

# O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras

Antonio R. Esteves

UNESP – Assis



## 1 À guisa de introdução

No último quartel do século passado (e no que vai deste), pode-se notar um grande incremento na publicação de romances que trazem fatos e personagens históricos para o centro de suas ações. Trata-se de uma tendência universal que, no entanto, tem especial relevância nas literaturas latino-americanas. Embora a crítica tenha dedicado maior atenção às literaturas hispano-americanas, essa ocorrência também pode ser constatada na narrativa brasileira.

Independente do fato de se poder traçar uma genealogia para esse tipo de romances, buscando suas origens no romance histórico do século XIX, como fazem vários estudiosos da questão, tais como González Echevarría (1984), Raymond Souza (1988), Fernando Ainsa (1991, 1997 e 2003), Alexis Márquez Rodríguez (1991), Seymour Menton (1993), Marilene Weinhardt (1994, 1998 e 2004), Peter Elmore (1997), María Cristina Pons (1996), Celia Fernández Prieto (2003), Gloria da Cunha (2004) ou André Trouche (2006), entre outros; ou de se circunscrever o fenômeno diretamente na pós-modernidade, usando o conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991), não se pode negar a importância dessa releitura da história proposta pelo romance. Da mesma forma, tem pouca relevância classificar esse tipo de narrativa em subcategorias como “Novo romance histórico”, como o fazem Ainsa ou Menton; “romance histórico” simplesmente, como preferem muitos; “narrativa de extração histórica”, seguindo André Trouche; “narrativa histórica”, como o faz Gloria da Cunha; “ficção histórica”, de acordo com Weinhardt; ou simplesmente repetir a feliz expressão de Hutcheon, “metaficção historiográfica”.

Uma das principais marcas apontadas pela crítica canadense, que interessa para os resultados deste trabalho, é a possibilidade de recuperar figuras marginalizadas, periféricas ou “ex-cêntricas”, esquecidas ou desprezadas pelas narrativas hegemônicas. Nesse contexto, o presente trabalho pretende realizar a leitura, comparada no que couber, de quatro romances publicados na última década do século XX, cujo eixo comum é situar sua ação num passado distante, além de ter como protagonistas personagens que poderiam ser incluídos na categoria de ex-cêntricos.

Em *Videiras de cristal* (1990), de Luiz Antonio de Assis Brasil, a ação está centralizada na “Guerra dos Muckers”, movimento ocorrido nas colônias alemãs da região de São Leopoldo, na então Província do Rio Grande do Sul, entre 1872 e 1874 e cujo protagonismo cabe a Jacobina Maurer, fanática religiosa que desafia o poder hegemônico da época. Em *Ana em Veneza* (1994), de João Silvério Trevisan, o protagonismo é dividido por Julia da Silva Bruhns, a mãe brasileira do escritor alemão Thomas Mann; Ana, uma escrava africana que a acompanha à Alemanha, quando a família deixa o Brasil; e o músico cearense Alberto Nepomuceno que vai estudar na Europa, na segunda metade do século XIX. Os três protagonistas cruzam-se, na ficção, na cidade de Veneza, símbolo de encontros transculturais. Em *Desmundo* (1996), de Ana Miranda, se recupera um fragmento da vida colonial brasileira da segunda metade do século XVI, através do ponto de vista de Oribela, uma das órfãs enviadas pela rainha de Portugal para casar-se com os colonizadores visando embranquecer a população da colônia. Ela não aceita o marido, apaixona-se pelo “mouro” Ximeno Dias, com quem tem um filho, e funda uma genealogia de mestiços, normalmente pouco tratada pela historiografia hegemônica. A protagonista de *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* (1997), de Heloísa Maranhão, é a escrava africana homônima, prostituta e mística, perseguida pela Inquisição Portuguesa do século XVIII devido a sua atuação religiosa.

São quatro visões diferentes, duas de autoria masculina, duas de autoria feminina, de personagens femininos, ex-cêntricos na história brasileira que, através do romance histórico, buscam seu espaço na construção da multifacetada identidade brasileira.

## 2 Massacre em Saporanga

*Videiras de cristal*, de 1990, é o oitavo dos dezoito romances que Luiz Antonio de Assis Brasil publicou até o momento. Com o subtítulo de “O romance dos muckers”, a obra conta de modo

ficcional o episódio histórico no qual um grupo de fanáticos religiosos, liderados por uma camponesa pobre e de poucas letras, filha de imigrantes alemães, colocou em polvorosa a região de São Leopoldo, entre 1872 e 1874. Pode-se dizer que esse movimento, de certo modo, antecipou outros episódios de fundo religioso como a Guerra de Canudos, no interior da Bahia, no final do século XIX ou a Guerra do Contestado, no oeste de Santa Catarina, no início do século XX. Tais acontecimentos, pouco explorados pelos historiadores mais conservadores, expuseram as chagas de uma sociedade miserável e rural, ainda presa pela ignorância a valores quase medievais. Graças à forma sangrenta como foram resolvidos pelos donos do poder local e autoridades centrais, acabaram por penetrar no imaginário popular, transformando-se, assim, em rica fonte para a literatura.

O significado de “*mucker*”, em alemão, circula entre “santo fingido, santarrão e hipócrita”, segundo o próprio romance (ASSIS BRASIL, 1998, p. 108). Essa expressão, atribuída aos fanáticos por um pastor da região e que passou à história, designava os habitantes da colônia do Padre Eterno, atual Sapiranga, no então município de São Leopoldo, adeptos de um grupo que se organizou em torno à família de Jacobina Maurer, de solteira Mentz (1842?-1874), que acabou por ocupar o centro dos fatos.

A história hegemônica, baseada principalmente na imprensa da época cuja opinião era formada por setores religiosos, tanto católicos quanto luteranos, costuma descrever a figura de Jacobina como um verdadeiro monstro, um misto de feiticeira, charlatã, doente mental e adúltera. Ela, no entanto, enxergava-se a si mesma como uma espécie de encarnação feminina do próprio Cristo, no que era seguida por muitos adeptos, imigrantes pobres, rudes camponeses, abandonados tanto pelas autoridades brasileiras quanto pelos membros da colônia que controlavam o poder, econômico, político e religioso. Totalmente à margem de qualquer sistema, eles não identificavam as novas terras para onde haviam sido deslocados com o paraíso que lhes havia sido prometido. Não lhes restava mais esperança: a única recompensa possível era o paraíso apocalíptico acenado por Jacobina, com base em suas interpretações reducionistas da Bíblia que havia aprendido a ler com um pastor visionário.

Para contar o episódio da Guerra dos *muckers*, que terminou num verdadeiro massacre no inverno de 1874, Luiz Antonio de Assis Brasil se vale basicamente da plurissignificação da linguagem literária. Desse modo, a oscilação entre metáfora e ironia, como muito bem aponta Eneida Menna Barreto (2001, p. 77), estrutura o enredo que se desenvolve a modo de uma tragédia clássica.

