

JECIANE DE PAULA OLIVEIRA

**TECENDO A PALAVRA:
A CONSTITUIÇÃO DE SI E A PERSPECTIVAÇÃO DO ESPAÇO-TEMPO EM
CRÔNICAS DO GRÃO-PARÁ E RIO NEGRO, DE MÁRCIO SOUZA**

**TANGARÁ DA SERRA – MT
2018**

Jeciane de Paula Oliveira

**TECENDO A PALAVRA:
A CONSTITUIÇÃO DE SI E A PERSPECTIVAÇÃO DO ESPAÇO-TEMPO EM
CRÔNICAS DO GRÃO-PARÁ E RIO NEGRO, DE MÁRCIO SOUZA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

TANGARÁ DA SERRA – MT
2018

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

- O48t OLIVEIRA, Jeciane De Paula.
Tecendo a Palavra: a Constituição de Si e a Perspectivação do Espaço-Tempo em Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, de Márcio Souza/Jeciane De Paula Oliveira – Tangará da Serra, 2018.
200 f.; 30 cm.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018.
Orientador: Vera Lúcia da Rocha Maquêa
1. Márcio Souza.. 2. Novo Romance Histórico. 3. Identidade Narrativa. 4. Narrador. 5. Grão-Pará. I. Jeciane De Paula Oliveira. II. Tecendo a Palavra: a Constituição de Si e a Perspectivação do Espaço-Tempo em Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, de Márcio Souza.
CDU 821.134.3(81)

TECENDO A PALAVRA:
A CONSTITUIÇÃO DE SI E A PERSPECTIVAÇÃO DO ESPAÇO-TEMPO EM
***CRÔNICAS DO GRÃO-PARÁ E RIO NEGRO*, DE MÁRCIO SOUZA**

Jeciane de Paula Oliveira

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia da Rocha Maquêa

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Examinada por:

Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia da Rocha Maquêa (orientadora)
(Universidade do Estado de Mato Grosso)

Prof.^a Dr.^a Olga Maria Castrillon Mendes (avaliadora interna)
(Universidade do Estado de Mato Grosso)

Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva (avaliadora interna)
(Universidade do Estado de Mato Grosso)

Prof. Dr. Júlio César Machado de Paula (avaliador externo)
(Universidade Federal Fluminense)

Prof. Dr. Eloésio Paulo dos Reis (avaliador externo)
(Universidade Federal de Alfenas)

À minha família, razão de minha existência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida.

Sou imensamente grata à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Vera Maquêa, por acreditar em meu potencial e aceitar o desafio de me orientar na construção desta tese. Agradeço, ainda, o incentivo constante e a presença inspiradora.

Expresso minha profunda gratidão à Prof.^a Dr.^a Olga Maria Castrillon-Mendes, minha orientadora no Mestrado. Pessoa admirável e incentivadora incansável.

Oportunamente, agradeço a Prof.^a Dr.^a Walnice Vilalva, pela confiança e pelas oportunidades que me proporcionaram crescimento profissional e pessoal.

Manifesto gratidão aos professores Dr. Aroldo Abreu, Dr.^a Madalena Machado, Dr.^a Elizabeth Batista, Dr.^a Tieko Miyazaki, Dr. Agnaldo Rodrigues e Dr. Dante Gatto, pela paciência, pelo carinho, pelos diálogos produtivos e pelos ensinamentos que transformaram a minha existência.

Sou grata aos professores Benjamin Abdala Júnior e Júlio César Machado de Paula, que compuseram a banca de qualificação, pelas riquíssimas contribuições. Assim como agradeço aos professores da banca de defesa, por despenderem tempo na leitura do texto.

Agradeço também a André Luz, secretário do PPGEI, pela competência e presteza no atendimento das minhas (muitas) solicitações.

Externo gratidão ainda aos amigos que conquistei durante a caminhada...

A Samuel, pelo companheirismo e pela amizade dedicada. Foram as nossas aventuras que deram colorido ao percurso.

A Dimas, pelas conversas intermináveis, pelos projetos desenhados de modo conjunto e pelo carinho sincero.

A Gracilene, Patrícia, Conceição e Maria Madalena, pela companhia agradável e pelo acalento nas horas difíceis.

A Ivany: sempre presente!

E, por fim, mas não menos importante, agradeço...

Aos meus pais, Margarete e José, pelo afeto insubstituível.

Ao meu amor, Francimar dos Santos Ranhe, companheiro de muitas jornadas, pelo apoio incondicional e pela espera paciente nos momentos de ausência. Sou grata por cada gesto de carinho, cada sorriso. Esta vitória é nossa!

Observações:

- 1) A fim de tornar o texto mais claro e a leitura mais fluida, todas as citações, no corpo do texto, dos romances em análise, serão feitas seguindo a seguinte estrutura: nome do romance, página.
- 2) As edições dos três romances utilizados neste trabalho serão informadas no resumo.

RESUMO

OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Tecendo a palavra: a constituição de si e a perspectivação do espaço-tempo em *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, de Márcio Souza**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2017. Orientadora: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

A presente tese propõe uma leitura crítica a respeito da configuração do narrador e do espaço-tempo em *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), obras que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, de Márcio Souza. Com esse intuito, a primeira discussão a ser erigida é a posição das obras desse autor no contexto crítico. Concebida em uma estrutura que privilegia a relação entre ficção e história, a produção romanesca de Márcio Souza caminha pelos trilhos do novo romance histórico e da metaficção historiográfica. Nesse primeiro momento, serão observadas as proposições de Fernando Aínsa (1991), Seymour Menton (1993) e Linda Hutcheon (1991). Posteriormente, a reflexão – apoiada essencialmente na noção de identidade narrativa, de Paul Ricoeur – é a respeito da própria composição das *Crônicas*; desenvolve-se um estudo sobre como os narradores dos romances intentam uma refiguração da experiência pessoal a partir da ordenação narrativa da memória. Ao mesmo tempo em que o narrador tenta dar sentido para si mesmo ao amontoado de episódios que compõe a própria trajetória, ele também manipula a narração da memória das experiências vividas, a fim de construir a imagem de si, do outro e do espaço circundante. Em *Lealdade* (1997), é a autocomiseração que dita a constituição da narrativa, pois o narrador tenciona imprimir uma imagem de herói ao leitor; em *Desordem* (2001), a narrativa movimenta-se em dois sentidos, quais sejam, ao passo que a narradora também tenta persuadir o leitor a respeito da própria imagem, ela também narra para continuar viva, pois escrever, para ela, tem um sentido de renascimento, de vida; e em *Revolta* (2005), o narrador articula uma narrativa que apresenta um pressuposto de sinceridade, mas até mesmo essa condição vincula-se a um desejo do narrador de conceber essa imagem de si para si mesmo. Por fim, analisa-se a composição do Grão-Pará, elemento presente nos três romances. É individual e única a relação que cada narrador estabelece com esse espaço, mas as narrativas comungam no delineamento de um lugar eivado de opressão e violência. O exercício crítico proposto na tese intenta fomentar reflexão sobre a arquitetura das *Crônicas* como arena do discurso, na qual distintas ideologias são postas em confronto, bem como divergentes percepções de mundo são contrastadas.

Palavras-chave: Márcio Souza. Novo romance histórico. Identidade narrativa. Narrador. Grão-Pará.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Tecendo a palavra: a constituição de si e a perspectivação do espaço-tempo em *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, de Márcio Souza**. Doctorate thesis. Post-Graduate Program in Literary Studies – PPGEL - UNEMAT – Tangará da Serra, 2017. Advisor: Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

This thesis proposes a critical reading to repeat the configuration of the narrator and space-time in *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) and *Revolta* (2005), works that compose the *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, by Márcio Souza. For this purpose, the first discussion to be erected is the position of the author's works in the critical context. Conceived in a structure that privileges the relationship between fiction and history, Márcio Souza's novel production walks along the paths of the new historical novel and the historiographic metafiction. In this first moment, the propositions of Fernando Aínsa (1991), Seymour Menton (1993) and Linda Hutcheon (1991) will be observed. Next, the reflection - based essentially on Paul Ricoeur's notion of narrative identity - is about the composition of the *Crônicas* itself, a study is developed on how narrators of novels attempt a refiguration of personal experience from the narrative ordering of memory. At the same time as the narrator tries to give meaning to himself to the heap of episodes that compose his own trajectory, he also manipulates the narration of the memory of the lived experiences, in order to construct the image of himself, the other and the surrounding space. In *Lealdade* (1997), it is self-pity that dictates the constitution of the narrative, the narrator intends to impress a hero image on the reader. In *Desordem* (2001), the narrative moves in two directions, while the narrator also tries to persuade the reader about the image itself, it also tells to stay alive, to write for it has a sense of rebirth, of life. In *Revolta* (2005), the narrator articulates a narrative that presents a presupposition of sincerity, but even this condition is linked to a narrator's desire to conceive this image of himself for himself. Finally, the composition of Grão-Pará, an element present in the three novels, is analyzed. It is individual and unique the relationship that each narrator establishes with this space, but the narratives share in the delineation of a place fraught with oppression and violence. The critical exercise proposed in the thesis attempts to foster reflection on the architecture of the *Crônicas* as the arena of discourse, in which different ideologies are confronted, as well as divergent perceptions of the world are contrasted.

Keywords: Márcio Souza. New historical novel. Narrative identity. Narrator. Grão-Pará.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	11
-------------------------------	----

Prelúdio – Universo souziano: esfacelamento de fronteiras	16
--	----

CADERNO I

A CONSTRUÇÃO DE SI E DO OUTRO	37
--------------------------------------	----

A configuração da noção de identidade narrativa	39
--	----

A relação entre ficção e história; tempo e narrativa	40
--	----

O irromper da identidade narrativa	42
------------------------------------	----

O si-mesmo como um outro	46
--------------------------	----

A identidade narrativa na teia romanesca	51
--	----

Fernando: a autocomiseração como propulsor narrativo	57
---	----

Face narrativa, desdobramentos do si	58
--------------------------------------	----

Entre Portugal e o Grão-Pará: a estrangeiridade	60
---	----

A metamorfose na constituição do si	65
-------------------------------------	----

Uma relação de subserviência com o outro	72
--	----

Simone: parte de mim, diverso de mim	75
--------------------------------------	----

Anne-Marie e o estar no mundo	81
--------------------------------------	----

Arquitetura narrativa: erupção de vozes	82
---	----

Sempre-estrangeira: condição <i>sine qua non</i>	84
--	----

A luta: o si, o outro e o caos	88
--------------------------------	----

Pedro Barata: ausência física, presença nostálgica	92
--	----

Sociedade das Novas Amazonas: força e resistência	99
---	----

Narrar: resiliência, renascimento e reflexão	101
--	-----

Maurício: a expressão de si-mesmo	106
--	-----

De si para si: a composição de uma existência	107
---	-----

Simone e Fernando: opostos	112
----------------------------	-----

As relações sociais, facetas do si	115
------------------------------------	-----

A alienação consciente, o instante absoluto	118
---	-----

O si como centro: sob a égide de Narciso	124
--	-----

CADERNO II

O SUJEITO-NARRATIVO E A CONFIGURAÇÃO DO GRÃO-PARÁ	127
--	-----

Grão-Pará: perspectivas	128
--------------------------------	-----

A conformação do espaço-tempo	129
-------------------------------	-----

Grão-Pará: mosaico de cores	133
-----------------------------	-----

Intersecção narrativa: poder, violência e dominação	139
---	-----

Lealdade: uma profusão de conflitos	146
Vivências de dor	147
O vigésimo quinto governador: um caso bíblico	148
Eusébio Machado: silenciamento	150
A tipografia como resistência ao poder estabelecido	151
A derrocada de um sistema e a manutenção da violência	152
 Desordem: opressão e violência	157
Lobo de Souza: sob o signo da ambiguidade	158
Lados opostos: Lobo de Souza, Batista Campos	160
Nabuco: necessidade de autoafirmação	162
Curica: a expressão da violência	163
 Revolta: a luta pela dominação	166
A instauração do caos	167
Novos líderes, velhos métodos	168
 Batista Campos: a voz forte da revolução	173
 Considerações finais	182
 Referências	188

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Lealdade (1997), *Desordem* (2001), *Revolta* (2005) e *Derrota* (obra ainda não publicada) constituem a tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, de Márcio Souza. Nesse projeto, o autor empreende um jogo em que rompe com fronteiras: entre as artes, ao utilizar recursos do teatro e do cinema; entre os campos do conhecimento, ao apropriar-se da história e da memória como elementos na composição das obras; e entre os gêneros narrativos, ao amalgamar crônicas, romance, manuscrito, diário. Deste modo, esse emaranhado promove narrativas que se distanciam da homogeneidade, da singularidade, da estaticidade, mas são erigidas sob a égide do movimento constante, da multiplicidade de sentidos, tornando-se construções plurais, multifacetadas, nas quais se privilegia a relação intrínseca entre indivíduo e linguagem.

É por meio da palavra que o ser se configura como sujeito e relaciona-se com os outros e com o mundo em que se encontra circunscrito. Nessas narrativas ficcionais de Márcio Souza, é por intermédio da linguagem que os narradores-protagonistas plasam os episódios retomados pela memória. Contudo, a constituição das narrativas não se dá pela memória por si só, tampouco pela mera narração de eventos, mas pela manipulação consciente da narração da memória das experiências vividas. Portanto, são relatos esculpidos por artífices que manejam a narrativa para construir-se e representar-se no universo criado no romance.

Os dois primeiros romances são compostos sob uma estrutura de manuscrito; o último, em forma de diário. Todos são forjados como autobiografias, uma vez que são as *personas* narrativas que escrevem as próprias memórias. Em tal arquitetura, cada narrador-protagonista torna-se o dono da voz na composição de seu relato, visto que articula as palavras a fim de construir a imagem que deseja de si mesmo e dos outros que atuam na narrativa. Nos primeiros, a ciência de que o texto escrito ficará para a posteridade e alcançará leitores é um impulso para a preocupação acerca da configuração da própria imagem, mas não só isso, a representação de si mesmo também está atrelada a um ideal de ser que os sujeitos narrativos anseiam; no último, o pressuposto da sinceridade de uma narrativa que parece estar na contramão da autoexaltação é mera ferramenta para engendrar a imagem que o narrador-protagonista necessita ter de si para si mesmo.

A representação de si, pelos narradores-protagonista, associa-se indubitavelmente ao espaço predominante na narrativa, o Grão-Pará, bem como aos conflitos revolucionários que envolvem os moradores desse ambiente. Em *Lealdade*

(1997), o narrador é Fernando Correia, um militar nascido na colônia portuguesa do Grão-Pará. Um Fernando idôneo se envereda a narrar a história de sua terra: desde o sonho da independência dos paraenses até a brutal anexação do Grão-Pará ao Império do Brasil. Apaixonado pela revolução, a sua história une-se de tal forma com a do espaço que parecem, na narrativa, tornar-se uma só.

Em *Desordem* (2001), as mesmas personagens, dez anos depois, são apresentadas sob o olhar de Simone, namorada de Fernando. Entretanto, os nomes dessas personagens são modificados: Simone passa a ser chamada de Anne-Marie, Fernando é transformado em Pedro Barata. Sem começo, nem fim, a narrativa inicia-se com o depoimento de uma suposta professora universitária anunciando aos leitores que o material a ser apresentado é um manuscrito deixado por Anne-Marie, mas que o início e o fim se perderam. Essa mesma narradora intrusa, que aparece no decorrer do romance por meio de notas de rodapé, também esclarece a modificação dos nomes, sugerindo serem falsos os nomes dados no romance *Lealdade* (2001). A história da protagonista e a do Grão-Pará são postas em paralelo na narrativa. Anne-Marie revela conflitos políticos, sociais e filosóficos que encetam o Grão-Pará, ao passo que rememora episódios de sua própria existência.

