dia a dia do jornal, de uma redação, é muito desgastante, sobretudo pela pressão de terminar aquilo que você está escrevendo e que foi pautado. Seja uma crônica ou uma reportagem, seja o que for, você tem hora para entregar aquilo. Eu acho isso torturante. Eu não consigo escrever sob pressão, embora eu sempre tenha escrito sob pressão. Mas eu não consigo de partida: “você tem que escrever um artigo ou texto para me entregar dentro de vinte e quatro horas”. Esse não sou eu! Mesmo as crônicas que escrevo eu gosto de saborear o processo de criação delas, então eu escrevo, paro, dou uma lidinha, isso é incompatível com o espírito jornalístico. Então eu não tenho texto jornalístico, eu tenho texto de escritor.

23) Como é seu processo criativo? Você troca idéias sobre o assunto com pessoas próximas? Pede opinião? Arquia idéias que poderão ser usadas em algum romance? Tem uma rotina?

- Eu não tenho essa rotina. Eu sei que a maioria dos escritores tem essa rotina. Diariamente, em determinado horário, sentar e escrever e acaba escrevendo. É gozado o processo do horário para escrever. O horário de escrever habitua a mente a comparecer àquele chamamento. Eu não tenho esse hábito. Eu tenho idéias que surgem que eu posso registrar. Algumas escrevo, outras mantenho na memória. Tenho, sobretudo, idéias quando acordo de noite e, se não anotar, esqueço depois, no dia seguinte. Isso para a crônica, pois o romance é mais trabalhoso. O romance envolve pesquisa que você tem que desenvolver, não é só idéia, sobretudo o romance histórico. Na crônica o processo é mais leve, menos exaustivo. A idéia surge, você começa a amadurecer, você vai trabalhando um tema correlato, depois mais outro, até que daqui a pouco você tem uma cadeiazinha, e aí já pode colocar no papel, e depois ir realimentando o que está ali. É mais nessa linha que eu atuo.

24) Guimarães Rosa declarou, certa vez, que sonhou com alguns contos que escreveu. Já aconteceu algo desse tipo com você?

Recentemente eu escrevi uma crônica que está no site “Tertúlia Capixaba” do Pedro Nunes, e que ela me ocorreu em um sonho. Ela não está lá exatamente como foi sonhada mas, o que está lá, veio do sonho, então isso acontece porque o cérebro surpreende sempre, nos prega peças, ou por ausência ou por excessos. Às vezes ele te contempla com fugas, vazios. Às vezes o cérebro é perverso, faz maldades, você quer mencionar um dado e ele te sonega a informação. Outras vezes ele te recheia com uma série de sugestões, e é só uma questão de você captar.

25) O seu pai é considerado um mestre para várias pessoas da sua geração, sobretudo dos estudos folclóricos. Qual a influência dele em sua escrita? Foi complicado ser filho de seu pai pela exigência que acarretaria quando escrevesse?

- Não é um peso não porque foi graças a ele que me interessei pela literatura, assim como o Reinaldo, pela grande biblioteca que ele tinha, pelos livros que a gente lia lá, ainda garoto, na estante dele. Papai foi, principalmente, professor, e folclorista. Como professor, ele tratou a língua portuguesa, professor de Português catedrático do Colégio Estadual do Espírito Santo, e conhecia muito o Português, um grande professor. Por isso que ele é lembrado por muita gente. Ele lecionou para muitas gerações no Colégio do Carmo e no Colégio Estadual, como também o Professor Nelson Abel de Almeida, que lecionou nesses dois colégios, e teve muitos alunos. Como o próprio Renato, em uma segunda geração. Eram os grandes professores de antigamente do ensino público, principalmente das escolas públicas, quando o ensino realmente era levado a sério nesse país. O professor catedrático era muito valorizado nessa época, ganhava salário igual ao de juiz. Agora, o outro campo de atuação dele foi o do folclore. Escreveu e estudou muito sobre o folclore capixaba, pesquisou muito. Eu e o Reinaldo, além de outro irmão, recebemos muita contribuição do lado do folclore para a literatura que fazemos hoje. Essa herança cultural, eu devo a ele e me é muito grata, nunca foi pesada. Ele lia meus trabalhos, foi professor meu, dava temas na aula para desenvolver dissertações. Ele corrigia meus trabalhos e depois conversava sobre os temas. Não que ele estivesse me encaminhando para ser escritor, pelo contrário, sempre me deixou muito solto para fazer isso ou aquilo. Ele não era um professor ligado na gramática não. Ele ensinava a estrutura gramatical da língua portuguesa através dos trabalhos que os alunos e alunas faziam. Eu, ainda garoto, ia com ele a campo nas pesquisas de folclore, com as alunas do Colégio do Carmo para pesquisar folclore em Nova Almeida. Algumas manifestações eram coibidas pela polícia, mas não era um processo de controle muito rígido não.

26) Se pudesse escolher, teria nascido em uma época diferente? Em outra época histórica, por exemplo?

- Não, eu acho que nasci na época certa. No momento do século XX que nasci, em 1933, até o final do século XX. Eu sou um homem de 1933 até o ano 2000. Eu não estou no ano 2001. 2001 é um mundo novo para mim. Esse mundo da informática, do celular que carrego. Eu não convivo mais com esse mundo. Esse mundo novo não me faz falta. O mundo meu, de antigamente, do século passado, esse é o meu mundo. Você está conversando com um velho, já do passado. Foi a época ideal, a minha época do século XX. A época em que sobrevivi. Eu e Léa que estamos aqui, nós somos sobreviventes no século XXI de uma época em que na infância não havia penicilina, não havia um antibiótico, não havia os grandes medicamentos que hoje são capazes de dar perdurabilidade à vida humana. Eu tive sarampo e catapora, nunca fui vacinado porque não havia vacina para essas doenças. Vivemos um tempo de transição, às vezes difícil, de mudança de costumes, de formas de pensar e das relações.