Para tanto, o escritor conta os acontecimentos a partir do ponto de vista de vários personagens, num processo que ele próprio chama de “narração consciente múltipla”, em entrevista a Eneida Menna Barreto (2001, p. 132). Tal técnica narrativa permite, assim, certa ambigüidade nos pontos de vista e liberdade de escolha das versões por parte do leitor. O principal desses personagens, cuja voz oferece uma leitura crítica dos fatos, é o Doutor Christian Fischer. Personagem fictício, esse médico alemão também se dedica a coletar cactos que envia para seu tio Hans Willibald Genz, em Rothenburg-obder-Tauber, no Franken, juntamente com longas cartas onde descreve a nova terra e os acontecimentos que a assolam. O recurso é eficaz, uma vez que permite ao médico recém chegado ao Brasil, ao mesmo tempo em que narra os fatos, interpretá-los, procurando entender a realidade para ele desconhecida. Como alemão, ele entende perfeitamente tudo o que diz a maior parte dos protagonistas da história, uma vez que em sua maioria não falam o português. Como cientista, ele pode discutir de modo pretensamente neutro e objetivo acontecimentos calcados em profundas crenças religiosas. Sua presença como foco narrativo é dupla: parte da narrativa é feita com suas próprias palavras, nas cartas escritas ao tio; outra parte, no entanto, é apresentada pelo narrador em terceira pessoas que coordena as várias vozes, mantendo nele o foco.

Embora Fischer seja um nome bastante comum em alemão, seu significado original de “pescador”, ajuda a entender o papel privilegiado do personagem, que vai além do interesse por entender a psique humana, especialidade a que se dedica. Esse ouvir e interpretar as histórias que ouve se aproxima bastante ao trabalho do pescador, recolhendo seus peixes, nos diversos tipos de águas, das mais turvas às mais claras, das mais tranqüilas às mais revoltas. Além disso, sua segunda atividade, coletor de cactos, típica flor de climas secos, nessa terra úmida e temperada, também o associa a seu papel. Tentar entender a alma humana, tão misteriosa quanto as delicadas flores que nascem em tão espinhentas plantas, é o que o torna um ponto de vista privilegiado para contar os funestos acontecimentos do Ferrabrás.

O narrador onisciente, que tem a função de coordenar os diversos focos narrativos e vozes que se alternam no relato, serve ao mesmo tempo como uma espécie de filtro, uma vez que reproduz em português o que na maior parte do romance ocorre em alemão. Evidentemente tal narrador, ao orquestrar a polifonia textual que constitui o romance, acaba por fornecer sua leitura particular dos acontecimentos. Entretanto, há fissuras suficientes, principalmente através da utilização da ironia, para que o leitor possa ir, aos poucos construindo sua própria versão.

Assim, o leitor não tem apenas a privilegiada versão do Doutor Fischer. A ela juntam-se outras vozes importantes para montar o quebra-cabeça da saga dos muckers. O personagem Jacó-Mula, por exemplo, também terá lugar de destaque. Originalmente “Fuchs”, raposa em alemão, ele passa a exercer o papel de mula na narrativa. “Uma raposa que é mula. Interessante.” (ASSIS BRASIL, 1998, p. 38), é o comentário que faz o Doutor Fischer ao conhecê-lo. O apelido advém de sua antiga profissão, tropeiro. Através de sua ingenuidade, até mesmo certa “burrice”, de acordo com os colonos que não o respeitam, o leitor terá acesso aos acontecimentos mágicos, por assim dizer, que envolvem a atuação de Jacobina. Por outro lado, através de sua atividade de mula, que transporta a carga de um lado para outro, filtrada pela visão ingênua, é que o leitor saberá, entre outras coisas, que Jacobina tem o poder de levitar.

Fischer e Jacó-Mula aparecem interligados no processo narrativo, desde o princípio. É depois da consulta que o ex-muleiro faz ao médico que ele toma a iniciativa de abandonar a família, que o despreza, para juntar-se à outra família, tornando-se um dos personagens mais próximos de Jacobina, como organizador do coro encarregado de entoar os hinos religiosos. Da mesma forma, Fischer faz dele coletor de cactos. Significativamente, Jacó é salvo pelo médico durante a batalha final e os dois escapam juntos do Ferrabrás. Fischer, na despedida, quando se separam, após o massacre impetrado pelas tropas imperiais junto com milícias de colonos, aponta para a paisagem “faiscante de luz” e lhe diz: “– E agora é a vida, Jacó” (ASSIS BRASIL, 1998, p. 530).

Através dos olhos de Ana Maria Hofstätter, criada de Jacobina, expõe-se a vida íntima da profetisa. As ações, que ao princípio não são passíveis de discussão, ao longo da narrativa passam a ter um novo significado para Ana Maria, à medida que ela vai penetrando na intimidade da patroa.

Da mesma forma, o debate teológico que acompanhou, do início ao fim, o conflito que acabou por colocar no mesmo bando as autoridades religiosas da colônia que tradicionalmente disputaram as almas de suas ovelhas, tem especial destaque. Na narrativa, é representado, de um lado, pela figura do pastor luterano Friedrich Wilhelm Boeber, da colônia do Padre Eterno, intransigente em seus princípios teológicos, que com sua ação acaba por respaldar setores conservadores da colônia que exigiram a ação policial que levou ao extermínio boa parte dos colonos, além de afastar tantos outros. Pelo lado da Igreja Católica, cujo chefe maior, o Bispo de Porto Alegre lava solenemente as mãos, deixando claro que se trata de problemas entre alemães, a figura de destaque, talvez mais rica e complexa, é

o jesuíta alemão, Mathias Münsch, responsável pelas missões da região.

O pastor Boeber, nas horas vagas, simbolicamente, dedica-se a montar a maquete em madeira de uma catedral. Sua obra fica inconclusa, já que perece no incêndio. Apesar dos esforços do padre Münsch que o arrasta das chamas da casa paroquial, o pastor inconformado por não poder concluir sua obra, acaba morrendo nos braços do padre. Já a obra do jesuíta era muito mais pretensiosa que a do pastor: seu desejo é repetir a façanha do padre Sepp nas missões guaranícas. Ao se conscientizar que se trata de uma quimera e que sua atuação, que a princípio é intransigente e no final bem mais consciente, não consegue demover a intransigência humana, ele se frustra, ele decide entregar-se ao sacrifício. Trazendo no peito uma imagem de São Francisco Xavier, o mártir imolado no Japão, e arrastando grotescamente uma carroça onde leva um aleijado que encontrou abandonado entre as ruínas, ele acaba sendo fuzilado ao tentar impedir o avanço das tropas.