Em *Revolta* (2005), o narrador é Maurício Villaça, afilhado de Fernando e Simone. Em forma de diário, a narrativa segue a ordem cronológica de *Desordem* (2001), atendo-se às agruras da revolução. Por meio dos escritos de Maurício, os leitores conhecem um Grão-Pará destruído pela guerra, tendo se tornado um espaço em que qualquer possibilidade de qualidade de vida ruiu. As personagens sobrevivem, parecem aguardar o destino certo: a morte. Entretanto, a revolução ocupa um espaço secundário na narrativa, o cerne da narrativa de Maurício é a sua própria vida. Esse jovem vê a situação do ambiente em que vive de forma distanciada, preocupando-se, apenas, em satisfazer os seus desejos sexuais.

Embora as três narrativas tratem do mesmo espaço, das mesmas personagens, os enredos revelam situações que convergem em favor daquele que narra. Além de sugerir a ideia de relativização de verdade, de conceitos pré-concebidos, são romances que se erigem propondo uma reflexão sobre a própria condição do ato narrativo e do ser que narra. Esses romances revelam um artífice da palavra que, ao narrar suas próprias memórias, erigem relatos carregados de parcialidade, possibilitando a arquitetura de histórias repletas de imaginação, fator que relativiza a ideia de verdade plena, mas que promove a concepção de

verdades individualizadas, em conformidade com o interesse daquele que narra, pois se trata de narradores que manipulam a representação da própria performance na narrativa, a fim de que estejam em convergência com os seus desejos.

Arquitetada, com o propósito de aprofundar estas (e outras questões) advindas das leituras, a presente tese está organizada em três partes, quais sejam: um prelúdio e dois cadernos. No prelúdio, pretende-se situar a produção romanesca de Márcio Souza no contexto da crítica, apresentando a relação entre ficção e história como privilegiada no processo de construção das obras. Para tal, as propostas de Fernando Aínsa (1991), Seymour Menton (1993), Linda Hutcheon (1991) e Antônio Roberto Esteves (2010) serão consideradas, bem como far-se-á uma imersão no percurso traçado pelas teses defendidas no cenário brasileiro a respeito da produção souziana. A partir desta trajetória, almeja-se postular uma reflexão sobre a conjuntura desta produção romanesca, observando-a como obras que, ao serem construídas com o imbricamento de distintos componentes, são erigidas em uma proposta de esfacelamento de fronteiras, concebidas como romances multifacetados, os quais se abrem como caleidoscópios, assumindo diversos ângulos de sentidos.

No primeiro caderno, intenta-se um mergulho profundo nas consciências narrativas; analisa-se a configuração dos narradores dos romances que compõem as *Crônicas*, a fim de perceber como esses narradores concebem a refiguração da experiência pessoal a partir da ordenação narrativa da memória. Ao mesmo tempo em que o narrador tenta dar sentido, para si mesmo, ao amontoado de episódios que compõe a própria trajetória, ele apresenta-se como dono da palavra, como aquele que articula a construção da própria imagem para atender aos seus interesses; e arquiteta o outro e a própria relação com o espaço de vivência em um projeto intrinsecamente atrelado à formatação de um eu quimérico que esse artífice da palavra pretende engendrar. Nesse ajuste, os romances mostram-se eivados de proposições sobre o próprio ato de narrar e seus desdobramentos, pois, se tomados isoladamente, são concebidos pela figura de um narrador-dominante, o qual projeta as suas ideologias¹ na constituição da narrativa; mas, se examinados em conjunto, os romances revelam-se como uma proposta que coloca em diálogo distintas

¹ A palavra ideologia é empregada na presente tese tendo em vista o sentido dicionarizado e popularizado do vocábulo, isto é, corresponde ao conjunto de convicções morais, religiosas, filosóficas, políticas, econômicas e sociais de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos.

ideologias e contrastantes concepções de mundo, sendo formatados como uma arena do discurso, na qual a desmitificação de verdades universalizantes e a pluralidade de ideias são postas em evidência.

No segundo caderno, busca-se apresentar as múltiplas visões dos narradores a respeito da revolução instaurada no espaço habitado. São vozes díspares que desnudam as relações de poder presentificadas nas narrativas. As disputas pelo poder, a manipulação e a dominação política espraiam-se pelas obras. Os romances são constituídos em um jogo que desmitifica tanto o ideal de herói genuinamente puro e altruísta, como a corporeificação de *personas*, plenamente boas ou más. Cada personagem é construída sob o signo da contradição humana. Dessa forma, as obras estão pulverizadas por uma crítica acirrada à proposição de verdade absoluta, mas são concebidas como um emaranhado de vozes que materializam a multiplicidade de configurações de conceber a si, o outro e o mundo circundante.

PRELÚDIO

UNIVERSO SOUZIANO: ESFACELAMENTO DE FRONTEIRAS

O romance é uma forma narrativa em que diversas vozes seguem lado a lado e se enfrentam na arena do discurso. Constitui perspectivas que dialogicamente se encontram, mas não se fundem, cruzam-se em uma construção híbrida, consequentemente, possuem sentidos divergentes, afirma Mikhail Bakhtin (1990). Essa construção, conforme o crítico russo, “[...] pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1990, p. 110). Portanto, o romance é um gênero híbrido. Na esteira dessa asserção, pode-se pensar a composição do subgênero denominado romance histórico. Essencialmente híbrida, tal concatenação narrativa se erige por meio do entrecruzamento entre ficção e história.

Desde a Antiguidade, ficções que narram episódios passados recheados de personagens históricas são constatáveis. Contudo, foi no século XIX que Walter Scott produziu obras [*Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1919)] em que as ações das personagens são um recurso estético para evidenciar as especificidades do momento histórico representado, nas diversas esferas (políticas, religiosas, econômicas, sociais, axiológicas), sendo esta produção de Scott denominada – por George Lukács (2011), o principal estudioso do assunto, em obra publicada em 1937 – de romance histórico.

O surgimento do romance histórico ocorreu durante o romantismo na Europa e está atrelado a uma sucessão de acontecimentos históricos ocorridos no continente, como a revolução burguesa, o fortalecimento de um sentimento de identidade nacional, e a ascensão e queda de Napoleão, com repercussão no continente como um todo. Tais eventos impulsionaram o homem novecentista a refletir sobre a sua conjuntura histórica. Lukács (2011) admite a existência de romances com temas históricos nos séculos XVII e XVIII, mas tais narrativas diferem-se do subgênero teorizado por ele, pois o que falta a esse pretense romance histórico é justamente o que é especificamente histórico: o fato de que as particularidades das personagens derivem da especificidade histórica do tempo delas. Nesse sentido, para Antônio Roberto Esteves (2008, p. 129), o esquema do romance histórico criado por Walter Scott obedecia a dois princípios básicos, a saber:

1 - A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas reais ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo. 2 - Sobre esse pano de fundo histórico, situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer à mais estrita regra da verossimilhança (ESTEVES, 1998, p. 129).

O primeiro princípio está relacionado à minuciosa reconstituição histórica do ambiente e à configuração de personagens históricas, cujas ações estão de acordo com a mentalidade da época narrada, sempre anterior ao presente do escritor; o segundo liga-se à própria conjuntura da narrativa, a qual está alicerçada sob o pacto da verossimilhança, isto é, pauta-se na arquitetura de um enredo marcado pela pretensa ideia de verdade, de reconstrução de episódios históricos, sendo, porém, os protagonistas ficcionais, tipos humanos, conforme Perry Anderson (2007): “o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais”; “síntese do geral e do particular” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Para Luckács (2011), o romance histórico de Walter Scott destaca-se em relação aos outros modelos da época dele. Dessa forma, não sofre substanciais alterações ao longo do século e mesmo os escritores realistas continuam a forma de Scott, diferenciando-se apenas na descrição dos ambientes, a qual é realizada de maneira mais detalhada. Ao ser importado para o Brasil, o gênero romance encontra um terreno fértil para a perpetuação da relação entre ficção e história. De acordo com Regina Zilbermam,

O romance histórico constitui provavelmente o projeto mais antigo e contínuo da ficção brasileira. Os românticos adotaram-no porque correspondia a um gênero de vanguarda na primeira metade do século XIX, criação exclusiva do período, que cabia transplantar para o Brasil, pois o país em formação, logo após se separar de Portugal, precisava de narradores de seu passado. Tanto melhor que fossem romancistas, que poderiam recorrer à imaginação para conferir heroicidade aos episódios da conquista do território, nem sempre conhecidos, nem sempre dignos de tratamento épico (ZILBERMAM, 2000, p. 33).

Sob a égide dos ideais românticos, Walter Scott, com suas narrativas repletas de castelos e cavaleiros, concebe um passado heroico da Europa. Enquanto, no Brasil, José de Alencar se perpetua como o principal representante de uma geração de escritores que cultivam um nacionalismo exacerbado. *As minas de prata* (1865) e

A guerra dos mascates (1873) são romances históricos em que Alencar intenta representar momentos da colonização, mas com um tom de ufanía em relação à construção da pátria. Sendo assim, a erupção de tais obras estava essencialmente relacionada ao anseio de construção e de fortalecimento de uma identidade nacional.

No Brasil, além dos românticos, sendo José de Alencar o principal expoente (século XIX), outros também se aventuraram na construção de romances históricos, como por exemplo, Oswald de Andrade (início do século XX)². Mas obras que privilegiam a relação entre ficção e história ganham realmente fôlego a partir dos anos 1960, contudo, sob outros contornos: Antonio Callado, Nélida Piñon, Luis Antonio de Assis Brasil, Inácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro, Benito Barreto, Ariano Suassuna, Erico Veríssimo, Paulo Leminski, Márcio Souza, João Antonio, Rubem Fonseca e Silviano Santiago imergiram na produção de obras de extração histórica, que, em menor ou maior grau, distanciam-se do romance histórico tradicional.

De acordo com Antônio Roberto Esteves (2010, p. 34), as transformações nas concepções do gênero romance e sua relação com a sociedade, bem como as mudanças epistemológicas na concepção de história, são fatores que afetam a constituição do romance histórico. Assim sendo, segundo o crítico, a metamorfose que envolveu o romance – sobrevivida por meio das vanguardas do início do século XX – e as modificações do discurso histórico e das concepções envolvendo o próprio saber histórico foram essenciais para alterar a face da narrativa ficcional, especialmente as de extração histórica. Nessa nova feição,

O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir sobre o mundo externo e, assim, cria seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional (ESTEVES, 2010, p. 34).

Ao abrigo dessas proposições que tomam força no decorrer do século XX, inicia-se outra forma de romance histórico, que se distingue da matriz de Walter Scott. Nessa construção, o narrador arquiteta uma narrativa cujas bases são a polissemia e a liberdade criativa. Momentos históricos são revisitados sob um novo

² Os romances *A revolução melancólica* (1943) e *Chão* (1945) são arquitetados como um mosaico que revela as tensões e os conflitos sociais que se manifestavam na sociedade paulista da década de 1930.

horizonte, sem compromisso com uma suposta representação fidedigna do discurso da história oficial ou de matizes ufanistas. Logo, nessas narrativas, cuja vertente foi iniciada pelo cubano Alejo Carpentier, em *El reino deste mundo* (1949), o discurso do vencido sobrepõe o do vencedor, inversamente ao que ocorre nos romances históricos de matriz scottiana, os quais “[...] encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores” (ANDERSON, 2007, p. 206).

Se George Lukács (2011) foi o principal propagador dos romances históricos tradicionais, a nova construção narrativa iniciada no século XX tem vários estudiosos que nomeiam de distintas formas o fenômeno: Fernando Aínsa (1991), Seymour Menton (1993), Magdalena Perkowska (2008), os quais nomeiam de novo romance histórico; André Trouche (2006), que classifica como narrativa de extração histórica; Glória da Cunha (2004), que denomina narrativa histórica; e Linda Hutcheon (1991), que categoriza de metaficção historiográfica. Em suma, há um consenso entre esses estudiosos em relação à mutação que o subgênero romance histórico sofreu e sobre algumas características que o fenômeno apresenta na contemporaneidade, destacando-se as proposições pioneiras de Fernando Aínsa (1991) e de Seymour Menton (1993).

Na concepção de Aínsa (1991, p. 83 – 85), a partir de 1980, a produção de autores latino-americanos afasta-se das modalidades de romance histórico outrora desenvolvidas. Para proceder à diferenciação dessa produção da antecedente, o crítico elenca dez características, as quais são apresentadas a seguir.

1 – O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história./ 2 – A releitura proposta por esse romance impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Nesse sentido, a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguidos./ 3 – A multiplicidade de perspectivas possíveis faz com que se dilua a concepção de verdade única com relação ao fato histórico. A ficção confronta diferentes versões, que podem ser até mesmo contraditórias. 4 – O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin (1990, p. 409) chama de “distância épica” do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários como o emprego do relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens. Deste modo, o romance, por sua própria natureza aberta, permite uma aproximação ao passado numa atitude dialogante e niveladora./ 5 – Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, esse romance se afasta deliberadamente da historiografia oficial, cujos mitos fundacionais estão degradados./ 6. Há, nesse tipo de romance, uma

superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanesco, presente histórico da narração, incidem os demais./ 7 – A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, e seus referentes documenta-se minuciosamente, ou, pelo contrário, tal textualidade pode revestir-se de modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção mimética de textos historiográficos apócrifos, como crônicas e relações./ 8 – As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo suas textualidades. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco./ 9 – A releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história, que caracteriza essa narrativa, reflete-se numa escritura paródica. No interstício deliberado da estrutura paródica surge um sentido novo, um comentário crítico de uma textualidade assumida, no qual a história reaparece sob uma visão burlesca ou sarcástica. Dessa forma, o discurso histórico é despojado do absolutismo de suas verdades a fim de construir alegorias e fábulas morais./ 10 – A utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associada a um agudo sentido de humor pressupõe uma maior preocupação com a linguagem que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, levando a dessacralizadora releitura do passado a que se propõe (AÍNSA, 1991, p. 83 – 85 *apud* ESTEVES, 2010, p. 36 – 38)³.

As proposições não são cumulativas, isto é, para ser considerado novo romance histórico, não é necessário que todos os aspectos descritos por Aínsa estejam presentes no mesmo romance. Tal como Aínsa, Seymour Menton (1993) emprega uma estrutura bastante didática a fim de sintetizar as características do fenômeno nomeado pelos dois críticos de novo romance histórico latino-americano. Para Menton (1993), esses romances começaram a surgir a partir de 1940 e alcançaram o ápice nas décadas de 1970 e 1980. Os traços destacados por Menton (1993) que distanciam esses romances das produções anteriores são os seguintes:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. [...] las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir. 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott - aprobada por Lukács - de protagonistas ficticios. [...] 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. [...] 5. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad histórica son incognoscibles, varias de la nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo (MENTON, 1993, p. 42 - 43).

³ Optou-se pela transcrição da tradução crítica realizada pelo pesquisador Antônio Roberto Esteves (2010), em razão de favorecer a clareza almejada na construção da tese.