27) O grupo “Letra” em 1980 movimentou o cenário literário do Espírito Santo. Qual foi a importância desse grupo para você?

- O grupo letra foi na Ufes, em um tempo em que Reinaldo estava lá à frente, na área da Literatura, não sei se na Secretaria de Cultura da Ufes, da Fundação Ceciliano. Era composto por Reinaldo Santos Neves, Miguel Marvila, Luiz Busato, José Augusto Carvalho, Oscar Gama, Marcos Tavares e Renato Pacheco. Foi um grupo que por uma afinidade literária, resolveu se considerar grupo e fazer publicações, principalmente, na revista *Você*, que vinha sendo publicada. Reinaldo dizia que eu era o membro de fora do grupo Letra, pois eu não fazia parte do grupo. Esse grupo marcou época porque ele não só alimentou a sua presença através dos escritos, não apenas na revista, mas porque muitos deles publicaram obras, sempre por meio da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, e porque eles eram, naquele momento, um grupo individual, uma ilha dentro da literatura capixaba. Essa era a marca do grupo Letra. Os sobreviventes do grupo podem falar melhor sobre isso. Eles se reuniam constantemente e estavam sempre se alimentando de informações literárias. Eles entendiam que estavam contribuindo para a cultura capixaba. Como

grupo tinha um objetivo de criar literatura e mostrar a existência dessa literatura aqui em Vitória, independente do lado pessoal, cada um com suas atividades, literárias ou não.

28) Que tipo de leitor é você?

- Hoje, eu sou um leitor preguiçoso, mas eu continuo a gostar de bons autores, de obras que sejam capazes de me prender pelos primeiros parágrafos. Para mim, isso é fundamental numa obra, principalmente de natureza literária. A não ser uma obra que me obrigue a ler por outros interesses. Mas aquela leitura de prazer e satisfação, ela tem que me pegar logo no primeiro parágrafo. Por isso tenho uma grande preocupação com isso em todos os livros que eu escrevo. Ou eu abro um livro de forma forte ou não abro um livro. Então da mesma forma que gosto de me deixar prender, também quero fazer com que o leitor, logo no início, já fique preso, e não queira mais abandonar o livro, por meio de um gancho, uma algema. Eu leio, mas leio, hoje, mais seletivamente.

29) Acredita que se não fosse capixaba, sua literatura seria diferente?

- Não tenho resposta para isso. Assim como a questão na história. Na história não existe a condicional. É como perguntar “E se Hitler não tivesse existido?” Mas ele existiu e levou a Alemanha e o mundo à Segunda Guerra Mundial. O “se” não existe.

30) E a literatura capixaba tem uma marca própria?

- Tem. Hoje a literatura capixaba está emparelhando com a literatura nacional. A literatura do eixo Rio, São Paulo, Belo Horizonte.

31) Mas tem um traço característico que a difere, pelo fato de ser capixaba?

- Exceto quando tem por tema o regionalismo, como no caso da Bernadete Lyra, que é muita presa à área norte do Estado, local em que ela nasceu. Itaúnas, Conceição da Barra. Mas a literatura capixaba não tem essa individualidade regionalizada. Realmente, vou citar o exemplo maior que eu acho que são as obras

de Reinaldo. Embora ele tenha obras que se passam no Espírito Santo, como o romance *Kitty 22*, em Vitória, ou a *Ceia Dominicana*, em Manguinhos. Mas ele tem histórias que se passam na Idade Média, como a *Longa Viagem*, e *Crônicas de Malemort*. São obras grandes que tiveram projeção nacional então, eu acho que isso é meio “caipora” sabe, querer ver a literatura do Espírito Santo como muito presa à figura do mapa do Espírito Santo.

32) O movimento armorial foi muito forte na década de 70. Você recebeu influências do movimento, ou a literatura dos capixabas na época?

- Na minha obra não, mas teve influência, aqui, principalmente em relação a um grupo mais jovem, que na época andou teatralizando peças como “Arena conta Zumbi” de Amilton de Almeida, Toninho Neves, ambos falecidos. Tem também o autor das tirinhas de *Marli*, Milson Henriques. Esse grupo teve uma influência marcante de Ariano Suassuna. Muito mais sobre eles do que sobre mim, embora considere os Autos do Suassuna muito brasileiros. Ele queria socializar o teatro. Levar o teatro ao povo.

33) Como foi escrever a peça *Queimados* em 77, sob a influência ainda da ditadura e do regime militar de governo?

- Essa pergunta seria mais indicada aos jornalistas da época. Muitos sofreram com a repressão. Mas eu não, o que se fazia no Espírito Santo em termos de literatura não impactava no público, mas na parte de jornal, houve controle e cerceamento. Nas escolas, nas faculdades, em nosso departamento na Ufes onde lecionávamos se dizia que havia olheiros presenciais, mas eu não tive essa experiência. Eu nunca tive temor. Se outros tiveram essa experiência, eu não tive. Muita gente fala que passou por isso. Muita gente que nem teve tanta atuação já recebeu indenização do governo por aquilo que alegavam, mas eu não passei por isso.