O episódio, inicialmente circunscrito aos colonos alemães, com sua evolução desenfreada, acaba por envolver também as autoridades brasileiras da Província. Estas são incitadas pelos inflamados discursos da imprensa liberal a tomarem providências contra o que os opositores chamam de resultados nefastos da política conservadora. Assim, se organiza uma primeira expedição que acaba sendo derrotada antes de conseguir chegar à casa de Jacobina. A derrota do primeiro ataque, que se deveu mais à desorganização dos atacantes que propriamente à força dos atacados, fez com que o governo imperial enviasse reforços para acabar de uma vez por todas com o movimento. Nesse momento, o poder local, controlado pelos alemães, se afasta da ação. São sábias, nesse sentido as palavras do Doutor Hillebrand, médico bem sucedido em São Leopoldo, ao forçar a renúncia do delegado de polícia João Jorge Schreiner: “Se os brasileiros quiserem, eles que massacrem os muckers e assumam o ônus perante a história. Basta o que temos sofrido” (ASSIS BRASILEIRO, 1998, p. 446). Os furiosos colonos da região, envolvidos na luta fraterna, são os únicos que levam a luta até o massacre final dos fanáticos, comandado pelo exército imperial.

Por parte do poder imperial, o personagem mais interessante que permite um contraponto humano da luta, é o Capitão Francisco Clementino San Tiago Dantas, antepassado do homônimo diplomata e ministro dos governos Vargas e João Goulart. Chefe do corpo de artilharia no frustrado ataque inicial, ele acaba tornando-se comandante da operação final, após a morte do coronel Genuíno Olímpio de Sampaio, veterano da Guerra do Paraguai. Graças às

notas em sua caderneta, que ao final ele mesmo queima, o leitor tem uma descrição do massacre, do ponto de vista dos invasores. Parnasiano, de acordo com a formação positivista de um militar de sua época, ele enriquece sua descrição com elementos da mitologia grega, o que também ajuda a dar ao relato o ar de tragédia que perpassa o romance. Anota em sua caderneta: “O cenário do embate, por isso apresenta-se doloroso como o Tártaro e horripilante como o Érebro; onde gente honesta e laboriosa cultivava a terra – sua esperança de vida melhor no Novo Mundo – agora só há destroços ígneos” (ASSIS BRASIL, 1998, p. 502).

Os múltiplos pontos de vista em que se estrutura a narrativa permitem enfim que a reconstrução do episódio do massacre de centenas de colonos alemães pelas autoridades brasileiras, com o beneplácito ou a cumplicidade da maior parte da comunidade de São Leopoldo, possa ser relida sem as tradicionais paixões que em geral permeiam os discursos históricos sobre esse acontecimento que passou à história como uma manifestação mais da barbárie que podia dominar essas populações apartadas da vida civilizada que era o modelo das classes dominantes do país, mesmo que tais bárbaros fossem europeus e falassem alemão.

### 3 Encontro em Veneza

Pode-se dizer que *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan, publicado em 1994, seja uma imensa sinfonia em cinco movimentos: um prelúdio mais quatro partes. Os protagonistas são três: Júlia da Silva Bruhns (1851-1923), a mãe brasileira dos escritores alemães Heinrich (1971-1950) e Thomas Mann (1875-1955); Ana, uma escrava africana que a acompanhou à Europa quando a família deixou o Brasil em 1858; e o músico Alberto Nepomuceno (1864-1920), um dos criadores da moderna música brasileira. Tais personagens, reais todos, se cruzam na ficção, em Veneza, a cidade máscara, meio terra, meio água, símbolo do carnaval, mas também da híbrida cultura europeia, uma espécie de elo ancestral entre as culturas ocidental e oriental. Para lá eles se dirigem, como na novela de Thomas Mann, *Morte em Veneza* (1912), importante intertexto, em busca de uma identidade possível.

“Encontro em Veneza” é o subtítulo da terceira parte, um *Adagietto con variazioni*, com doze capítulos, que ocupa mais de um terço do romance. Em Veneza, vagando por seus canais labirínticos, os protagonistas discutem o sentido de suas existências, sua complexa realidade cultural e a modernidade. A música é a metáfora através da qual se consolida a polifonia cultural que representa a tão ansiada identidade.

Um dos temas centrais, talvez o mais importante desse romance-polifonia, é o exílio. Seja o exílio interior daqueles que tentam encontrar sua identidade ou um sentido para a vida. Seja o exílio exterior, daqueles que ausentes de sua terra natal, tentam reencontrá-la fora ou penam de saudades. Associados ao exílio surgem outros temas que sustentam a narrativa: o desejo de entender a morte como elemento vital; a busca de um sentido para a vida, que parece estar associado à arte; a discussão da identidade nacional, tentando desvendar o enigma: afinal de contas o que é ser brasileiro. Outro tema é a tentativa de definir a modernidade e, por contigüidade, a pós-modernidade. Enfim, uma tentativa de definir a arte em tempos em que já não há certezas e proliferam, com as dúvidas, os pontos de vista diversificados. “No rumo que as coisas tomaram neste final de século, tão conturbado, a arte tornou-se um terreno desconhecido, perigoso e incômodo [...]” (TREVISAN, 1994, p. 343), afirma Nepomuceno no romance.

Pode-se dizer que a questão da identidade tem sido, ao longo do tempo, um tema recorrente nas literaturas latino-americanas, incluindo a brasileira. Nos últimos tempos, entretanto, tal preocupação vem associada a outro elemento: a utilização da história como elemento passível de transformar-se em ficção. A busca de uma identidade possível, discursiva evidentemente, passa pela releitura da história hegemônica que aparece, em geral, parodiada ou carnavalizada, numa verdadeira sinfonia em que se podem vislumbrar diversas vozes concomitantes. São vozes tidas durante muito tempo como dissonantes que, agora juntas, tentam oferecer uma imagem mais ampla dessa múltipla realidade.

Assim ocorre, por exemplo, com a utilização da voz feminina, mesmo que venha pela pena masculina. No romance em questão, Júlia, nascida no Brasil, perde a mãe brasileira ainda criança. O pai alemão decide então levá-la para Lübeck, com os demais filhos pequenos, para receber uma educação alemã. A menina tem então que aprender a língua alemã e abandonar a cultura materna à qual não mais tornará. Com ela, viaja para a Europa, sua mucama, uma escrava que já tinha sido arrancada violentamente de sua primitiva cultura africana, ao ser trazida para o Brasil. Ana nunca superará o trauma e tampouco se adaptará à Alemanha. No romance, ela abandona a casa de seus senhores e passa boa parte da vida em um circo, vagando pela Europa, como um animal exótico que satisfaz a curiosidade pública. O circo, o animal exposto, a errância, são temas fundamentais na discussão do processo tanto de aceitação do outro, quanto de encontro consigo mesmo. Da mesma forma, o cearense Alberto Nepomuceno, também pertence à periferia do sistema.



Trata-se de um músico provinciano que recebe uma bolsa do governo brasileiro para estudar na Europa, com a missão de inovar a música brasileira. Seu personagem é o fio condutor da narrativa e desencadeia uma série de discussões.

O cruzamento das histórias dos três personagens ocorre, na narrativa, de forma casual em Veneza, onde Alberto se encontra com Ana que, no estágio final de uma tuberculose, ali está veraneando com os Mann. Em longos passeios pela praia do Lido, ela relata ao brasileiro toda a sua transumância européia. Essa parte termina com a morte de Ana: Júlia e Alberto, cada qual para um lado, seguem seu destino. A história de Júlia interrompe-se por aí. O leitor, no entanto, ao longo da narrativa tem elementos para constatar que ela abandona definitivamente a cultura brasileira, embora fragmentos dessa cultura nunca tenham deixado de fazer parte de sua vida.