Na proposição de Menton, supracitada, (1993), são características do novo romance histórico: 1) a subordinação, em diferentes graus, de reprodução mimética de determinado período histórico a representação de algumas ideias filosóficas, difundidas dos contos de Borges e aplicadas a todos os períodos do passado, do presente e do futuro, tendo como destaque as seguintes ideias: a impossibilidade de se conhecer a verdade história ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível disto, o que significa que os eventos mais inesperados e surpreendentes podem ocorrer. 2) A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos. 3) A ficcionalização de personagens históricas ao contrário da fórmula de Scott – aprovada por Lukács – de protagonistas fictícios. 4) A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação. 5) A intertextualidade. 6) Os conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglossia. Para o crítico, de acordo com a ideia borgeana que a realidade e a verdade histórica são desconhecidas, muitos dos novos romances históricos projetam visões dialógicas ao estilo de Dostoiévski (tal como interpretado por Bakhtin), ou seja, que projetam duas ou mais interpretações dos eventos, das personagens e da visão de mundo.

Na proposta de Seymour Menton (1993), também não é necessário que todas as características estejam em um mesmo romance, haja vista que a obra não será descaracterizada como novo romance histórico se houver a ausência de um ou de outro elemento. Embora as obras hispano-americanas sejam o foco de Menton (1993), ele também acrescenta a produção do Brasil à sua análise. O período destacado na pesquisa é de 1979 a 1992 e o autor empreende uma relação das obras publicadas na América Latina nesse período de tempo. Na lista, mais de trezentas obras foram classificadas como “mais tradicionais”. Destas, sessenta e duas são brasileiras. Cinquenta e oito títulos foram agrupados sob o signo de novo romance histórico, sendo sete brasileiros, dos quais três são de Márcio Souza: *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980) e *O primeiro brasileiro* (1985)⁴.

As características apresentadas por Aínsa (1991) e por Menton (1993) evidenciam a possibilidade de uma certa liberdade criativa do autor. A releitura da história é sempre crítica e a paródia é um recurso constante, por meio do qual a

⁴ Destaca-se que a obra de Seymour Menton foi publicada em 1993 e as obras que compõem a tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* ainda não haviam sido lançadas e, portanto, não estavam no campo de visão para possível análise do crítico.

subversão da história oficial é possível. O didatismo das definições apresentadas por Aínsa (1991) e por Menton (1993) é esclarecedor, mas impõe duas questões importantes a serem consideradas. Em um primeiro momento, pode-se refletir que, em concordância com as postulações de Perkowska (2008), esse esquematismo pode prender o novo romance histórico em uma “camisa de força” despropositada, uma vez que nem sempre o romance está assentado sob características prontas e encerradas, pois o fenômeno literário é passível de transformações ao longo do tempo.

Por outro lado, seguindo a proposição de Antônio Roberto Esteves (2010, p. 41), o surgimento, o desenvolvimento e a proliferação dessa modalidade narrativa contribuem para a consolidação de uma consciência latino-americana e, simultaneamente, para a afirmação de uma forma narrativa que expressa o desejo de pensar criticamente a realidade, suas versões e interpretações e suas múltiplas possibilidades de representação no âmbito literário.

Antônio Roberto Esteves (2010) acentua ainda que essa prática literária está inserida naquilo que se conhece – apesar das improbidades práticas e teóricas do termo – como pós-modernidade⁵. Nesse sentido, pode-se até considerar, continua o estudioso, que essa nova narrativa histórica latino-americana, com as devidas ressalvas, é metaficção historiográfica⁶. O termo foi cunhado por Linda Hutcheon (1991, p. 21) paralelamente à teorização e propagação do novo romance histórico. Para a autora, o termo metaficção historiográfica refere-se “[...] àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Na metaficção historiográfica, estariam incorporados três domínios – a literatura, a história e a teoria –, isto é:

[...] sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. [...] a

⁵ “[...] mesmo que pós-modernidade se entenda uma atitude de incredulidade dos latino-americanos ante a história e, especialmente, ante a forma de representá-la. Sem essa marca funcional não se pode falar atualmente em novo romance histórico” (ESTEVES, 2010, p. 41).

⁶ Lukács (2011) não considerava o romance histórico, teorizado por ele, como gênero ou subgênero do romance. Para o teórico, as especificidades do romance histórico deviam ser ajustadas na forma do gênero romanesco. Enquanto para Menton (1993), o novo romance histórico é subgênero do romance histórico. Já para Linda Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica não é apenas metaficcional; nem é apenas mais uma versão do romance histórico ou do romance não ficcional.

metaficção historiográfica [...] atua dentro das convenções a fim de subvertê-las (HUTCHEON, p. 21-22).

Além dessa definição inicial, na metaficção historiográfica, apresenta Hutcheon (1991): há uma latente consciência a respeito do próprio processo de construção ficcional e uma problematização acerca da própria possibilidade de conhecimento histórico (p. 142); promove um confronto entre os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/do geral, do presente/do passado, sem o intuito de recuperar ou desintegrar qualquer dos lados, mas objetivando simultaneamente a exploração dos dois (p. 142); sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico (p. 147); permite a reflexão sobre a existência de verdades no plural e ausência de uma verdade única e absoluta (p. 155); a paródia é uma das formas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente (p. 156); contesta as noções de originalidade artística da mesma forma que a transparência da referencialidade histórica (p. 157).

Na metaficção historiográfica, ainda conforme Hutcheon (1991), os protagonistas não são tipos humanos: “[...] são os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (p. 151); ideologicamente marcada, essa modalidade narrativa valoriza a pluralidade e o reconhecimento da diferença, sendo o “tipo” empregado apenas como objeto de ironia. Há uma problematização de toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente, mas, em tais narradores, não aparece um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza (p. 156); emprega a intertextualidade como uma manifestação de 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 (p. 157); tem implicações ideológicas especificáveis, mas uma ideologia paradoxal, pois depende daquilo que contesta e daí obtém o seu poder (p. 159). São, portanto, a subjetividade, a intertextualidade, a referência e a ideologia questões essenciais na constituição da metaficção historiográfica.

Embora as teorizações a respeito do novo romance histórico estabeleçam um percurso cuja gênese é o romance histórico nos moldes de Scott, enquanto as proposições acerca da metaficção historiográfica situam essa modalidade narrativa pontualmente na pós-modernidade, as características de ambos são semelhantes,

especialmente no que tange à arquitetura de uma narrativa, na qual ao leitor são dados artifícios que o conduzem a uma total consciência de que está diante de um universo de linguagem, de uma construção discursiva, afastando-o de uma possível ilusão de que o texto narrado poderia refletir uma reconstrução fidedigna do suposto mundo real. Dessa forma, importa menos observar as múltiplas nomeações do que a grandeza da manifestação do fenômeno na contemporaneidade⁷, fenômeno este presente na constituição das obras do brasileiro Márcio Souza.

A produção romanesca de Márcio Souza soma onze títulos: *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Operação Silêncio* (1979), *Mad Maria* (1980), *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (1982), *A Ordem do Dia* (1983), *A Condolência* (1984), *O Brasileiro Voador* (1985), *O fim do Terceiro Mundo* (1989), *Lealdade (Tetralogia Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro)* (1997), *Desordem (Tetralogia Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro)* (2001), *Revolta (Tetralogia Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro)* (2005). No constructo dessas obras, Souza empreende um projeto estético literário que proporciona o liame entre a literatura e a história. São obras cuja pulsação norteadora se faz por meio da ficcionalização de momentos e/ou personagens da história oficial.

Na composição das obras romanescas de Márcio Souza, a relação entre ficção e história é fator indubitável. No entanto, esse processo criativo não se manifesta por meio de um compromisso de manter o caráter dogmático da história. Pelo contrário, a formulação do projeto estético romanesco desse autor relativiza as pretensões de verdade, subvertendo o discurso da história oficial, corroborando as proposições de Antonio Roberto Esteves (2010, p. 20): “[...] não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. No entanto, embora recheada de mentiras – e talvez por isso mesmo –, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar”.

Dessa forma, não se trata da reprodução acrítica da história. Márcio Souza realiza um verdadeiro trabalho de artesanato da palavra, pois se apropria do fato histórico e manipula-o, alterando o enredo, acrescentando personagens e episódios, adicionando doses de ironia e humor, ações que culminam na formatação de textos que reinterpretem o passado, revendo certezas universalizantes. A produção

⁷ Nesse sentido, destacam-se as contribuições de Fredric Jameson (2007) e de Perry Anderson (2007), teóricos de alcance internacional que, apesar de construírem um percurso argumentativo diverso, comungam da ideia de que o romance histórico ainda é possível e se encontra presente na atualidade.

souziana, portanto, distancia-se do romance histórico de matriz scottiana e aproxima-se tanto do que Aínsa (1991) e Menton (1993) chamam de novo romance histórico latino-americano quanto do que Hutcheon (1991) nomeia de metaficção historiográfica.

Esse romancista traz na bagagem ideias do teatro e do cinema, que se cruzam com o discurso romanesco, formando um amálgama de vozes que confluem em um mesmo plano narrativo, e desenvolve núcleos de ações distintos que atuam em concomitância. A produção de Márcio Souza revela-se como parte da tradição romanesca ao mesmo tempo em que rompe com as propostas anteriores. Para o estudioso Carlos Alexandre Baumgarten (2000), a obra *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, pioneiramente, redefine as fronteiras do romance histórico brasileiro, uma vez que essa obra focaliza fato da história do país e desenvolve ampla reflexão sobre o processo literário nacional, simultaneamente.

Galvez, Imperador do Acre (1976), obra de estreia de Souza, configura-se como um constructo folhetinesco. Encetando uma aparente alinearidade, são inúmeros os subtítulos que dão forma à narrativa, cujo fio condutor se dissipa em meio aos cortes e às emendas. Galvez é o protagonista e o narrador majoritário do relato. Ao narrar, emprega a técnica do *flashback*, pela qual relembra os episódios passados, contudo, os acontecimentos narrados nem sempre seguem uma ordem cronológica. Além dele, outro narrador, sem nome, manifesta-se, interrompendo a narração de Galvez, “[...] a cada momento em que o nosso herói [faltar] com a verdade dos fatos” (SOUZA, 1985, p. 49).

O mote (histórico) do romance são as peripécias vividas por Galvez em busca de independência do Acre que, posteriormente, culminou na anexação deste espaço ao Brasil. Na edificação dessa narrativa, Souza empreende um projeto que ironiza a ideia de verdade absoluta perpetuada pelo uso da terceira pessoa no discurso da história oficial. A ilusão de autenticidade provocada por um pretenso distanciamento é rompida, ao engendrar uma peleja pela palavra na narrativa entre dois narradores que se contradizem mutuamente. Ironia e humor também são os recursos usados pelo manauara para refletir sobre a própria composição do romance e o percurso da produção literária nacional.

Estou prisioneiro de uma paisagem. A praia era a terra de ninguém, e comecei a pensar no desafio que aquela paisagem devia representar para a literatura. Ora vejam como eu era civilizado! Eu estava abandonado na selva e pensava em problemas literários. Problemas que, por sinal, ainda

não consegui superar. Sei apenas que a preocupação com a natureza elimina a personagem humana. E a paisagem amazônica é tão complicada em seus detalhes que logo somos induzidos a vitimá-la com alguns adjetivos sonoros, abatendo o real em sua grandeza (SOUZA, 1985, p. 85).

Em crítica direta aos românticos, o narrador-protagonista rejeita a ideia de valoração exagerada das paisagens, tão comum ao Romantismo, e defende que o elemento humano seja o centro da narrativa. Essa produção souziana chama para si a responsabilidade de rompimento com o que vinha sendo produzido na Amazônia até aquele momento, considerado pelo narrador-editor como atrasado em relação ao restante do país. Nesse sentido, o esforço da publicação dessa obra, conforme assevera o narrador-editor, lança para trás os resquícios da escrita parnasiana na Amazônia e passa a caminhar em consonância com a produção dos grandes centros, sucumbidos ao Modernismo.

A obra *Mad Maria* (2005), publicada pela primeira vez em 1980⁸, pode ser percebida como uma continuidade histórica de *Galvez, Imperador do Acre* (1976). O Tratado de Petrópolis, assinado em 1903, entre os governos de Brasil e Bolívia, trata de um processo de negociação de permuta, no qual a Bolívia cedia o território do Acre. Em troca, o Brasil deveria entregar terras na foz do rio Abunã e na bacia do rio Paraguai, pagar dois milhões de libras esterlinas e construir uma estrada de ferro que interligasse os dois países. O primeiro romance de Márcio Souza evidencia os episódios que antecederam a anexação do Acre ao Brasil, ao passo que *Mad Maria* (2005) narra os eventos relacionados à construção dessa estrada de ferro estipulada no Tratado.

Apesar da relação histórica, *Galvez, Imperador do Acre* (1976) e *Mad Maria* (2005) são obras independentes, com enredos distintos e sem qualquer correspondência entre as personagens. Em *Mad Maria* (2005), ao contrário do romance de estreia de Márcio Souza, o protagonista não é solo, é partilhado com cinco personagens: Finnegan, Collier, Farquhar, Consuelo, Joe. As histórias desses protagonistas são narradas, em terceira pessoa, por um narrador desconhecido e, aos poucos, vão sendo interligadas. Nessa obra, além dos personagens supracitados, a própria Estrada de Ferro Madeira Mamoré torna-se protagonista do romance. É a partir dela que todas as ações são desenvolvidas. Ela constitui o ponto que liga todas as personagens.

⁸ O romance foi adaptado e transformado em uma minissérie televisiva, apresentada de janeiro a março de 2005, pela emissora Rede Globo.

Em *Mad Maria* (2005), o recurso da ironia também é utilizado, mas os capítulos são longos e alinhavados, distanciando-se da estrutura extremamente fragmentada de *Galvez, Imperador do Acre* (1976). No romance, é visível a crítica à condição deplorável em que os trabalhadores da construção da estrada viviam, enquanto o topo da pirâmide do poder era enriquecido. Evidencia-se o sofrimento vivenciado por esses trabalhadores de diversas etnias que dedicaram suas vidas para construir uma estrada que, quando ficou pronta, já não tinha utilidade alguma.

Nessa dinamicidade crítica também está a obra *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (1982). O romance é articulado a partir de diversas vozes: o espírito do jornalista e poeta parnasiano Epaminondas Antony, falecido em 1946, entra em contato com o professor Ediney Azancoth, o qual é encarregado de psicografar a história narrada pelo primeiro. Após ter participado, durante três meses, de sessões semanais com o psiquiatra Dr. Galvão, o professor havia redigido um livro. Além dessas vozes, há uma quarta voz, a do narrador-organizador, o qual insere anotações e comentários à história escrita pelo professor. Em suma, há um narrador primeiro, o espírito do jornalista, que admite as outras intervenções, mas é precisamente a quarta voz a responsável por toda a articulação do romance.

Na narrativa do espírito do jornalista, o cenário político amazonense é evidenciado desde a atuação do populismo na década de 50 até os impactos da romaria cívico-militar de 1º de abril de 1964. A personagem central, o Boto Tucuxi, é inspirada em um conhecido político do estado do Amazonas, Gilberto Mestrinho. Outras personagens do romance possuem nomes sugestivos que também remetem a personalidades históricas do estado, como Pata Choca, político da região, ou Teresinha Graviola, ex-miss. A sátira é o principal recurso empregado por Márcio Souza para construir o romance. O riso revela as faces da sociedade política da época, marcada por escândalos e corrupção.