A morte de Ana, entretanto, tem um papel importante na narrativa e na vida de Alberto. Será ele o encarregado de superar simbolicamente a morte, através da arte. Através da música, deverá também, encontrar uma possível identidade para o brasileiro: mestiça e multicultural. Isso o romance trata de mostrar de modo bastante evidente em sua parte final, quando o relógio dá um salto formidável: de 1891 para 1991. A superação da temporalidade já havia aparecido de modo simbólico no episódio da morte de Ana em Veneza: num instante de epifania, supera-se o tempo cronológico e se ingressa em outra temporalidade, que poderíamos chamar de mítica: “Ali pareceu que o presente fugaz confundia-se com o passado e atraía para si o futuro, de tal modo que o mundo tornou-se um todo, totalmente contemporâneo, e eles sentiram-se companheiros de viagem” (TREVISAN, 1994, p. 495).

Veneza, nesse contexto, transforma-se numa espécie de local privilegiado de ponto de encontro dos protagonistas entre si e consigo mesmo: um entre-lugar (SANTIAGO, 2000) capaz de fazer Alberto Nepumuceno entender com clareza o que significa ser brasileiro. Alberto, Ana e Júlia marcam um encontro com a cultura européia nesse “labirinto de fantasia acumulada” (TREVISAN, 1994, p. 317), onde “a previsibilidade é apenas uma artimanha” (p. 322). No entanto, Veneza, a cidade-sonho, cidade-máscara, símbolo do híbrido e do movediço, acaba por romper qualquer limite estabelecido a priori. Sem ser terra firme, tampouco é água. No limite entre Ocidente e Oriente, da mesma forma que não é totalmente Europa, tampouco pode ser América. Ao penetrar na basílica de San Marco, Nepumuceno é envolvido por uma misteriosa música que, pode-se dizer, representa o sonho que é Veneza: “Havia nela, com

certeza, alguma coisa de anormal, mas também enigmático, como se certos padrões tivessem sido rompidos, ou melhor, pervertidos – e o resultado fosse uma fascinante pendência entre o inédito e o desvirtuado” (TREVISAN, 1994, p. 331).

E se a melhor maneira de conhecer Veneza é perdendo-se (TREVISAN, 1994, p. 322), esse exercício em corda bamba permitirá aos protagonistas recuperarem seu equilíbrio original, ainda que seja para desequilibrar-se em seguida. Ao morrer, Ana fecha o ciclo de sua existência, ao mesmo tempo em que, ao reintegrar-se à Mãe-terra, abre a possibilidade de que a roda siga girando. Júlia, ao abandonar a cultura brasileira, fecha-se na cultura alemã, mas sobrevive nas palavras dos filhos escritores. Alberto, após a experiência veneziana, quando ouve o relato de Ana e presencia sua morte, abandona a idéia da própria morte e abre-se para produzir uma arte brasileira, com toda a ambigüidade que isso possa representar: a procura de uma identidade indefinida e fluída que se constrói e reconstrói a cada instante como o contínuo desfilarm de uma marcha carnavalesca, como a que ele vê diante de si, ao deslocar-se para o Festival de Jazz de Montreux, não mais em 1891, mas em 1991.

A identidade que se deseja ressaltar, enfim, desenha-se no romance de Trevisan a partir da seleção e montagem, realizada pelo olho do leitor atento, dos vários fragmentos que desfilam aparentemente de modo caótico ao longo da torrente discursiva de mais de seiscentas páginas. Nepomuceno é um mestiço oriundo da província que busca no Velho Mundo, num desfile caótico de máscaras que surgem e desaparecem pelos labirintos da onírica cidade anfíbia que é Veneza, a resposta para o drama de ser artista num país mestiço que prefere olhar para a outra margem do Atlântico em busca da identidade possível que ele pode encontrar em sua própria terra. Ao decifrar o enigma, ele regressa à sua terra.

E num espaço que pode parecer não ter entrado sequer na modernidade, tal é a mescla de elementos aparentemente tão díspares, ele propõe a superação dessa modernidade e o ingresso numa pós-modernidade, híbrida, fluída e multifacetada, onde convivem lado a lado, em perfeita (des)harmonia, os diversos elementos constituintes disso que se pode chamar de cultura brasileira. Assim, dentre outras maneiras, pode ser lido o romance de João Silvério Trevisan.

#### **4 Uma órfã nos tempos do primeiro bispo**

Notícias das órfãs enviadas ao Brasil por dona Catarina, rainha de Portugal, podem ser encontradas no capítulo IV da Segunda

parte do *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Souza (1987, p. 130). O objetivo era fundar uma genealogia branca e cristã nas novas terras, tirando os colonos do ambiente de pecado em que estavam imersos, como explicita o fragmento da carta do jesuíta Manuel da Nóbrega usado como paratexto logo no início do romance. A chegada do primeiro “lote” de jovens ocorreu em 1551, pouco tempo depois da fundação de Salvador pelo primeiro Governador Geral da colônia, Tomé de Souza.

A partir desse quase desconhecido episódio, Ana Miranda traça o enredo de seu quinto romance, *Desmundo*, publicado em 1996, que recria a história de uma dessas anônimas órfãs. Convertida em protagonista do romance e foco narrativo, Oribela, mulher com “nome de vaca” (MIRANDA, 1996, p. 97), como lhe diz sua sogra, com a intenção de menosprezá-la e humilhá-la, ao mesmo tempo em que descobre as novas terras, também descobre seu corpo e sua sexualidade. A jovem, no entanto, presa em um labirinto de angústias, move-se de acordo com a mentalidade da época: duvida a cada instante se não é o próprio satanás quem conduz o incerto rumo de sua vida e de suas ações tão desencontradas. Ao entrar em contato com esse mundo à avessas onde aporta, um “desmundo”, segundo seu entendimento, povoado de seres fantásticos e exóticos, Oribela se assusta. Não consegue evitar sua mirada estrita de mulher portuguesa enclausurada entre as quatro paredes de um orfanato, num mundo regido pelo cristianismo medieval que a faz enxergar, a todo instante, o dedo demônio em tudo.

A narrativa em primeira pessoa estrutura-se em dez partes, subdivididas em capítulos muito curtos, o que dá agilidade e fluidez à leitura. Trata-se, na verdade, de um imenso monólogo, através do qual a protagonista relata o contato com a nova vida na colônia, ao mesmo tempo em que tenta entender o que para ela, no fundo, é quase incompreensível. Como ocorre com qualquer mulher de seu tempo, Oribela é submetida a uma série de forças superiores a sua vontade. Morta a mãe, o pai, inconformado pela perda da esposa, e despejando nela toda a culpa, acaba por encerrá-la, sem maiores explicações num orfanato, de onde é arrancada, uma vez mais, sem a maior explicação, para ser enviada ao Brasil para casar-se com algum colono. Aqui chegando, inconformada com sua sorte, mas sem poder fazer nada, é casada a contragosto com Francisco de Albuquerque, rico fazendeiro criador de gado, sobrinho da mulher do Governador-geral, num processo que se aproxima de um leilão de gado.