Márcio Souza retoma o caráter folhetinesco de *Galvez, Imperador do Acre* (1976). Antes de ser transformada em romance, a obra *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (1982) foi publicada, em formato de folhetim, em um Suplemento Cultural da Folha de São Paulo, entre 1981 e 1982. No romance, portanto, essa estrutura fragmentada característica do folhetim permanece. Os capítulos, chamados de fascículos, são curtos e dinâmicos, indicando rapidez e urgência no narrar. Além do aparato gráfico, a obra conta com recursos visuais, produzidos por Paulo Caruso, que conversam com a configuração do texto escrito.

O Brasileiro Voador (1985) é um romance cujos capítulos são ainda mais curtos. A obra foi elaborada a fim de atender a uma solicitação feita pela cineasta Tizuka Yamazaki. O projeto inicial era a construção de argumento para um filme que a cineasta almejava produzir sobre a vida do brasileiro Alberto Santos Dumont. O texto não foi convertido em filme, mas foi publicado, em 1986, em forma de romance. Seja pelo diálogo constante com a cineasta, seja pela incursão no universo do cinema, Márcio Souza incorpora na narrativa a estrutura cinematográfica de disposição de cenas. Há um narrador heterodiegético que narra a história de Santos Dumont, o protagonista. No decorrer da narrativa, o foco é desviado, aparecem, então, narradores homodiegéticos (amigos de Santos Dumont) que discutem a cena apresentada no momento anterior.

A inscrição no início da obra – “Um romance mais-leve-que-o-ar e novela de entretenimento [...]” (SOUZA, 1985, p. 5) – anunciaria o que seria a proposta do romance: leve, bem-humorado, construído unicamente com o intuito de divertir os leitores. No entanto, até essa premissa inicial é parte do projeto arquitetônico que envolve a produção de Souza, marcada pela sátira. A suposta pretensão de leveza é subvertida à medida que as ações são desenroladas. Com um tom irônico e crítico, a figura heroica de Santos Dumont é desmitificada. Esse protagonista é humanizado e as situações da sua vida são narradas de forma cômica. Embora o romance se aproprie de cenas da vida desse brasileiro aviador, nunca pretendeu ser a biografia definitiva, oficial e incontestada, tal como o próprio Márcio Souza acentua na apresentação do livro.

Se *O Brasileiro Voador* (1985) destoa das produções anteriores de Márcio Souza, no sentido de não tratar de questões da Amazônia, em *O Fim do Terceiro Mundo* (1989), o universo amazônico é retomado e ressignificado. Já na apresentação do romance, há uma manifesta relação intertextual com a obra *O Mundo Perdido* (1912), de Arthur Conan Doyle. A obra de Souza declara-se como variações da obra do escritor inglês, mas, na verdade, exprime-se como uma continuação. No romance de Conan Doyle, o protagonista é o professor Challenger, um cientista que descobre um platô no meio da Amazônia, onde ainda habitaria animais pré-históricos. De volta à Inglaterra, o professor tenta persuadir outros cientistas a respeito da existência desse espaço, mas, sem provas materiais, é desacreditado. Até que, instigado por outro cientista, Challenger conduz esse cientista a Amazônia e consegue comprovar a existência do platô.

No romance de Márcio Souza, há dois planos narrativos que conversam entre si. O primeiro diz respeito exatamente à relação intertextual explícita com a obra de Donan Coyle. A inglesa Jane Challenger, neta do professor Challenger, é a protagonista. Ela é repórter de uma revista de economia na Inglaterra e, por acaso, faz uma viagem a Manaus. Ao retornar para seu país natal, reúne seus colegas de trabalho e propõe uma matéria a respeito da Amazônia. Jane acredita que, nesse espaço, há espécimes de capitalistas que já estavam extintos da Inglaterra desde o século XVIII. Assim como no romance inglês, nesse primeiro plano, a Amazônia é o centro da discussão.

No plano paralelo, a metaficção entra em cena e ocupa um lugar privilegiado. João Ubaldo Ribeiro, Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão, Haroldo de Campos e o próprio Márcio Souza tornam-se personagens no romance, sendo o último o narrador-protagonista nessa esfera da narrativa. É colocado em pauta o próprio ato de narrar e os processos que o envolvem. O trabalho do escritor é evidenciado, desde o surgimento da ideia central de um romance até o contato com leitores e jornalistas. Embora, nesse plano, a proposta seja articular a noção de metaficção, a discussão sobre a Amazônia não é esquecida, permanece ali, dialogando com o conjunto do romance.

Ainda nas primeiras páginas de *O Fim do Terceiro Mundo* (1989), Márcio Souza é entrevistado por uma repórter inglesa da BBC, chamada Virginia Challenger. Na entrevista, Márcio é questionado sobre a Amazônia e, a partir daí, o romance vai sendo desenvolvido e os dois planos do romance vão sendo constituídos. Em alguns momentos, esses planos se misturam e a personagem criada pelo narrador-escritor parece dominá-lo; em outros, os múltiplos pensamentos que pairam na mente do escritor no momento de sua criação são agregados à narrativa e confundem o leitor. Esse é o romance mais enigmático de Márcio Souza, a teia narrativa é envolvida por uma aura de mistério e suspense, sendo o leitor conduzido por um labirinto cujos caminhos devem ser observados com bastante atenção para se conseguir alcançar, com êxito, o fim. A mínima desatenção pode dificultar o percurso de compreensão do enredo.

Como é possível visualizar, a Amazônia é o grande tema das obras de Márcio Souza. O nascimento em Manaus (1946) talvez tenha contribuído para esse desejo de discutir as questões que versam sobre esse espaço. Em meados da década de 1960, ele foi para São Paulo estudar Ciências Sociais na Universidade de São

Paulo. Lá, foi perseguido pela ditadura militar e, logicamente, essa experiência também foi propulsora de marcantes obras literárias na carreira desse escritor: *Operação Silêncio* (1979), *A Ordem do Dia* (1983) e *A Condolência* (1984) são romances cuja temática permeia esse ambiente da ditadura militar no Brasil.

Em *Operação Silêncio* (1979), o protagonista é Paulo Conti, um cineasta brasileiro da década de 1970. A contradição humana é marcadamente destacada na obra, inclusive, na composição do próprio protagonista. Para a produção de seu filme que criticava o regime militar, ele tenta conseguir um patrocínio com indivíduos que representavam uma elite que apoiava o regime. O caráter fragmentado e heterogêneo do romance parece insinuar a impossibilidade de uma narrativa que apresente uma perspectiva global e uníssona de um período tão conturbado. Na obra, há uma crítica latente ao esvaziamento do discurso das duas frentes políticas: direita e esquerda.

Em *A Ordem do Dia* (1983), a temática aborda o Brasil da abertura política. Articulando um aparente *nonsense*, a narrativa instaura um Brasil em que realidade e fantasia se confundem. No governo de João Batista Figueiredo, o grupo de direita arquiteta um golpe, a fim de impedir que a democracia seja estabelecida. Para efetivar o plano, os adversários são torturados e mortos. Os estranhos desaparecimentos são imputados a uma nave espacial, o Chupa-Chupa: elemento extraterrestre. A alegoria é um recurso utilizado para provocar discussão a respeito de dois pontos, quais sejam: o domínio e a violência do regime militar e a exploração da Amazônia. Em uma estrutura narrativa que resvala no inverossímil, a sátira é o instrumento utilizado para discorrer sobre as situações absurdas e quase não críveis do cenário político brasileiro da época.

Em *A Condolência* (1984), apesar da articulação mais linear do romance, a fantasia e a criatividade ainda estão presentes nos episódios. No enredo, uma empresária que vive no Brasil e uma ativista que mora na França possuem as partes de uma senha de uma conta na Suíça. Elas são perseguidas por militares da direita que desejam tomar posse do dinheiro constante nessa conta, mas, aliadas a um advogado e a um ex-militar, vencem a batalha. A atmosfera de transição do regime militar ainda está em discussão. Conforme João Carlos de Carvalho (2001), há um confronto de forças entre os que querem a continuação da ditadura e a inevitável redemocratização do país. Inspirada na estrutura do teatro, a configuração do romance ocorre com uma constante alteração de cenários: Rio de Janeiro, Paris,

Porto Velho, Belém, espaços que se unem e formam um painel da vida política do Brasil naquele período.

Se o primeiro projeto romanesco de Souza, *Galvez, Imperador do Acre* (1976), apresenta dois narradores que guerreiam pelo direito à voz; o último também faz emergir uma arena, em que três vozes guerreiam, intentando tornarem-se senhora da palavra. Esse projeto se manifesta por meio de três romances diferentes [*Lealdade* (1997), *Desordem* (2001), *Revolta* (2005)], obras que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, objeto central de análise na presente pesquisa.

A produção romanesca de Márcio Souza compreende um projeto estético maior que se erige a partir da relação notória entre ficção e história, mas o desdobramento dessas obras revela dois grandes projetos arquitetados sob as seguintes temáticas: a primeira corresponde à Amazônia (*Galvez, Imperador do Acre*; *Mad Maria*; *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*; *O fim do Terceiro Mundo*; *Lealdade*; *Desordem*; *Revolta*); e a segunda diz respeito à ditadura militar (*Operação Silêncio*; *A Ordem do Dia*; *A Condolência*). O romance *O Brasileiro Voador* destoa desse arranjo, haja vista que foi um texto encomendado cuja finalidade era uma biografia livre de Santos Dummont. De toda forma, essa obra ainda se mantém no âmbito do projeto maior, uma vez que a relação com a história permanece.

Do esquema supradesenhado, os romances ainda se agrupam em projetos menores, como *Galvez, Imperador do Acre* e *Mad Maria*, obras que se encontram estritamente relacionadas. Do ponto de vista estético, não há relação direta entre as personagens, mas, historicamente, a construção da estrada de ferro apresentada em *Mad Maria* só ocorreu em cumprimento do acordo estabelecido entre Brasil e Bolívia para a anexação do Acre, temática discutida em *Galvez, Imperador do Acre*. Além desse, os três últimos romances (*Lealdade*, *Desordem* e *Revolta*) se agrupam em torno de uma temática; nessas obras, Márcio Souza remonta episódios da história do Brasil a partir da narrativa de uma família, inspirado na proposta do gaúcho Érico Veríssimo em *O Tempo e o Vento*. Contudo, ao contrário de Veríssimo – que se dedica à construção da saga da formação do Rio Grande do Sul –, Souza narra a destruição de um projeto de nação. Na obra de Veríssimo, a Revolta dos Farrapos é destacada, enquanto na proposta de Souza, a narrativa se atém à história do Grão-Pará, desde a anexação ao Reino Unido do Brasil até a Cabanagem, uma das revoltas mais sangrentas da história do Brasil.

Ao formatar as construções ficcionais que constituem o projeto *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, Márcio Souza emprega, além da história, o artifício da memória, pois é por meio desse elemento que os narradores dão vida às personagens. Assim, une-se história, memória e linguagem, instrumentos que, imbricados, fundamentam a estrutura plural do conjunto dessas obras. Além disso, a presença de três narradores distintos, com diferentes pontos de vista, favorece uma dinâmica que propõe reflexão sobre a própria constituição de verdade; são diversas perspectivas que dialogam entre si e contrariam a noção de verdade única e absoluta.

Essa multiplicidade de perspectivas, até mesmo contraditórias, que subvertem a noção de verdade única apresentada na constituição das *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* está em consonância com o fenômeno destacado por Aínsa (1991), Menton (1993) e Hutcheon (1991). Embora as personagens-protagonistas não sejam históricas, mas ficcionais, também não são tipos. Fernando, Anne-Marie e Maurício são construídos em uma superposição de tempos históricos distintos. Nessa arquitetura, Márcio Souza dinamicamente conduz um jogo, em que o passado e o presente são ligados. O tempo histórico das teias narrativas é o século XIX, mas não há uma pretensão de reconstrução nostálgica desse período, trata-se de uma releitura dinâmica e crítica cuja construção reflete os anseios da contemporaneidade.

Como se pode perceber, os romances de Márcio Souza possuem como mote norteador a ficcionalização de momentos da história oficial. Contudo, não há incorporação dessa vertente histórica como reprodução e propagação de uma imagem de verdade única. Opostamente, os romances de Márcio Souza compõem um projeto estético literário, que se envereda a desnudar as mazelas da sociedade brasileira de diversos momentos históricos, caracterizada como espaço de jogo de aparência, em que as personagens interpretam papéis sociais ditados pela posição que ocupam. Não se trata de apresentar uma pretensa verdade – contada pelos oprimidos – que se difere do discurso da história oficial, o universo romanesco souziano vai além disso, pois contraria a ideia de uma verdade absoluta e propõe releituras irônicas da história, sugerindo a impossibilidade de uma verdade, mas a existência de verdades: cada uma fluindo em favor de seu locutor. Os romances de Márcio Souza, em um jogo dialético, apresentam, muitas vezes, diversos narradores

(homo, auto, heterodiegético⁹) em uma mesma obra, propondo relativização dos pontos de vista da narrativa.

Ao longo dos anos, foi-se constituindo um rol relevante de produções publicadas a respeito de Márcio Souza e de sua produção, a exemplo da obra da coleção *Literatura Comentada* sobre Márcio Souza, por Antonio Dimas; o Instituto Moreira Salles publicou um volume sobre Márcio Souza nos *Cadernos de Literatura Brasileira*; Hilda Gomes Dutra Magalhães discorreu sobre o romance *O Fim do Terceiro Mundo*, de Márcio Souza, em sua obra *Relações de Poder na Literatura da Amazônia Legal* (2002); a professora Simone de Souza Lima publicou duas obras sobre o referido autor: *Carnavalização e Sátira na Amazônia de Galvez: Estudo de Híbridização Cultural* (2008) e *A Literatura da Amazônia e suas Fronteiras: Ficção e História na Obra de Márcio Souza* (2009), os livros são fruto de suas pesquisas de mestrado e doutorado, respectivamente.

Ressalta-se, ainda, o livro *Trem fantasma: a modernidade na selva* (1988), de Francisco Foot Hardman, produto de sua tese de doutoramento, bem como *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (2010), trabalho de Antônio Roberto Esteves, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de livre-docente em Literatura Comparada. Esses autores, grandes nomes do campo científico, dedicam uma parte das pesquisas para a análise de uma obra de Márcio Souza: *Mad Maria*.

Sobre a produção romanesca de Márcio Souza, há uma gama de estudos, sendo a obra *Galvez, Imperador do Acre* (1976) a que mais desperta atenção da crítica. Sobre ela, destacam-se os seguintes estudos desenvolvidos em cursos de pós-graduação: *Galvez: o pícaro nos trópicos*, dissertação de mestrado de Rubia Prates Goldoni, de 1989, que evidencia o trajeto picaresco como o principal artifício a fim de se perceber o anti-herói nessa obra souziana.

Neide Gondim, em sua dissertação de mestrado intitulada *A representação da conquista da Amazônia* (1982), identifica três narradores que atuam concomitantemente na narrativa (o narrador-comentarista, o narrador-autobiográfico, o narrador-crítico). Enquanto, na dissertação de mestrado de Simone de Souza Lima, defendida em 1996, *Galvez* seria o responsável pela subversão de uma história corrente.

⁹ Terminologia cunhada por Gérard Genette (1979).