Ela não nutre por ele qualquer sentimento e seu único desejo é regressar à sua terra. Para isso escapa de casa em duas ocasiões. Na

primeira delas, é violentada por alguns marinheiros que a enganam. Recuperada pelo marido, é devolvida à casa, da qual foge novamente. Desta vez encontra guarida na casa e nos braços do “mouro” Ximeno Dias, um comerciante que busca riqueza e tranqüilidade nessa terra de ninguém que é o Brasil da metade do século XVI. Outra vez capturada pelo marido, volta para casa grávida. Fruto de sua relação com Dias nasce um filho que Albuquerque lhe rouba e que ela só recupera nas últimas páginas do romance.

A ação, como se vê, ocorre nos primeiros anos da colonização do Brasil e retoma um tema bastante comum na literatura brasileira: o impacto do encontro do europeu com as novas terras, das quais o colonizador apenas espera tirar lucros rápidos, embora discursivamente se justifique o processo de espoliação com a sagrada missão de ampliar os territórios da cristandade numa época em que a Península Ibérica tinha se outorgado a tarefa de defender a Igreja de Roma de seus principais inimigos da época: calvinistas, luteranos, de um lado e infieis muçulmanos, por outro.

A narrativa não apresenta um tempo cronológico explícito, embora implicitamente a ação se circunscreva a dois marcos: a chegada das órfãs à Bahia, que segundo os registros históricos teria ocorrido em 1551 e a partida de Francisco de Albuquerque, o marido, no mesmo barco que “levava a Portugal o Bispo Sardinha a deitar suas queixas aos pés do rei” (MIRANDA, 1996, p. 210). Historicamente se sabe que o primeiro bispo do Brasil, dom Pero Fernandes Sardinha abandonou sua diocese em 1556, por conflitos com o segundo Governador Geral do Brasil, Duarte da Costa. Também se sabe que o referido barco nunca chegou a Portugal já que naufragou nas costas do atual Estado de Alagoas e todos os seus passageiros, com exceção de um que contou a história, foram mortos e/ou devorados pelos índios caetés, num dos episódios mais sangrentos e paradigmáticos de antropofagia que registra de modo detalhado a historiografia do país, relatado profusamente pelas crônicas e retomado posteriormente pelos vanguardistas de 1922.

Muito mais que a tentativa de reconstituição dos primeiros anos da colônia, mostrando o impacto do enfretamento do português com as novas terras e com seus ancestrais habitantes, e sua luta por transformar esse ambiente hostil em uma empresa que produzisse lucros rápidos, a riqueza do romance está no ponto de vista adotado. Evidentemente os intertextos são as primeiras crônicas e relatos de viagem que tratam da empresa colonial lusitana, entre os quais se destaca o referido livro de Gabriel Soares de Souza, ele mesmo um português que dedicou boa parte de sua vida, e morreu nessa empresa, tentando encontrar no interior das novas terras, as

famosas minas de ouro e prata que enriqueciam os espanhóis do Peru e do México. O livro de Soares de Souza é bastante conhecido de Ana Miranda que já havia se valido dele como fonte em seu primeiro romance, *Boca do Inferno*, de 1989, que também trata dessa região, cerca de um século mais tarde.

A novidade é a inversão que ocorre no enfoque adotado. Em *Desmundo* temos uma escritora que reconta um episódio da colonização do país, valendo-se para isso da voz de uma mulher, Ori-bela, a protagonista do romance. Além de adotar o ponto de vista feminino, invertendo a tradicional forma de contar a história e de narrar o romance, aparecem na narrativa outros ex-cêntricos da história do Brasil como são os indígenas, judeus ou mouros.

Vale a pena destacar a contra-leitura que o romance faz do clássico mito do surgimento do brasileiro, fixado durante o Romantismo. Em *Iracema* (1865), de José de Alencar, que além de fundador do indianismo também pode ser considerado o introdutor do romance histórico scottiano na literatura brasileira, temos uma alegoria do mestiço nacional. Iracema, a indígena, se apaixona do guerreiro colonizador, Martim Moreno, ele mesmo um personagem histórico, e trai seu povo devido a esse amor. Ao morrer, evidente castigo já que o Brasil não podia ser representado, segundo a visão romântica do século XIX, por uma genealogia originada numa mulher indígena, embora fosse bela e simbolizasse a natureza americana, Iracema entrega seu filho Moacir, filho do sofrimento, diz Alencar, para que o pai o eduque de acordo com os princípios cristãos do colonizador.

Em *Desmundo*, a mãe é branca e portuguesa, mas órfã. O pai do filho mestiço que ela dá à luz é Ximeno Dias, um mouro, minoria presente na formação do Brasil, à qual, no entanto, a história hegemônica tratou de apagar. O homem que representa o conquistador, Francisco de Albuquerque, o marido que tenta regressar para Portugal, naufraga com o bispo Sardinha, devorado segundo a tradição pelos nativos. Há que se acrescentar que Francisco Albuquerque, ao contrário de Ori-bela “que é nome de vaca”, tem um sobrenome tradicional na história brasileira, uma linhagem até hoje importante no Nordeste. No romance, ele é sobrinho da mulher do Governador Geral, que lhe consegue a noiva. No entanto, ele tem uma relação incestuosa com a própria mãe, a sogra que tanto despreza a indefesa Ori-bela: dessa relação nasceu Viliganda, uma menina deficiente mental. Desse modo, o ramo da família portador da genealogia tradicional dos conquistadores, sacramentada pelo matrimônio e pelo poder, está fadado a desaparecer da face da terra, com a morte de Albuquerque. Significativamente sobrevivem os inúmeros filhos

mestiços que Francisco de Albuquerque tem com as nativas e o filho bastardo, também mestiço, nascido, este sim, do amor, e não apenas de relações sexuais, entre Oribela, a órfã portuguesa, e Ximeno Dias, o mouro. Trata-se, assim, de uma inversão da épica da formação do povo brasileiro.

Nesse painel onde os ex-cêntricos adquirem papel relevante, vale a pena assinalar a presença de uma personagem que atua como coadjuvante de Oribela. É através da índia Temicô, escrava nativa, “de um gentio muito antigo que fora lançado fora da terra das vizinhanças do mar por outro gentio [...] até chegar o tempo dos portugueses” (MIRANDA, 1996, p. 119), no entanto, que Oribela entra em contato mais direto, não apenas com a nova terra e seus habitantes, mas também com seu próprio corpo. Sua forma natural de encarar o mundo e os acontecimentos encanta a senhora, de quem se torna íntima e companheira de infortúnio. Através dela, conhece plantas, flores, frutas e animais, modos diferentes de ver o mundo, nele integrando-se, de modo natural. “Faz frio, faz calor, faz lua, chove e um dia ela disse, [...] Fugiste à toa, sem necessidade. Que nunca se podia fugir de nada que estava dentro de nós [...]” (MIRANDA, 1996, p. 127).

O outro e o si mesmo vão se descortinando aos poucos. Ambas escravas, cada qual a seu modo, da estrutura patriarcal colonial, muitas vezes trocam experiências, se intercambiam de papel, ou assumem um papel similar. Ela aprende que “[...] bons eram os humores daquelas mãos que preparavam o prato e bons os espíritos daquelas mãos suadas, o que diziam das naturais era falsidade [...]” (MIRANDA, 1996, p. 202). Também aprende a se desnudar após o banho, “que havia um frescor sobre a pele e se entranhando nela, uma luva de vento, um véu de seda fria, que a roupagem abafava e incendiava” (MIRANDA, 1996, p. 127). E com ela chora, quando Francisco de Albuquerque, acompanha uma entrada dos portugueses, sob o comando do sobrinho do governador, para trazer escravos, “metendo a espada no peito dos que não tinham serventia, ou quebrando os miolos deles e veio o gentio assim puxado, um espetáculo tão piedoso que não havia bom homem ou mulher que não pasmasse de tristeza. Eram mil os cativados que iam agora servir de escravos” (MIRANDA, 1996, p. 144).

As histórias que conta são verdadeiros relatos de redenção não apenas do indígena na história do Brasil, mas também da mulher indígena nesse processo. E o aprendizado de Oribela, que com certeza permitirá que ela resista, deve-se em boa parte aos relatos ancestrais dessas mulheres que tinham perdido a liberdade, suas famílias, suas culturas, mas que ainda mantinham um forte vínculo

com a terra e seus elementos, o que as fazia continuar vivas e tentando manter vivo esse universo através do relato.

## 5 Prostituta e mística nos tempos da Inquisição

Pesquisando os papéis relativos à atuação do Tribunal da Inquisição no Brasil, o antropólogo Luiz Mott descobriu os três tomos que tratam do processo movido contra Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz a partir do qual ele reconstituiu a história da escrava trazida para o Brasil ainda criança. Oriunda da Costa da Mina, atual Benin, ela teria desembarcado no Rio de Janeiro em 1725, com sete anos de idade, onde foi vendida como escrava. Desvirginada pelo próprio dono, quando ela tinha apenas quatorze anos de idade, ela foi vendida para a mãe do frei José de Santa Rita Durão e enviada para as Minas Gerais, onde passou a prostituir-se, atividade bastante comum imposta pelos senhores a suas escravas, como forma de delas tirar dinheiro. Nessa atividade consegue dinheiro suficiente para comprar sua alforria e, ao começar a ter visões místicas, abandona a prostituição, vende seus parcos pertences e retorna à capital da colônia. Ali, sob a proteção de um sacerdote, se dedica a obras de caridade.

Devido a conflitos entre ordens religiosas, entretanto, ao recrudescerem suas visões, ela é denunciada ao Santo Ofício e enviada a Lisboa para ser julgada. Os autos do processo terminam de modo abrupto no dia quatro de julho de 1765, depois da sexta sessão durante as quais é duramente interrogada. A partir daí, nada mais se sabe de Rosa, que ao retornar ao Rio de Janeiro havia adotado o nome de Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz em homenagem à celebre santa africana, protetora das prostitutas.

A vida da única escrava africana alfabetizada de que se tem notícia na história do Brasil foi minuciosamente registrada por Luiz Mott em seu livro *Rosa Egipcíaca: uma santa africana no Brasil*, publicado em 1993. Com certeza, esta é fonte principal utilizada por Heloisa Maranhão para escrever seu romance *Rosa Maria Egipcíaca*, publicado quatro anos depois. Com o subtítulo "A incrível trajetória de uma princesa negra entre a prostituição e a santidade", Heloisa Maranhão, ao recontar a história da escrava-prostituta-santa, prefere mover-se pelo universo da fantasia. Tal desinteresse pela factualidade histórica, já apontado por Luiza Lobo (2005), torna possível que a protagonista do romance seja uma princesa africana que, vendida pelo próprio avô, devido a ciúmes familiares, é transferida para o Nordeste brasileiro, onde se transforma em favorita de um poderoso senhor de engenho. Com a invasão dos holandeses e a

morte de seu protetor, Rosa herda uma boa fortuna e se transforma em rica dona de mina de ouro na região de Ouro Preto. A viagem pelo interior do Brasil, do Nordeste às Minas Gerais, seguindo a rota dos ciclos econômicos da colônia, faz na forma de um grande desfile carnavalizado.

O romance, explicitamente metaficcional, tece, ao mesmo tempo, duas narrativas em primeira pessoa. São duas vozes: uma da escritora e outra de Rosa, que se apresentam amalgamadas de modo que se misturam ao longo do relato. Na primeira história, uma escritora, que tem o mesmo nome de Heloisa Maranhão, conta a história de uma escritora que escreve, numa só noite, o romance cuja protagonista é Rosa Maria, colocando-a como narradora de sua própria história. Em seu relato, Rosa, além tecer o relato de sua vida, que em pouco coincide com a história da personagem pesquisada por Mott, narra uma série de acontecimentos diversos que praticamente abarcam toda a história do Brasil. A própria Rosa se apresenta a Heloisa exigindo que ela escreva sua história, numa clara alusão ao clássico motivo pirandeliano.

Prolifera, ademais, a narrativa dentro da narrativa, já que em duas andanças-delírio, Rosa Maria vai cruzando pelo caminho com uma infinidade de personagens, boa parte dos quais africanos, a quem ela cede a palavra. Fazendo uso da palavra, tais personagens contam suas próprias histórias, misturando muitas vezes português com uma língua africana que se deduz ser ioruba. Tais relatos, seguindo o modelo das narrativas orais, aparecem incrustados como pedras em jóias antigas, dando certa graça ao romance. Assim, como assinala Martin Lienhard (2000, p. 788), não é difícil concluir que o diversificado conjunto dos textos literários ignorados, marginalizados ou descartados pela “cidade letrada” sempre foi bastante mais rico e variado que aqueles que esta acatou como canônicos.

Assim estruturado, o discurso-desfile carnavalesco (e carnavalizado) encontra sua verossimilhança num dado extraído da própria vida do personagem histórico: seus delírios místicos. Da mesma forma, as orgias sexuais descritas, muitas das quais misturadas com verdadeiros festins pantagruélicos, também se entrelaçam com as atividades que a própria Rosa exerceu durante boa parte de sua vida: a prostituição.

O romance, desse modo, compõe-se por uma imensa polifonia de vozes que se superpõem em um tom significativa e altamente carnavalizado. Tempos e espaços se entrecruzam como num caleidoscópio, produzindo um amplo e cambiante mural que apresenta a história do Brasil, sem uma cronologia explícita, no qual, o fio condutor, pode-se dizer, é a própria história da escravidão. Esse



tema já aparece explicitado no início do romance, nas quais a narradora/escritora fala de um almoço para o qual está convidada: “No cardápio: cultura negra e literatura” (MARANHÃO, 1997, p. 9).