Outros trabalhos que ganham proeminência são: a dissertação de Maria Letícia Gomes, defendida na Universidade Federal de Rondônia - UNIR, em 2012, em que a autora intenta uma análise da obra *Mad Maria* sob uma perspectiva pós-colonial; a de Andreia Mendonça dos Santos Lima (2013), também defendida na UNIR, trabalho em que Lima realiza uma análise de *Mad Maria* e de sua tradução para o inglês; e a tese de doutorado intitulada *Amazônia Revisitada: de Carvajal a Márcio Souza*, defendida na Universidade Estadual Paulista - UNESP, em 2001. Nela, João Carlos de Carvalho empreende uma rica análise de quatro obras de Márcio Souza (*Galvez, Imperador do Acre*; *Mad Maria*; *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*; *O Fim do Terceiro Mundo*), problematizando uma retomada de discussão a respeito da formação discursiva da Amazônia brasileira.

Apesar desses inúmeros trabalhos sobre as obras de Márcio Souza, especificamente a respeito das *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, último projeto romanesco do autor, a produção acadêmica é pequena, evidenciam-se: a dissertação de mestrado de Maria Cláudia de Mesquita, intitulada *Literatura e História: uma leitura de Lealdade (1997) de Márcio Souza*, defendida na UNESP, câmpus de Assis, em 2009, na qual Mesquita se propõe a investigar a trajetória do herói na primeira obra da proposta de tetralogia; e a tese sob o título “*Como nuvens que jamais seriam chuvas*”: *A história, a escrita literária e a memória da Cabanagem nas Crônicas do Grão-Pará e Rio de Negro de Márcio Souza*, defendida por Márcia Letícia Gomes em março de 2017, na Universidade Federal do Rio Grande - FURG. A autora percorre o caminho teórico do romance histórico tradicional, do novo romance histórico e da metaficção historiográfica, a fim de sustentar a análise final da tese, que é a defesa de que Márcio Souza, ao longo do tempo, afastou-se da proposta que o tornou conhecido com *Galvez, Imperador do Acre* (1976), isto é, nas *Crônicas*, segundo Gomes, haveria uma nova forma de contar, séria e plena de informações, diferentemente do riso e da ironia presentes nas obras anteriores do autor.

Nas obras de Márcio Souza, a relação entre ficção e história ocupa a camada mais aparente, fator que acarretou inúmeras pesquisas que privilegiam tal relação, tal como supraexposto. Apesar de não se discordar aqui da importância de se destacar essa característica inerente à produção romanesca souziana e considerar extremamente relevante apresentar o *status quo* de tais obras, acredita-se ser este apenas o ponto inicial da discussão. Logo, não se intenta na presente pesquisa um

percurso analítico que vise unicamente à comprovação de que as obras que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro* são novo romance histórico ou metaficção historiográfica, pois tal afirmação já é notória nos trabalhos críticos a respeito das obras de Souza.

Embora no decorrer da análise realizada neste estudo sejam perceptíveis os muitos aspectos que aproximam as narrativas de Souza das definições de Aínsa (1991), Menton (1993) e Hutcheon (1991), o objetivo desta tese é traçar um percurso analítico que transpasse a camada mais aparente e que permita um mergulho profundo nas consciências narradoras, afinal, conforme assevera Esteves (2010, p. 31), “[...] não se deve esquecer que o substantivo nessa expressão é o romance. Assim, por mais que ele se sustente em fatos ou personagens históricos, trata-se de romance, ou seja, de ficção”. Sendo romances, erigem-se como obras ricas de múltiplos sentidos. As muitas proposições que envolvem os romances tornam estas narrativas que se abrem como um caleidoscópio, admitindo vários ângulos de sentido e favorecendo múltiplas interpretações.

Nesse sentido, ancorada em trabalhos realizados anteriormente, e por eles suscitada, a presente pesquisa enquadra-se no interesse pelo estudo do último projeto romanesco de Márcio Souza como uma proposta de negação de uma verdade única. A grandeza das narrativas de Souza dar-se-á justamente pela maneira como foram compostas, concebidas como uma grande viagem em que cada palavra se apropria de uma profusão de caminhos e acepções, tornando a compreensão possível apenas se esses vocábulos forem tomados em um prisma poético, cuja ortodoxia seja oposta à ideia de propagação de uma verdade absoluta. Somente assim poder-se-á perceber que são narrativas esculpidas em um projeto que refuta a lógica usual, empregando-a apenas para suplantá-la, suprimi-la por meio de uma arquitetura que suscita concepções filosóficas imbricadas às ações supostamente despretensiosas dos narradores.

O primeiro passo nessa direção foi dado, já na graduação, no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da presente pesquisadora, intitulado *Incógnita Identitária em Macabéa, de A Hora da Estrela e Fernando, de Lealdade* (2011), quando analisou a obra *Lealdade* (1997), de Márcio Souza, em comparação com *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, intentando observar as personagens centrais das obras como *personas* perdidas identitariamente.

O segundo diz respeito ao Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) desenvolvido no Curso de Especialização em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura, no qual procedeu-se a uma análise da obra *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza.

O terceiro corresponde à dissertação de mestrado desta pesquisadora, defendida na Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, em 2014, sob o título “*Fios que (des)atam diálogos entre ficção e história: uma leitura de Mad Maria, de Márcio Souza*”. Trata-se de uma leitura do romance *Mad Maria*, de Márcio Souza, com a finalidade de observar o diálogo entre ficção e história presente no romance e apoiando-se na hipótese de que esta obra é concebida como novo romance histórico, conforme os traços apresentados por Seymour Menton (1993). Este trabalho focalizou uma análise que diferencia *Mad Maria* dos romances históricos de matriz scottiana, mas não só isso; a análise proposta na dissertação apresentou uma discussão que mergulhou na estrutura interna da obra, buscou-se perceber os recursos empregados pelo narrador, articulado como um artífice da palavra, o qual constitui espaços no tempo presente que dialogam entre si e estão em constante relação com o passado, por meio da memória das personagens, trazida pelo narrador.

O desenvolvimento de análises das obras de Márcio Souza, em diferentes momentos da carreira acadêmica, possibilitou à pesquisadora a percepção da construção de um projeto estético romanesco que precisa ser revelado. Assim, a realização desse conjunto de trabalhos e as investigações laterais para tal, efetuadas há muito, vêm lhe mostrando a oportunidade, a necessidade e a relevância da pesquisa ora proposta. Diante disso, intenta-se, no decorrer da análise das obras que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, observar a forma como o estatuto do narrador constitui a imagem de si para o outro e para si mesmo, bem como a relação dessas identidades narrativas com o espaço-tempo arquitetado nos romances.

CADERNO I

A CONSTRUÇÃO DE SI E DO OUTRO

Na composição das *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, Márcio Souza arquiteta narradores-escritores que tecem as próprias histórias. Nessa estrutura, Fernando, Anne-Marie e Maurício – em *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), respectivamente – narram as experiências vividas. Nas três narrativas, é perceptível um anseio de configuração de ‘si’ por meio da ordenação narrativa das experiências retomadas pela memória. Nesse engodo, por meio da estruturação da narrativa, a experiência é significada e emerge do texto a constituição de uma identidade narrativa, em consonância com as proposições de Paul Ricoeur.

Nesse sentido, cada palavra é tecida a fim de coadunar com a configuração que esse artífice da palavra pretende engendrar sobre si mesmo; cada personagem é articulada de acordo com os propósitos desses narradores. Assim, até mesmo nos momentos em que a narrativa versa sobre o outro, é o ‘si’ que está em cena, tomado por suas ideologias e visões de mundo.

Se, no relato que constrói, o estatuto do narrador possui o domínio sobre o manejo da palavra, podendo articular a imagem que deseja sobre si mesmo, na narrativa de outrem, esse narrador-protagonista é transformado em personagem coadjuvante, ou seja, ele perde o posto de dono da palavra, pois está submetido aos desígnios do artífice daquela narrativa. Sob esse prisma, será apresentada a perspectiva do estatuto do narrador em relação a si mesmo e aos outros narradores, convertidos em personagens pelo dono da voz da narrativa.

Assim, esse caderno divide-se em quatro tópicos, a saber: no primeiro, será apresentada a noção de identidade narrativa, de Paul Ricoeur; nos demais tópicos, cada um refere-se a um romance. Inicialmente, será observada a percepção que Fernando, narrador de *Lealdade* (1997), possui sobre si mesmo e a respeito de Simone¹⁰. Posteriormente, o enfoque será a representação que Anne-Marie, narradora de *Desordem* (2001), postula acerca dela mesma e sobre Pedro¹¹. No último, será abordada a construção da imagem de Fernando e Simone, realizada por

¹⁰ A Anne-Marie de *Desordem* (2001).

¹¹ O Fernando de *Lealdade* (1997).

Maurício¹², narrador de *Revolta* (2005). Além disso, observar-se-á sutilmente a relação de cada narrador com a terra habitada, o Grão-Pará, e a própria ideia de revolução instaurada no espaço.

¹² Maurício não aparece em *Lealdade* (1997), tampouco em *Desordem* (2001).

A CONFIGURAÇÃO DA NOÇÃO DE IDENTIDADE NARRATIVA

A relação entre ficção e história; tempo e narrativa

A relação entre ficção e história foi investigada por Paul Ricoeur na obra *Tempo e narrativa* (1994; 1995; 1997), especialmente no último tomo. O autor sinaliza uma reciprocidade entre ficção e história, um envolvimento mútuo desses dois processos de refiguração. Nesse entrecruzamento, “[...] a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra” (RICOEUR, 1997, p. 316). Sendo assim, há sempre uma parte de história na ficção, como também há sempre uma parte de ficção na história.

Ficção e história se ocupam do mesmo material – o ato de leitura a figurar o tempo – e convergem na tentativa de perceber o sujeito pelas veredas da narrativa, pois esta tem, segundo Ricoeur (2010), um duplo caráter, de ser concomitantemente histórica e ficcional: de um lado, a memória é o conjunto de todos os documentos que o sujeito possui sobre a própria vida (fotos de família, certidão de nascimento, revelações a respeito de suas origens são o conhecimento histórico, que é um conhecimento documental); por outro lado, o sujeito pode dizer que a narração que ele faz sobre si mesmo é o romance de uma vida, já que ele ensaia, a propósito da própria existência, diferentes intrigas.

São as narrativas que possibilitam a organização e a materialização da experiência temporal. Para Ricoeur, o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal, “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” (RICOEUR, 1994, p.15). A narrativa, com o pendor para ordenar o discordante, enseja a combinação de acontecimentos dispersos, tornando-os em uma totalidade harmônica e inteligível. É a intriga, portanto, o centro irradiador de qualquer narrativa, sem a qual não seria possível a constituição de uma história com sentido.

Entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, existe uma correlação que não é puramente acidental, assevera Paul Ricoeur (1994, p. 85). A existência de um sujeito somente se torna sua se articulada de forma temporal; de igual forma, a existência não se torna temporal se não for por meio da acomodação de eventos descontínuos, transfigurados em uma disposição coerente, efetivada pela narrativa. Há, portanto, um estreito elo que une tempo e

narrativa¹³, visto que, tal como destaca Ricoeur (2010), o sujeito não pode compreender a si próprio fora do tempo e, portanto, fora da narrativa.

A tese da reciprocidade entre narratividade e temporalidade é fundamentada a partir do diálogo que Paul Ricoeur (1994, p. 16 ss) estabelece com *As Confissões*, de Santo Agostinho, e *A Poética*, de Aristóteles. Tais estudiosos estão vinculados a universos culturais distintos, a épocas diferentes e articulam investigações que, *a priori*, parecem não ter relação direta: o primeiro trata dos paradoxos do tempo; o segundo remete-se à organização inteligível da narrativa. Mas Paul Ricoeur (1994, p. 16) desenvolve um estudo cujo enfoque destaca o ponto convergente dos referidos estudiosos: as análises desenvolvidas por eles “[...] engendram, cada uma, a imagem invertida da outra”.

Em *Tempo e narrativa*, destaca-se o pressuposto de que as elucubrações sobre o tempo consistem em uma “[...] ruminação inconclusiva [...]” (RICOEUR, 1994, 21). Para Ricoeur, tanto Santo Agostinho quanto Aristóteles conduziram discussões sobre o tempo a partir de aporias recebidas da tradição, mas a resolução de cada aporia gerava novas dificuldades que não cessavam de relançar a pesquisa. Assim, as conjecturas sobre o tempo, de ambos os estudiosos, somente reforçaram a condição aporética da questão da temporalidade. Sendo, porém, a atividade narrativa a única capaz de oferecer uma réplica. Não se trata, contudo, de resolver as aporias por meio de substituição. A atividade narrativa manifesta-se no sentido de uma poética e não de uma teórica da temporalidade. A tessitura da intriga responde à aporia especulativa por um fazer poético, o qual conseguiria, de fato, esclarecer a aporia, mas não oferecer uma solução teórica para a questão.

Nesse sentido, a proposta de Ricoeur é a de descomplexificar os aspectos temporais do ato de configuração da intriga e, por conseguinte, revelar a função mediadora do tempo concebido entre a prefiguração dos aspectos temporais no campo prático e a refiguração da experiência temporal do leitor. A dupla dimensão do tempo narrativo, em proporções cambiantes, integra o ato de configuração da narrativa: a episódica (cronológica), a qual faz pender o tempo narrativo para a representação linear do tempo; e a configurante (não cronológica), na qual a intriga

¹³ A relação entre a temporalidade e a narratividade foi o cerne de discussão na obra *Tempo e Narrativa* (1994; 1995; 1997). Esta tese não se deterá aprofundadamente na questão, uma vez que essa reflexão é retomada apenas como introito para a apresentação do conceito de identidade narrativa, este central na arquitetura da tese.

constrói totalidades significantes a partir de eventos isolados, os fatos, tomados no conjunto – fator que permite a compreensão de sua sequência.

A primeira dimensão caracteriza a história enquanto constituída de acontecimentos; a segunda é o meio pelo qual a intriga transforma os acontecimentos em história. Essa formatação dupla da dimensão do tempo narrativo impossibilita que esse tempo seja identificado essencialmente com o tempo físico ou com o fenomenológico, por isso, essas dimensões temporais mantêm-se em uma conjuntura aporética, uma vez que estão suspensas ou ocultas pelo tempo narrativo. Essa reflexão conduz Paul Ricoeur à noção de identidade narrativa.

O irromper da identidade narrativa

A identidade narrativa surge no final do tomo III da obra *Tempo e narrativa* (1997). O “figurar-se que” manifesta-se como resposta às aporias sobre a temporalidade. Dessa forma, a identidade narrativa é a premissa inicial da réplica da poética da narrativa à aporética do tempo, sendo, portanto, o princípio de solução da primeira aporia da temporalidade, a que é decorrente da ocultação mútua do tempo cosmológico e do tempo fenomenológico, exprimindo-se como a resolução poética do círculo hermenêutico, firmado pela relação entre temporalidade e narratividade. A noção de identidade narrativa responderia ao questionamento que parece estar espraiado em toda a obra *Tempo e Narrativa*, qual seja: como é que o fio do tempo consegue criar uma história? A resposta seria a formatação de um terceiro-tempo.

Esse terceiro-tempo materializa-se entre o tempo cosmológico e o tempo fenomenológico e deriva-se do entrecruzamento entre as intenções referenciais respectivas da história e da narrativa. Com uma dialética própria, a sua produção não pode ser atribuída exclusivamente à história tampouco à narrativa de ficção, mas à confluência de ambas¹⁴. Para Ricoeur (1997, p. 424), essa dialética de entrecruzamento seria em si mesmo um sinal de inadequação da poética à aporética, se não nascesse dessa fecundação mútua um rebento que testemunha

¹⁴ “Para dar conta da referência cruzada entre a história e a narrativa, efetivamente cruzamos os nossos próprios capítulos: partimos do contraste entre um tempo histórico reinscrito sobre o tempo cósmico e um tempo entregue às variações imaginativas da ficção; depois, detivemo-nos no estádio do paralelismo entre a função de representância do passado histórico e os efeitos de sentido produzidos pelo confronto entre o mundo do texto e o mundo do leitor; por fim, elevamo-nos ao nível de uma interpretação da história e da ficção, oriunda dos processos cruzados de ficcionalização da história e de historicização da ficção” (RICOEUR, 1997, p. 424).

certa unificação dos diversos efeitos de sentidos da narrativa. Esse frágil rebento é a identidade narrativa, a qual corresponde à atribuição de uma identidade específica a um indivíduo ou a uma comunidade.

O termo *identidade* é tomado por Ricoeur (1997) no sentido de uma categoria da prática. Para o autor, a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é enunciada por meio de respostas às perguntas: “Quem fez tal ação?” e “Quem é o seu agente, o seu autor?”. A princípio, a resolução seria atribuir um nome próprio a alguém, mas esse ato não encerraria a questão, pelo contrário, suscitaria outros questionamentos, tais como: “Qual é o suporte da permanência do nome próprio?”, “Que justifica que se considere o sujeito da ação, assim designado por seu nome, como o mesmo ao longo de toda uma vida, que se estende do nascimento à morte?”. A resposta a tais indagações, segundo Ricoeur (1997), só pode ser narrativa. Responder à questão “Quem?” é contar a história de uma vida. O quem da ação é dito pela história narrada. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa, conclui Ricoeur (1997).

A identidade narrativa apresenta-se como uma terceira via ao problema da subjetividade, diferindo-se das duas grandes correntes propostas ao longo da história da filosofia. A contribuição de Ricoeur contrapõe-se, portanto, tanto à ideia da existência de um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, como um substrato inalterável das mudanças do homem empírico, como à noção de que esse sujeito idêntico é somente uma ilusão substancialista¹⁵. Como contraponto a essas posições, a proposta de Ricoeur (1997) é a substituição de uma identidade compreendida como um mesmo (*idem*) pela identidade compreendida como um si-mesmo (*ipse*). Para o autor, o *ipse* diverge-se do *idem*, tendo em vista que este se relaciona a uma identidade substancial ou formal e aquele se remete à identidade narrativa.

A reflexão proposta por Paul Ricoeur a respeito da problemática da identidade pessoal contrapõe-se, portanto, às duas principais concepções vigentes no pensamento ocidental. Ricoeur se opõe tanto à visão metafísica, de derivação cartesiana, que engendra a subjetividade como um elemento instituidor da totalidade do conhecimento existente, quanto à proposição de destituição do sujeito, a qual

¹⁵ Nessa segunda corrente, além de Hume e Nietzsche, Dr. Parfit (apresentado em *O Si-mesmo como um outro*) também é tributário. Ele não somente acredita que a unidade da subjetividade é ilusória como também tenciona destituir a própria questão da identidade pessoal de toda a importância filosófica.

está fundamentada em um ceticismo e em uma negação da concepção de sujeito e da convicção de que a subjetividade seria o fundamento do sujeito do conhecimento, a origem dos sentidos. A proposição de Ricoeur distingue-se, portanto, dessas duas grandes correntes teóricas que ocupam um lugar privilegiado na história da filosofia: a do sujeito exaltado (*cogito* cartesiano) e a do sujeito humilhado (*cogito* aniquilado), sendo René Descartes o principal expoente da primeira; a segunda é proveniente de Hume e de Nietzsche.

A ipseidade pode escapar ao dilema do Mesmo e do Outro, na medida em que sua identidade se baseia numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriunda da composição poética de um texto narrativo. O si mesmo pode, assim, ser dito refigurado pela aplicação reflexiva das configurações narrativas. Ao contrário da identidade abstrata do mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. O sujeito mostra-se, então, constituído ao mesmo tempo como leitor e como escritor de sua própria vida [...] a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas (RICOEUR, 1997, p. 425).

Há uma intrínseca relação entre o ato poético de composição da narrativa e a configuração da identidade. A narrativa consegue configurar, em um todo coeso, uma multiplicidade de acontecimentos, tornando-se a síntese do heterogêneo; e, simultaneamente, nessa arquitetura, constituir um mundo novo com normas próprias, concebendo novas formas de existência, cujo diálogo com o mundo da experiência humana viabiliza o reconfigurar constante da existência. Assim, a identidade é conjecturada em relação à dinamicidade da narrativa, aquela não é absolutamente imutável, ela é constantemente construída a partir do contato com o outro, com as histórias que o si conta sobre si.

A conexão entre ipseidade e identidade narrativa revela um si não marcado por uma subjetividade egocentrada, mas erigido como um si do conhecimento, fruto dos efeitos catárticos das narrativas veiculadas na cultura desse si, formatado na sobreposição dos planos pessoal e cultural. “A ipseidade é, assim, a de um si instruído pelas obras da cultura que ele aplicou a si mesmo” (RICOEUR, 1997, p. 425). A noção de identidade narrativa aplica-se tanto a um indivíduo quanto a uma comunidade, pois a comunidade, assim como o indivíduo, constitui-se em sua identidade ao receber as narrativas que se tornam a sua história efetiva. A fim de

elucidar tais asserções, Ricoeur (1997) apresenta dois exemplos: um refere-se à esfera individual e o outro é articulado à coletividade.

No primeiro, apresenta a experiência psicanalítica, especificamente o que se convencionou chamar de história de caso. Nessa situação, o papel da narrativa é ressaltado, pois é essencial no processo inteiro de cura do analisando, no qual este substitui “[...] fragmentos de histórias ao mesmo tempo ininteligíveis e insuportáveis por uma história coerente e aceitável, na qual o analisando possa reconhecer sua ipseidade” (RICOEUR, 1997, p. 426). Assim, a narrativa de uma vida é constituída por uma sequência de retificações aplicadas a narrativas anteriores. Neste trabalho de correção e de retificação, o sujeito reconhece-se na história que conta a si sobre si mesmo.

No segundo, o Israel bíblico é tomado a fim de mostrar como uma comunidade particular é constituída a partir das narrativas que contou sobre si mesma. Por um lado, as narrativas revelam o caráter desse povo, mas, além disso, o ato de contar as narrativas tidas como o testemunho dos acontecimentos fundadores de sua própria história foi fundamental para que o Israel se tornasse a comunidade histórica que é. Para Ricoeur (1997, p. 126, grifos do autor), “a relação é circular: a comunidade histórica que se chama o povo judeu tirou sua identidade da *recepção* mesma dos textos que ela *produziu*”. É nesse sentido que a identidade narrativa é a solução poética do círculo hermenêutico. A relação é circular entre o caráter – de um indivíduo ou de uma comunidade – e as narrativas que simultaneamente expressam e moldam esse caráter. A identidade narrativa é “[...] oriunda da retificação sem fim de uma narrativa anterior por outra narrativa ulterior, e da cadeia de refigurações que daí resulta” (RICOEUR, 1997, p. 427).

Apesar de asseverar que a identidade narrativa resolve positivamente o jogo entre história e ficção na refiguração de um tempo que é ele próprio indissolivelmente fenomenológico e cosmológico, Ricoeur argumenta que o conceito de identidade narrativa comporta uma limitação interna: não é uma identidade estável e sem falhas, pois, segundo ele, “[...] sempre é possível tramar sobre a sua própria vida intrigas diferentes, ou até opostas” (RICOEUR, 1997, p. 428). Para o autor, na troca de papéis entre a ficção e a história, o componente histórico da narrativa sobre si mesmo intenta pendê-la para ser submetida às mesmas verificações documentais que qualquer outra narrativa histórica, à medida que o componente ficcional tende a conduzi-la para o lado das variações

imaginativas, esse fator é responsável pela desestabilização da identidade narrativa, por isso ela não cessa de se fazer e se refazer.

Além disso, a questão da ipseidade ultrapassa a noção de identidade narrativa. Embora a narrativa seja uma categoria da ação, exercita mais a imaginação do que a vontade, “[...] a prática da narrativa consiste numa experiência de pensamento através da qual nos exercitamos a habitar mundos estranhos a nós mesmos”. Esse confronto entre imaginação e vontade ocorre no momento de leitura que é chamado de estase. Outro momento da leitura é o de missão, no qual a leitura transforma-se em uma “[...] provocação a ser e a agir de modo diferente” (RICOEUR, 1997, p. 428).

A missão somente se transforma em ação, por uma decisão do leitor. E é em virtude desse momento, em que “[...] cada qual diga: Este aqui sou eu!”, que a identidade narrativa equivale a uma verdadeira ipseidade. Esse momento derrisório faz da responsabilidade ética o fator supremo da ipseidade. Para Ricoeur (1997, p. 429), a defesa que a teoria da narrativa poderia apresentar à concepção de que a ética rege sozinha a constituição da subjetividade seria a de que a “[...] narratividade não está desprovida de toda dimensão normativa, valorativa e descritiva”, contudo, retruca Ricoeur (1997, p. 429), a narrativa já faz parte do campo ético, uma vez que tenciona a correção ética.

A configuração do narrador foi exposta por Ricoeur (1997, p. 129) para justificar a sua argumentação. Para ele, “[...] a estratégia de persuasão fomentada pelo narrador visa impor ao leitor uma visão do mundo que nunca é eticamente neutra, mas de preferência induz, implícita ou explicitamente, uma nova avaliação do mundo e do próprio leitor”. Mas, apesar de as narrativas de ficção apresentarem diversas formas possíveis de ser, a efetivação no mundo da ação permanece sendo responsabilidade do sujeito, que escolhe ser e agir, mesmo que o realize em um mundo refigurado pelas narrativas que o habitou. É ao leitor que cabe “[...] escolher entre as múltiplas propostas de correção ética veiculadas pela leitura”, sendo este o ponto em que a identidade narrativa depara-se com o seu limite.

O si-mesmo como um outro

A questão da identidade narrativa iniciada em *Tempo e narrativa* (1997) é retomada em *O si-mesmo como um outro* (1991). A obra está organizada em

estudos que empreendem discussões diversas, mas que convergem na busca de uma hermenêutica do si. Articulados em quatro subconjuntos, os estudos correspondem respectivamente a quatro maneiras de interrogar: quem fala? Quem age? Quem se narra? Quem é o sujeito moral de imputação? O primeiro subconjunto (estudos I e II) manifesta-se como resposta à primeira pergunta e fundamenta-se na filosofia da linguagem, no duplo aspecto de uma semântica e de uma pragmática, instituindo uma abordagem descritiva.

A segunda questão também pertence ao âmbito da descrição e é respondida pelo segundo subconjunto (estudos III e IV), o qual depende de uma filosofia da ação. Nesses estudos, a teoria da ação, em sua dimensão pragmática, permite a Ricoeur (1991), na elaboração de sua concepção de ética, apresentar o processo em que o sujeito consegue designar-se a si mesmo como autor de suas ações. A teoria da ação, em relação com a linguagem, esclarece que é nos atos de discurso que o agente de ação se designa como aquele que age; ademais, os atos de discurso são eles próprios ações e, por implicação, os locutores são também agentes.

No terceiro subconjunto (estudos V e VI) é que a questão da identidade, vinculada à da temporalidade, será efetivamente retomada, mas “[...] com novos recursos procurados pela análise da identidade pessoal em função de critérios objetivos de identificação” (RICOEUR, 1991, p. 29). Nesse subconjunto, irrompe a dialética entre a mesmidade e a ipseidade, observada tendo em vista o caráter reflexivo do si, o segundo elemento gramatical do si-mesmo.

O quarto subconjunto (estudos VII, VIII, IX) diz respeito ao esclarecimento das “[...] dimensões éticas e morais de um sujeito, a quem a ação, boa ou não, feita por dever ou não, pode ser imputada” (RICOEUR, 1991, p. 30). A identidade pessoal é, portanto, sinalizada no plano da ética e da moral, e, o sujeito, pela atribuição prescritiva da responsabilidade da ação, vê-se possibilitado a assumir a imputação moral de seus atos.

O décimo estudo, de caráter mais exploratório, visa a “[...] trazer ao conhecimento as implicações ontológicas das investigações anteriores colocadas sob o título de uma hermenêutica do si” (RICOEUR, 1991, p. 347). Nesse sentido, o questionamento “qual modo de ser é o do si, que espécie de ente ou entidade ele é?” é o mote condutor do décimo estudo.

Em *O-Si mesmo como um outro* (1991), o próprio título é significativo e empreende três intenções filosóficas. Amparado na gramática das línguas naturais, que permite opor “si” a “eu”, Paul Ricoeur (1991) apresenta o “si” como pronome reflexivo de todas as pessoas gramaticais, inclusive de expressões impessoais; e apropriando-se da possibilidade linguística de qualquer vocábulo ser nominalizado, alinha o “si” a formas igualmente nominalizadas dos pronomes pessoais na posição de sujeito gramatical: “o eu”, “o tu”, “o nós”, entre outras. Considerado pronome reflexivo onipessoal, quando aplicado, transmite a ideia de implicação.

O “mesmo” marcado no título da obra é para dissociar duas significações consideráveis de identidade, conforme se entende por “idêntico” o equivalente do *idem* e do *ipse* latino. O *idem* corresponde à permanência no tempo e opõe-se ao diferente no sentido de mutável, variável; o *ipse*, como um núcleo mutante da personalidade, refere-se à mudança, ainda que apresente uma certa permanência no si, sendo esse modelo de permanência atestado pela configuração da promessa. Identifica-se, portanto, uma relação sinonímica entre “idêntico” e “mesmo”, na qual este último termo é empregado no quadro de uma comparação, tendo como contrários: “outro, contrário, distinto, diverso, desigual, inverso” (RICOEUR, 1991, p. 13). O peso desse uso comparativo do termo conduz Ricoeur (1991) a considerar a mesmidade como sinônimo da identidade-*idem* e opor esta à ipseidade como referência à identidade-*ipse*.

Além disso, é possível o título sinalizar a apresentação da dialética empregada pela identidade-*ipse*: do si e do diverso de si. Na identidade-mesmidade, “outro” é considerado como antônimo de “mesmo”. No entanto, na identidade-*ipse*, a alteridade é sinalizada como algo além da comparação, como constitutiva da própria ipseidade, uma vez que detém o sentido de implicação do si enquanto outro. Nessa esteira, não há si sem presença do outro; a presença da ipseidade implica consequentemente a presença da alteridade. Não se trata de uma comparação “si-mesmo semelhante a um outro”, mas de uma implicação “si-mesmo considerado... outro”.