Valendo-se da liberdade permitida pelo gênero, há uma série de anacronismos e distorções deliberadas dos fatos históricos (MENTON, 1993, p. 43), que permitem que a protagonista circule por praticamente toda a história colonial brasileira e discuta temas importantes: o papel do negro nessa sociedade e a posição da mulher, especialmente a mulher negra e escrava. Embora no romance Rosa Maria tenha ascendência nobre, ela termina escrava, como tantos outros conterrâneos, nos latifúndios canavieiros do Nordeste, aonde chega pouco antes da invasão dos holandeses, no século XVII, um século antes da época em que viveu o personagem histórico no qual o romance está assentado. A família de seu senhor é formada pelos antepassados da escritora Heloisa Maranhão, fundindo-se, uma vez mais, autor e personagem. A escritora, por seu turno, se intromete constantemente na narração através de críticas e comentários, muitas vezes com uma ironia fina, outras tantas em tom de deboche, relacionados a situações políticas de seu tempo.

A mistura desordenada, metáfora da essência híbrida da cultura brasileira, se explicita em muitos momentos, como o episódio em que Rosa diz estar reflorestando o país com vários tipos de árvores: “canela-amarela, pau-brasil, nogueiras, eucaliptos, palmeiras e goiabeiras” (MARANHÃO, 1997, p. 124). Trata-se de uma mistura de árvores, nativas e exóticas, frutíferas e produtoras de madeira, muito populares no Brasil, algumas das quais ocupando um espaço privilegiado no imaginário local.

Assim, através de um discurso carnavalesco que entretém uma ampla teia intertextual com relatos históricos e literários associados, em sua maior parte à história do Brasil, o romance de Heloisa Maranhão traz para o centro do debate o papel dos elementos africanos na formação da cultura brasileira. Propõe também uma releitura do espaço destinado à mulher, principalmente a escrava negra, na historiografia do país. Concomitantemente rediscute e atualiza uma variedade de temas tabu que acabaram relegados ao esquecimento ao longo dos séculos. Entre eles a sexualidade, em suas mais diversas modalidades; a religiosidade, em suas várias manifestações; o lugar do mestiço, de variadas tonalidades, na sociedade brasileira. E, sobretudo, os movimentos sociais e culturais que tentaram, ao longo dos séculos, dar protagonismo a diversos setores marginalizados dessa sociedade, em especial, mulheres, escravos, mestiços, mulatos, pobres, homossexuais e populações periféricas.

## 6 Leituras cruzadas: terminando, sem concluir

Analisando-se, ainda que modo superficial, as obras que tratam de material histórico publicadas nas últimas décadas no Brasil, chama atenção sua variedade. Um levantamento indica uma cifra superior a 110 publicações, apenas na década de 90, beirando a média de uma publicação mensal. Trata-se, no entanto, de cifra provisória, considerando-se a amplitude do território brasileiro que contempla variada galáxia de centros editoriais, além daqueles localizados no eixo Rio-São Paulo. Desse universo, diversificado em todos os aspectos, foram selecionadas as quatro obras apresentadas neste texto.

Além de tratarem de episódios relacionados com a história do Brasil, com a ficcionalização personagens históricos, alguns mais conhecidos outros menos, os quatro romances em questão, dois escritos por homens e dois escritos por mulheres, centralizam seu protagonismo em figuras femininas. Significativamente isso já é uma forma de desafiar as tradicionais formas de pensamento totalizante. E apesar de o ex-cêntrico no Brasil não restringir-se a “apenas uma questão de sexo, raça ou nacionalidade, mas também de classe” (HUTCHEON, 1991, p. 175), na pós-modernidade, o homem deixa de ser a fonte individual do sentido ou da ação. “Em um nível, a *mulher* é essa fonte, e, em outro nível, a *história coletiva*.” (HUTCHEON, 1991, p. 213). No entanto, as diversas inserções narrativas da mulher como sujeito, como aponta muito bem a crítica canadense, não ocorrem de forma alguma unificada e coerente. É o que se pode constatar nos quatro romances escolhidos.

Luiz Antonio de Assis Brasil escolhe para protagonizar seu romance uma colona alemã da segunda metade do século XIX, líder de um episódio histórico que durante muitos anos foi silenciado pela história cultural hegemônica. Como gaúcho, mantém-se, no entanto, em sua região. João Silvério Trevisan prefere trazer para o eixo central de sua narrativa, a mestiça, filha de um imigrante alemão e de uma brasileira, que acaba retornando para a Alemanha e abandonando a cultura materna. Como coadjuvante, ele coloca uma escrava africana que, no entanto, será o pilar do tripé no qual se centraliza a ação. Se, de um lado, a protagonista alemã o aproxima de Assis Brasil, a protagonista africana, por outro, o aproxima de Heloisa Maranhão.

Em comum, além da visão privilegiada da mulher para reler a história do Brasil, os romances de Ana Miranda e de Heloisa Maranhão, por sua autoria feminina, explicitam uma forma especial de situar-se no mundo, embora a protagonista de Heloisa Maranhão

seja uma escrava e a de Ana Miranda seja uma colona portuguesa. A cor da pele e o papel social que essas mulheres representam nos romances, no entanto, são apenas partes de uma gradação: ambas são subalternas numa sociedade patriarcal e oligárquica.

A possibilidade de um contato mais direto com a ancestral terra mãe e, em consequência, também com divindade, acaba aproximando as quatro narrativas, embora apenas Jacobina e Rosa Maria cheguem ao extremo de, de certa forma, substituir a divindade ocidental patriarcal. Ambas, através do misticismo, realizam uma espécie de inversão da ordem patriarcal. Daí que, historicamente, e também na ação dos romances, ambas sofram o peso da pressão das autoridades religiosas: Rosa Maria é perseguida, julgada e castigada pela Inquisição e Jacobina enfrenta a fúria de duas igrejas, a católica e a luterana, que através do braço secular fazem-na pagar com a vida tal ousadia.

Ao amplo leque de diversidade desse tipo de romance devemos as diferenças formais dos quatro romances em questão. *Ana em Veneza* e *Videiras de cristal*, talvez por terem sido publicadas antes e por sua autoria masculina, mantêm uma narração onisciente, com um narrador em terceira pessoa que funciona como uma espécie de coordenador das várias vozes que apresentam a ação. Provavelmente por isso, ambos sejam romances densos, de mais de meio milhar de páginas. A agilidade narrativa, com capítulos curtos e o foco centralizado na voz da mulher, embora outros focos também compareçam, é a marca dos dois romances de autoria feminina.

A intertextualidade, em seus mais variados níveis, incluindo paródia, dialogia e heteroglossia, tanto em sua visão mais tradicional, quanto em sua visão bakhtiniana, como elementos que permitem construir o discurso polifônico, tanto no nível formal quanto no nível ideológico, também estão presentes nos quatro romances, cada qual dentro de sua forma peculiar de trabalhar o tecido narrativo. São características que Menton (1993, p. 44-45) atribui a essa nova modalidade de romance que trata da história. Por exemplo, a heteroglossia, ou seja, a pluridiscursividade, o uso consciente de diversos tipos de linguagem (MENTON, 1993, p. 45) inclui a junção de diversas modalidades de manifestações linguísticas. Podem ser, por exemplo, registros orais e escritos; manifestações populares ou eruditas; ou até mesmo a mistura de várias línguas.