Apesar dos outros estudos serem importantes para a constituição do pensamento de Paul Ricoeur, interessa, aqui, especialmente, o segundo subconjunto de estudos (quinto e sexto capítulos), pelo enfrentamento à questão da identidade pessoal e da identidade narrativa. São nesses estudos que a discussão iniciada em *Tempo e Narrativa* alcança fôlego. Nesse momento, Paul Ricoeur se

propõe a preencher uma lacuna presente nos estudos anteriores, a qual concerne à dimensão temporal tanto do si quanto da própria ação. Anteriormente, não havia sido levado em conta o fato de que a pessoa da qual se fala, o agente do qual depende a ação têm uma história, são sua própria história; tampouco havia suscitado reflexão concernente às mudanças que afetam um sujeito capaz de designar a si próprio, expressando o mundo. Nessa estrutura, uma problemática inteira havia sido omitida, trata-se da identidade pessoal, a qual só pode precisamente se articular na dimensão temporal da existência humana. É, portanto, para suprir essa lacuna que o quinto e o sexto estudos apresentados em *O si-mesmo como um outro* (1991) estão voltados. Segundo Ricoeur (1991, p. 138), há um retorno ao trabalho da teoria da narrativa, não mais na perspectiva de suas relações com a constituição do tempo humano, tal como foi feito em *Tempo e narrativa*, mas na de sua contribuição com a constituição do si.

No quinto estudo¹⁶, Paul Ricoeur (1991) promove uma reflexão, na qual relaciona identidade pessoal e identidade narrativa. Para o filósofo, as soluções apresentadas ao problema da identidade pessoal não obtiveram êxito, porque os estudiosos ignoraram a dimensão narrativa e não consideraram a distinção entre os dois modelos de identidade (mesmidade e ipseidade)¹⁷. Nesse arranjo estão as proposições de Locke, Hume e Parfit, cujas reflexões perderam-se “[...] nos arcanos de dificuldades e paradoxos paralisantes” (RICOEUR, 1991, p. 151)¹⁸. O problema da identidade pessoal manifesta-se como o espaço privilegiado para o confronto entre idem e ipse. A confrontação entre essas duas versões de identidade suscita

¹⁶ A noção de identidade narrativa apresentada em *Tempo e narrativa* – Tomo III (1997) respondia a um longo percurso por meio da narrativa histórica e da narrativa de ficção cujo desfecho é a hipótese de que a identidade narrativa é fruto do entrecruzamento entre essas duas classes de narrativas. Embora, a partir do desenrolar de tal conjectura, fosse possível considerar algumas importantes asserções, tais como: “[...] a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada [...]” (RICOEUR, 1991, p. 138); a problemática da identidade narrativa ainda carecia de uma compreensão a respeito da própria questão da identidade aplicada às pessoas ou às comunidades. A centralização no entrecruzamento entre ficção e história, de alguma forma, desviava a atenção das dificuldades consideradas ligadas à questão da identidade em si. É, pois, a essas dificuldades que Paul Ricoeur consagra o quinto estudo (a identidade pessoal e a identidade narrativa) de *O si-mesmo como um outro* (1991), intuindo mostrar que é no quadro da teoria narrativa que a dialética entre mesmidade e ipseidade atinge plena expansão.

¹⁷ Mesmidade (latim: *idem*; inglês: *sameness*; alemão: *Gleichheit*); Ipseidade (latim: *ipse*; inglês: *selfhood*; alemão: *Selbsheit*).

¹⁸ Paul Ricoeur (1991) apresenta uma longa discussão (pp. 151 – 166) em que discorre sobre as reflexões desses autores. Eles abordam a questão da identidade, considerando apenas a identidade-idem. Embora Ricoeur refute tais conjecturas, o diálogo gerado a partir delas parece conduzi-lo às suas próprias considerações.

uma problemática, na medida em que a questão da permanência no tempo é evocada.

Em um primeiro momento, Ricoeur (1991) realiza uma análise-conceitual da identidade-mesmidade. A princípio, são apresentados dois componentes da noção de identidade: a identidade numérica e a identidade qualitativa. O primeiro diz respeito à ideia de que duas ocorrências de determinada coisa formam uma única e mesma coisa, sendo empregada no sentido de unicidade cujo contrário é pluralidade (não uma, mas duas ou mais coisas). Nessa concepção, a identidade é concebida como “[...] reidentificação do mesmo, que afirma que conhecer é reconhecer: a mesma coisa duas vezes, n vezes” (RICOEUR, 1991, p. 141). O segundo componente corresponde à operação de substituição, sem perda semântica; refere-se à noção de semelhança extrema, sendo indiferente à troca de um pelo outro. Esses dois componentes estão coadunados:

[...] é precisamente porque o tempo está implicado na sucessão das ocorrências da mesma coisa que a reidentificação do mesmo pode suscitar a hesitação, a dúvida, a contestação; a semelhança extrema entre duas ou várias ocorrências pode então ser invocada como critério indireto para reforçar a presunção de identidade numérica (RICOEUR, 1991, p. 141).

A semelhança extrema pode ser chamada para auxiliar a solucionar a dúvida na reidentificação do mesmo, ocasionada pela implicação do tempo na sucessão das ocorrências da mesma coisa. Apesar disso, à medida que a distância no tempo se alarga, a dúvida também aumenta, revelando a fraqueza desse critério de similitude. Nesse caso, é necessário convocar outro critério dependente de um terceiro componente da noção de identidade: a continuidade ininterrupta. Esse componente atua entre o primeiro e o último estágio do desenvolvimento do que é considerado o mesmo indivíduo. Ricoeur (1991, p. 142) acentua que “[...] esse critério prevalece em todos os casos onde o crescimento e o envelhecimento operam como fatores de dessemelhança e, por implicação, de diversidade numérica”. Dessa forma, a continuidade ininterrupta opera como critério anexo ou substitutivo da similitude. A demonstração dessa continuidade “[...] repousa na colocação em série ordenada de mudanças fracas que, tomadas uma a uma, ameaçam a semelhança sem destruí-la”. Nessa configuração, o tempo é fator de dessemelhança, de afastamento e de diferença.

Ainda sobre mesmidade, Ricoeur (1991) elucida que a ameaça que o tempo representa para a identidade somente é afastada pela viabilidade de se colocar na base da similitude e da continuidade ininterrupta da mudança um princípio de permanência no tempo. Essa última noção refere-se à “[...] estrutura invariável de um instrumento do qual teremos progressivamente mudado todas as peças”, e ainda, à “[...] permanência do código genético de um indivíduo biológico”, permanecendo a organização de um sistema combinatório (RICOEUR, 1991, p. 142). Esse princípio conduz à ideia de um substrato ou substância inerente à identidade, tal como pensou Kant. A permanência no tempo, então, torna-se o transcendental da identidade numérica e integra a problemática da identidade pessoal. Essa problemática, segundo Ricoeur (1991), é, pois, centrada na busca de uma invariante relacional, conferindo-lhe uma significação forte de permanência no tempo.

Após a confrontação, realizada no quinto estudo, da noção de identidade narrativa com as perplexidades e os paradoxos da identidade pessoal, na qual, segundo Ricoeur (1991), a identidade narrativa torna-se vitoriosa, é possível desenvolver um estudo, considerando o papel mediador da teoria da narrativa entre o ponto de vista sobre ação (I, II, III, IV estudos) e o ponto de vista prescritivo (VII, VIII, IX) e pensando na tríade – descrever, narrar, prescrever – em que cada momento dessa tríade implica uma relação específica entre a constituição da ação e a constituição do si. A teoria da narrativa, para Ricoeur (1991), só pode exercer essa mediação porque o campo teórico coberto por ela é mais vasto do que o da semântica e da pragmática das frases de ação; e as ações organizadas em narrativas apresentam traços que só podem ser instaurados por meio de uma ética. Dito isso, é preciso pensar em duas asserções proferidas pelo autor: é em uma escala de uma vida inteira que o si procura a sua identidade; não existe narrativa eticamente neutra. A literatura é pensada por Ricoeur (1991, p. 140) como “[...] um laboratório onde são testadas estimações, avaliações, julgamentos de aprovação e de condenação pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética”. A literatura – a narrativa literária – é, pois, vista como um laboratório em que são realizados testes na composição do si e do si em relação ao outro. Nessa perspectiva, o sexto estudo está no entremeio: de uma retrospectiva demandada do campo prático e de uma prospectiva em sentido do campo ético.

A identidade narrativa na teia romanesca

Em *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), Fernando, Anne-Marie e Maurício, respectivamente, são arquitetados como uma figura narrativa que conta continuamente histórias sobre si mesma, empenhando-se para conferir sentido ao amontoado de eventos que vivenciou. É essa atribuição de sentido permitida pela narrativa que possibilita a apropriação da identidade por parte da figura narrativa. A identidade desses narradores é conformada a partir das narrativas que eles enunciam sobre si.

A identidade pessoal desses narradores é uma eterna refiguração, uma permanente aplicação reflexiva das múltiplas histórias narradas a si e sobre si. Da mesma forma que é possível criar diversas narrativas sobre um episódio, também é possível construir diversas narrativas sobre a própria vida. Por esse motivo, a identidade formatada a partir das narrativas que o sujeito elabora sobre si mesmo, isto é, a identidade narrativa, é instável e mutável, é uma identidade que não cessa de se fazer e de se desfazer. Em função disso, a identidade pessoal é sempre uma incógnita a ser desnudada, mesmo para o próprio sujeito. Ao mesmo tempo, como a identidade pessoal é construída a partir da própria história, há sempre narrativas a serem reveladas e interpretadas.

O sujeito possui uma capacidade constante de organizar, de forma seletiva e unificada, a diversidade de narrativas que protagoniza ao longo da vida. As narrativas, portanto, não revelam a profunda intimidade dos narradores, mas se configuram como uma narração seletiva, na qual o sujeito revela aquilo que compreende e deseja evidenciar sobre a própria existência. A identidade do sujeito-narrador não é estável e sem falhas, vai se delineando ao longo da intriga, no desenrolar do percurso da existência histórico-temporal desse sujeito; ela não é estática, é construída ao longo do tempo em um constante diálogo com a alteridade.

A capacidade de narrar a sua vida (ipse), de a reconhecer como sua (idem) está presente nos sujeitos-narradores dos romances que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*. O sujeito projeta-se nas narrativas, é ele, ao mesmo tempo em que é outro cuja identidade vai sendo configurada no diálogo contínuo entre a subjetividade e a alteridade, entre a interioridade e o mundo em que ela está projetada. É essa capacidade de se experienciar como outrem a melhor via para o

acesso à compreensão da interioridade do sujeito. É a partir dela que o sujeito reflete sobre a própria existência e vai se articulando enquanto ser no mundo.

Nas *Crônicas*, os fatos da vida do sujeito-narrador são organizados a partir das lembranças de sua própria vida. Nessa estrutura, a memória atua não como um elemento pronto, mas que é ressignificado à medida que os narradores vão narrando e atuando em seus relatos. Nesse sentido, a memória é o fenômeno que enseja um constante diálogo entre presente e passado. Não se trata, porém, de um progresso do passado ao presente, como se o último fosse mero produto do primeiro, tal como pensava o filósofo francês Henri Bergson (1999)¹⁹; bem como não consiste em um retorno do presente a um passado pronto, integralizado e inalterável. É na confluência desses dois extremos que o fenômeno está circunscrito. Ao passo que o passado exerce influência sobre as ações realizadas no presente do indivíduo, esse passado é ressignificado constantemente, uma vez que o próprio ser não permanece o mesmo.

Se, para Bergson (1999), o passado não é aquilo que foi e deixou de existir, simplesmente deixou de ser útil, o presente não é o que é, mas o que se faz. Quando se pensa no presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando se pensa como existindo, ele já passou. Esse decorrer do tempo uno, contínuo, sem divisão é a duração bergsoniana. Para o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1994),²⁰ o fenômeno da duração deve ser percebido não como um tempo que corre contínuo e uniforme, mas como um processo racional de escolhas. O tempo, quanto mais ocupado, maior a sensação de diminuto, desse modo, a apreensão do tempo é modificada de acordo com a forma pela qual o indivíduo se apossa dele. Sobre o tempo, portanto, duração é menos adequado que densidade e riqueza.

¹⁹ Autor de obras como *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1888), publicada em 1889, na qual lança a ideia de duração, noção que será significativa em todo o trabalho bergsoniano; *A evolução criadora* (1971), de 1907; *Duração e Simultaneidade* (2006), de 1922; *Matéria e Memória* (1999), obra publicada pela primeira vez em 1896. Sendo esta última a que mais contribui com esse estudo, pois é nela que Bergson desenvolve um conceito de memória.

²⁰ Em *Dialética da duração* (1994), obra publicada pela primeira vez em 1936, a questão do tempo também é abordada por Gaston Bachelard (1884 – 1962) em *A intuição do instante* (2007), publicada pela primeira vez em 1932. Nessa obra, Bachelard conduz um diálogo entre duas conjecturas sobre o tempo - a do instante, de Gaston Roupnel, e a da duração, de Henri Bergson – e posiciona-se em defesa da tese de Roupnel, propondo, em oposição a Bergson, a ideia de um tempo descontínuo, de um tempo rítmico, no qual é necessário compreender o passado mediante o presente, em lugar de esforçar-se, sem cessar, para explicar o presente pelo passado. Assim, em *A intuição do instante* (2007), Bachelard destaca a obra de Roupnel e a Teoria da Relatividade de Albert Einstein (1879 – 1955) como pontos fulcrais que o auxiliaram na concepção de sua compreensão do tempo. Em *Dialética da duração* (1994), a discussão sobre o tempo e a memória se dá no mesmo campo em que Bergson o faz: o psicológico.

De acordo com Bergson (1999), o presente é um limite indivisível entre o passado e o porvir. Nesse contínuo temporal, o presente concreto e vivido pela consciência, consiste, em grande parte, do passado imediato. Portanto, toda percepção, por mais instantânea que seja, já é memória, pois consiste em uma incalculável quantidade de elementos rememorados. A consciência ilumina estados obscuros do passado que possam ser úteis a uma situação atual. Sendo assim, a memória tem como função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar o que precedeu e o que seguiu, sugerindo, assim, a decisão mais útil. A evocação é determinada pelas necessidades da ação e a consciência ilumina as lembranças que poderão auxiliar a situação presente.

Enquanto Bachelard (1994), em crítica contundente a Bergson, assevera que o tempo é percebido a partir do presente. São instantes que a consciência conecta dando uma sensação de continuidade. O indivíduo vive inúmeros instantes, mas são destacados pela razão aqueles que são importantes para a constituição do ser. Portanto, “[...] a recordação é uma obra frequentemente difícil, não é uma coisa dada. Não é um bem disponível. Só podemos realizá-lo se partirmos de uma intenção presente. Nenhuma imagem surge sem razão, sem associação de idéias” (p. 51). Portanto, a evocação do passado não ocorre de forma arbitrária, mas intencionalmente pelo sujeito.

Em discordância explícita em relação às proposições de Bergson também está Maurice Halbwachs (2006)²¹. Sob a perspectiva desse sociólogo francês, a memória não é uma prerrogativa do indivíduo, mas uma construção social, estabelecendo-se por meio das relações entre os indivíduos e os grupos. Contrariamente à ideia de memória-pura de Bergson, Halbwachs (2006) assevera que o passado não permanece totalmente dentro da memória do indivíduo, tal qual ocorreu. As imagens dos acontecimentos passados não estão completas no espírito, pelo contrário, “[...] não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas

²¹ Maurice Halbwachs apresentou as bases de seu pensamento em *Os quadros sociais da memória* (2004). Após a publicação da obra, em 1925, o sociólogo recebeu inúmeras críticas, das quais se destacam a do historiador Marc Bloch e do psicólogo Charles Blondel. Críticas que foram rebatidas nas obras: *La topografía legendaria de los evangelios en Tierra Santa* (2014), primeira publicação de 1941, e *Memória coletiva* (2006), publicada postumamente, na década de 50. Nessa última, considerada a obra-prima do autor, Halbwachs desenvolve maduramente as concepções traçadas no primeiro livro.

as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado [...]” (p. 81). Portanto, a memória não poderia ser um fenômeno estritamente biológico, nem fisiológico, mas coletivo, pois o indivíduo somente tem a capacidade de lembrar visto que integra um grupo social. Até mesmo as lembranças individuais são construídas a partir da relação com o outro. Constituindo-se somente como uma perspectiva parcial, um fragmento, dos eventos vividos pelo grupo, essa memória individual é parte de um complexo maior: a memória coletiva.