Esse último aspecto merece um breve comentário, já que três dos quatro romances em questão se valem de modo exaustivo dele. João Silvério Trevisan, para dar a idéia de que Júlia Bruhns vai aos poucos perdendo o português e adquirindo o alemão, em toda a

primeira parte do romance, que trata de sua ida para Lübeck, mistura o alemão ao português, o que acaba tornando a leitura bastante pesada. O mesmo artifício é usado, já na terceira parte, quando Ana conta a Nepomuceno sua história. Uma vez mais, cruzam-se alemão e português, acrescidos de um novo elemento: ele atribui a Ana certa modalidade de português “caipira”, uma espécie de português dos escravos, língua que ela teria aprendido no Brasil, e que na realidade seria praticamente impossível de imaginar um século depois. O resultado é, uma vez mais, pouco eficiente na economia narrativa, fazendo a leitura muito lenta e nem por isso mais verossímil.

Nesse sentido, a solução encontrada por Assis Brasil em *Videiras de cristal*, parece a mais plausível: embora na história a maior parte dos personagens fale em alemão, através do filtro do narrador, o romance está narrado totalmente em português, com poucas palavras alemãs. Salpicadas no texto, tais expressões, impedem que o ritmo da narrativa deixe de fluir e ajudam a dar certa graça ao texto, como se fossem mínimos lembretes ao leitor de que o discurso original deveria ser feito naquela língua.

Ana Miranda, em *Desmundo*, através do diálogo com obras literárias do século XVI como podem ser Gil Vicente ou os relatos de viagens da época, trata de reproduzir um estilo arcaizante. Como os capítulos são curtos, tal estilo não prejudica o ritmo da leitura, nem mesmo nos fragmentos dedicados à relação entre Oribela e Temericô, quando a nativa lhe ensina expressões em sua língua. As palavras em tupi, através da técnica do “ensinar como se diz”, aparecem sempre ao lado de seu equivalente em português. Algo parecido, embora em menor grau, ocorre no romance de Heloisa Maranhão, quando os africanos, ao contarem sua história, ou aparecerem na narrativa, falam uma língua africana que pode ser o ioruba.

São técnicas narrativas usadas para fazer com o que o leitor penetre no mundo de fantasia, essa espécie de viagem no tempo, que o romance histórico, qualquer que seja seu objetivo, pretende proporcionar. O escritor Isaiás Pessotti (1994), ele mesmo um escritor de sucesso nessa modalidade de romance, seguindo o ponto de vista do historiador Peter Burke (1994), acredita que uma das explicações para o sucesso editorial dos romances históricos contemporâneos seja o “turismo temporal”. Como ainda restam poucos lugares desconhecidos, o homem atual tenta saciar sua sede do exótico em viagens temporais realizadas através da leitura. Daí a proliferação de livros de memórias, biografias, autobiografias, narrativas históricas romanceadas ou romances históricos: gêneros híbridos relacionados com a história.

No romance histórico, de acordo com Pessotti, o passado pode ser vivido como uma aventura já consumada e inofensiva. Evita-se, de um lado, a angústia de reviver o cotidiano desagradável ou, de outro, a insegurança da fantasia ilimitada, ameaça de uma separação definitiva da realidade, que pode levar ao delírio. Para que o prazer da aventura não se desgaste na ansiedade, é necessário que não se perca a sensação de se poder regressar com segurança à racionalidade. Tal viagem, continua o psicólogo Pessotti, garante a segurança, inconsciente, de que tudo retornará ao plano do sublime ou do racional em qualquer momento, pois o passado é vivido como uma aventura já consumada. Em vez de uma viagem ao desconhecido, é como se o leitor fizesse uma viagem ao sótão dos avós, onde se podem reviver pessoas, diálogos e episódios, mesmo aqueles mais dramáticos, com a segurança de que, fechada a porta, ou seja, fechado o livro, tudo voltará ao normal.

E não parece fortuito que Perry Anderson conclua um recente artigo em que explica as razões que levaram o gênero a difundir-se como nunca “nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico no início do século XIX” (2007, p. 205), com a retomada da famosa referência que Walter Benjamin faz ao quadro *Angelus Novus*, de Klee. O anjo da história deve ter esse aspecto assustado. “Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruínas e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Para Anderson (2007, p. 219), a retomada do romance histórico em tempos de pós-modernidade, “fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser vista antes como uma tentativa desesperada de nos acordar *para* a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela”. Da mesma forma como desejaria fazer o anjo de Benjamin.

## Referências

AINSA, Fernando. Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, Karl (ed.) *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt; Madrid: Vervuert, 1997.

AINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, 240, p. 82-85, 1991.

AINSA, Fernando. *Reescribir el pasado. Historia y Ficción en América Latina*. Caracas: Celarg, 2003.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *Videiras de cristal*. 5. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. Entrevista. In: MENNA BARRETO, Eneida. W. *Demônios e santos no Ferrabrás*. Uma leitura de *Videiras de cristal*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BURKE, Peter. A invenção da história. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set 1994, *Mais*. p. 6.
- CUNHA, Gloria da. *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- ELMORE, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima: FCE, 1997.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Barañáin: EUNSA, 1998.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (Org.) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*. Caracas: Monte Ávila, 1984.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.
- JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- LIENHARD, Martín. Voces marginadas y poder discursivo en América Latina. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n. 193, p. 785-798, 2000.
- LOBO, Luiza. Heloísa Maranhão do Rio (Memorial). *Revista Confraria: Arte e Literatura*. 2 (maio/jun 2005). [www.confrariadovento.com/revista/numero2](http://www.confrariadovento.com/revista/numero2). Acesso em: 01 mar 2008.
- MARANHÃO, Heloísa. *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- MENNA BARRETO, Eneida. W. *Demônios e santos no Ferrabrás*. Uma leitura de *Videiras de cristal*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOTT, Luiz. *Rosa Egípcíaca. Uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- PESSOTTI, Isaias. Vantagens do turismo temporal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. *Mais*, p. 6-6.
- PONS, María Cristina. *Memorias del olvido*. La novela histórica de fines del siglo XX. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Volnyr. *Luiz Antonio de Assis Brasil: romance e história*. Porto Alegre: Rigel, 2007.

SCHREINER, Renate. *Entre ficção e realidade. A imagem do imigrante alemão na literatura do Rio Grande do Sul*. Lajeado: FATES; Santa Cruz do Sul: UNISC, 1996.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 5. ed. São Paulo: Nacional; Brasília: INL, 1987.

SOUZA, Raymond D. *La historia en la novela hispanoamericana moderna*. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.

TROUCHE, André Luíz Gonçalves. *América: história e ficção*. Niterói: EdUFF, 2006.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-49, 1994.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. In ANTELO, Raul et al. (Org.) *Declínio da arte*. Ascensão da cultura. Florianópolis: ABRALIC; Letras Contemporâneas, 1998.

WEINHARDT, Marilene. *Ficção histórica e regionalismo*. Curitiba: Ed. UFPR, 2004.