Para Halbwachs (2006), a memória não concerne meramente a uma experiência cujo começo e fim se deram no passado, pelo contrário, esse fenômeno permanece vivo, impulsionando os pensamentos e as ações dos seres e dos grupos no presente. Dessa forma, a memória desvelada nos romances não se constitui como um passado pronto e acabado, narrado por alguém imutável. Pelo contrário, o passado não se esvai totalmente, permanece no presente, mas é remodelado continuamente à medida que as próprias personagens vão sendo modificadas, assim como as ideologias que as compõem. Na trama, retomar as lembranças por meio da memória é um ato consciente dos narradores. Essa confluência entre passado e presente vai moldando a constituição dos narradores-protagonistas, os quais reagem de maneiras distintas aos impulsos da memória. Em relação a Fernando, de *Lealdade* (1997), a anamnese se manifesta como fator de metamorfose; ao passo que, no tocante a Anne-Marie, de *Desordem* (2001), a memória atua sob dois desdobramentos: uma perene nostalgia a respeito da presença do ser amado e uma tentativa de objetividade em relação aos acontecimentos que envolvem o Grão-Pará; enquanto no que se refere a Maurício, de *Revolta* (2005), as lembranças conduzem-no para viver intensamente o presente.

Nessas obras, Márcio Souza arquiteta narradores como sujeitos-escritores que se põem a narrar a própria história. São eles, então, os condutores das narrativas, incumbidos de dar vida às demais personagens e ao mundo que os cerca. Dessa forma, o universo plasmado nos romances, bem como a performance das personagens são focalizados pela visão dos narradores. Nessa estrutura, são os pontos de vista desses narradores que compõem a dinâmica dos romances. Os narradores são configurados dotados de ideologia e discurso próprios, constituindo-se na e pela linguagem.

Nesse sentido, as narrativas em análise são apresentadas por meio de uma voz parcial: a do narrador, sendo essa voz a enunciativa de lembranças de

experiências vividas. Assim, o narrador-personagem, ao participar dos fatos em outro momento da existência, interpreta-os de uma forma e recolhe para si uma percepção que é narrada nos romances. Pensando como Pollak (1992), a memória individual não grava tudo. Ela tem um caráter seletivo que – em um resultado de um verdadeiro trabalho de organização – grava, recalca, exclui e relembra, para constituir um fenômeno em que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. Aliada a essa condição escorregadia da memória está a manipulação consciente do narrador ao comunicar suas lembranças. Sob esse prisma, as informações passadas pelo narrador podem ser carregadas de imaginação, convergindo em favor daquele que narra.

Segundo Vera Maquêa (2010, p. 32), o “passado lembrado é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas como forma de percepção é intensamente pessoal, sentida como um evento particular que aconteceu ao ‘eu’”. As lembranças dos eventos não são iguais para todos os indivíduos que deles participaram. Dessa forma, cada ser recorda à sua maneira do passado. Essa multiplicidade de sentidos que um mesmo evento, vivenciado por diversas pessoas, pode assumir, rejeita um ideal de verdade absoluta, mas faz emergir verdades particulares sobre os episódios vividos. Cada narrador-protagonista está submerso em um mundo de ideologias que conduz à construção da imagem que ele arquiteta de si mesmo na narrativa, bem como à representação que ele propõe dos outros personagens no relato.

Se a própria constituição da memória ocorre de maneira lacunar, o ato de narrar essas memórias apresenta hiatos bem mais intensos. Pois, o narrador nem sempre narra tudo que lembra, é um processo que se constrói totalmente por uma seleção consciente das palavras empregadas, dos personagens em destaque, dos eventos evidenciados. Assim, as narrativas devem ser pensadas tendo-se em mente três desdobramentos, quais sejam: a experiência vivida, a rememoração da experiência vivida, a narração da rememoração da experiência vivida. Sendo este último o norteador da configuração dos romances. É necessário pensar, porém, que não se trata, nos romances em análise, da narração da memória pura, mas da manipulação dessa narrativa por parte dos narradores, a fim de construir a própria imagem para os pretensos leitores, mas, principalmente, para si mesmo.

A voz de um narrador ecoa em contraste com a dos outros narradores. Sob a esteira do pensamento bakhtiniano (1997, p. 66), observa-se que a própria palavra, no momento de sua expressão, apresenta-se como uma arena, em que distintos

pontos de vista são colocados em confronto. Nessa estrutura, o conjunto dos romances é esculpido como uma arena de discursos, em que estão postas diferentes posições ideológicas, pois essa arquitetura promove um narrar plasmado sob distintos prismas narrativos, refutando a ideia de verdades universalizantes.

FERNANDO: A AUTOCOMISERAÇÃO COMO PROPULSOR NARRATIVO

Face narrativa, desdobramentos do si

A narrativa, no romance *Lealdade* (1997), é conduzida por Fernando Correia. Militar, nascido na colônia portuguesa do Grão-Pará, mas educado em Coimbra, Fernando narra episódios ocorridos entre os anos de 1783 e 1823, os quais são organizados em três partes, denominadas: “Onde se relata com a voz pouco fiel da memória, fatos ocorridos nos idos de 1783 a 1810”; “No qual é retirado do injusto esquecimento o que ocorreu entre os anos de 1810 a 1823”; e “O trágico ano de 1823”. Metaforicamente, cada título revela, por meio de emblemáticos advérbios e adjetivos²², os posicionamentos do narrador a respeito dos eventos, ao passo que antecipa o tempo histórico dos fatos que serão relatados nos fragmentos, cujo mote histórico, unificador das seções, é a anexação do Grão-Pará ao Brasil.

É um Fernando idôneo que, por meio da memória, refaz o seu percurso de vida. Distantes de uma sucessão cronológica, os episódios da infância e da juventude dividem espaço com os do presente da narrativa, formando um romance labiríntico que se perfaz por meio da técnica do relato ziguezagueante. O início se configura por uma voz que parece narrar para si mesma a própria história, na busca de tentar organizar os fatos para compreender a sua condição frente a eles.

Mas eu era inocente, então. Fora preciso estar ali no meio do rio, remando contra o forte banzeiro, para compreender tudo. Para me dar conta de que não haveria retorno [...]. E fora necessário ir tão longe para finalmente entender, que ironia! [...] começava a descobrir que verdadeiramente mantinha pouco controle sobre meu próprio destino (*Lealdade*, p. 15 – 16)²³.

Nos idos de 1823, em pleno rio Tocantins, direcionando-se ao exílio na mata da fazenda Promissão, Fernando refletia sobre os embates que nortearam os seus caminhos. Nessa dimensão, são os elementos da natureza que conformam a ambientação: a cabana, a selva (*Lealdade*, p. 29, p. 49, p. 182, p. 190); o rio, a fazenda (*Lealdade*, p. 14, p. 154) erigem-se como espaço de reflexão, de encontro consigo mesmo.

É ali, exilado, que Fernando coloca-se frente a frente consigo mesmo e com as experiências vividas. Nesses ambientes de silêncio, nos quais a memória torna-se a principal companhia, ele é confrontado com uma profusão de lembranças que

²² Pouco, injusto e trágico, respectivamente.

²³ A fim de facilitar a compreensão do leitor em relação aos romances, as citações das obras-objeto deste trabalho serão feitas pelo nome da obra, seguida de número de página.

dão origem à narrativa. Ele estava ciente de que produzia um texto escrito que poderia ser lido na posteridade, portanto, parecia esforçar-se para convencer a si e aos pretensos leitores de sua inocência diante dos acontecimentos passados.

Nesse movimento, a voz narrativa não se configura como um ser distanciado dos fatos, pelo contrário, a parcialidade é a força motriz do relato, cujo narrador se manifesta como juiz de si mesmo e das ações das personagens. O julgamento desse narrador-juiz é explicitado por meio da visão que ele permite que o leitor tenha da personagem narrada. Ao leitor não é dado o direito de visualizar a totalidade das *personas*, mas um fragmento, por intermédio de uma pequena fresta aberta pelo olhar do narrador.

Afastando-se de uma narrativa impulsiva, realizada no furor da fala, em um arroubo momentâneo, Fernando relata pelo uso da palavra escrita, calculada e pensada para fluir em favor daquele que se erige como protagonista e narrador do manuscrito, isto é, ele próprio. Sendo assim, esse narrador, que já passou pelos sucedidos, possui uma visão panorâmica das ocorrências e alcança dinamicidade no relato, antecipando informações e reavaliando, com a visão do presente, as decisões tomadas no passado.

Esse horizonte vasto não possibilita ao artífice narrativo conhecer os pensamentos secretos das personagens ou prever situações futuras; o poder que esse narrador dispõe é de ter vivido os fatos e poder contá-los à sua maneira, ministrando mais doses de amor ou ódio na construção de uma personagem ou outra, e manipulando a percepção do leitor em relação a si mesmo e às *personas* narrativas. Toda a narrativa memorialística de Fernando é arquitetada intencionalmente por ele, como uma espécie de explicação que, no futuro, justificaria as ações dessa personagem e de sua geração.

Desse modo, o narrador-protagonista manuseia o enredo de forma que lhe sejam conferidas características inerentes a um herói romântico, como amor genuíno, lealdade eterna e sinceridade. Esse jogo narrativo é concebido com o intuito de conduzir o leitor a uma viagem de enternecimento e compaixão em relação ao protagonista, o qual poderá ser absolvido por esse leitor induzido pelo narrador.

No percurso do romance, a narrativa desenvolve-se e granjeia cores e matizes que evidenciam o contraste de tons predominantes no romance: sonho e desencantamento. Em tal amálgama de nuances, Fernando desdobra-se em dois: um que narra, com olhos amargurados, a jornada vivida, desnudando, após tantas

experiências presentificadas pela memória, um desencantamento em relação aos sentimentos amorosos, à luta por revolução, enfim, a diversas situações que afligem a própria existência humana.

Gostaria de acreditar que a vida tem um sentido, que o mundo não é completamente indiferente, tem a sua lógica, que nos escapa algumas vezes, mas tende à perfeição. Infelizmente, estou farto de seguir acreditando nisso, porque a existência não quer dizer nada, e tenhamos sido generosos ou avarentos, cordatos ou violentos, corruptos ou honestos, no fim resulta igual, em silêncio e vômito. (*Lealdade*, p. 123 – 124).

O Fernando-narrador está desencantado, parece deixar-se levar pelo cansaço de tantas pelejas em vão, tantos sonhos fracassados, apropriando-se da palavra para exprimir o pesar de carregar o fardo da vida. Ao passo que o outro, o Fernando-personagem, é construído com uma alta porção de utopia²⁴, que norteia todos os seus passos. Movido por esse sentimento, esse Fernando está sempre a perspectivar uma sociedade perfeita, impossível de se materializar nas condições do ambiente vivido pela personagem.

À medida que o Fernando-narrador-desencanto traceja sobre o Fernando-personagem-utópico, ficam perceptíveis os caminhos que este experienciou para culminar na corporificação daquele. Nesse arranjo, o utópico, aos poucos, cede espaço ao desencantamento, até que Fernando (-narrador/ -personagem) torne-se um só na narrativa.

No percurso da própria vida que a narrativa de Fernando desenha, esse narrador-protagonista desnuda as várias circunstâncias que promovem uma total metamorfose no si. Em *Lealdade* (1997), é pujante o elo que liga o narrador-protagonista ao Grão-Pará. Por meio de suas memórias, Fernando revela que a relação entre ele e esse espaço não permanece estática, mas se transforma no decorrer do romance, ganhando novos contornos à proporção que a trama se desenrola. A mudança se dá à medida que ele, enquanto ser, também vai se modificando.

Entre Portugal e o Grão-Pará: a estrangeiridade

²⁴ A palavra utopia é entendida, na presente tese, em seu sentido dicionarizado e popularizado: local ou situação em que tudo é perfeito e harmônico, que está no âmbito do irrealizável, quimera.

Filho de portugueses, Fernando nasceu no Grão-Pará. Seus pais foram para este local em razão de o botânico Joaquim – pai de Fernando – ter sido enviado por um ministro da Coroa Portuguesa para percorrer, em companhia de outros estudiosos, as terras do Grão-Pará e Rio Negro, bem como as capitanias de Mato Grosso e Cuiabá, a fim de

[...] efetuar o mais minucioso e preciso das coisas da natureza, dos recursos mineralógicos, faunísticos e florísticos, bem como da geografia, das tribos indígenas, sem esquecer as mais recentes impressões sobre a situação das cidades, vilas, povoações e sobre a agricultura (*Lealdade*, p. 32).

O pai de Fernando foi enviado à Amazônia, de modo que a esposa teve que acompanhá-lo. Recém-casada, Rosa atravessou o mar já carregando Fernando em seu ventre: “Por pouco não nasci em alto-mar e sou paraense por capricho aventureiro de meus pais” (*Lealdade*, p. 32). A expedição foi encerrada; após sete anos, os pais decidiram não retornar a Portugal, mas permanecer no Grão-Pará. O pai investiu em fazendas e tornou-se o maior exportador de anil.

Embora tenha vivido nesse espaço até a juventude, seus olhos estavam voltados, em um primeiro momento, para o além-mar, Portugal. Ele habitava a colônia em terras americanas, mas venerava o modo de vida europeu. O Grão-Pará, assim como o Brasil, era colônia de Portugal e reportava-se somente a esse país.

No sistema colonial, a relação entre colonizador e colonizado não se movimenta em um jogo proporcional. Ao primeiro, são outorgadas as mais nobres características: culto, civilizado, trabalhador, fomentador do progresso e da ordem; enquanto, ao segundo, são relegados os adjetivos contrários: bárbaro, incivilizado, preguiçoso, desordeiro, atrasado.

Envolto pela atmosfera desse sistema colonial, Fernando cresceu em um ambiente em que os atos do colonizador eram vistos com admiração, ao passo que os costumes e ritos dos colonizados eram considerados menores. Soma-se a isso o fato de seus pais portugueses terem-no educado sob a égide da cultura portuguesa, engrandecendo-a, e de que o núcleo que ele frequentava e travava relações sociais constituía a elite local, cuja maior parte era portuguesa ou filhos de tais.

Diante de um ambiente (o Grão-Pará em si) com práticas culturais totalmente diferentes das que o microcosmo (família e amigos) em que vivia valorizava, Fernando, com a necessidade de fazer parte de um grupo, agarra-se aos ideais que unem o grupo de seu convívio, os portugueses – ou que se reconhecem como tal. O

Fernando-menino cresce e torna-se, assim como os seus, católico, escravocrata e com um exacerbado amor filial a Portugal.

Na juventude do narrador-protagonista, o pai de Fernando conseguiu, em contato com Alexandre Ferreira, o amigo baiano que morava em Portugal, uma vaga na carreira militar para o filho: “A idéia de ir para metrópole era o sonho de todos os jovens do Pará, decisão que exigia que a família tivesse posses e algum prestígio político na colônia. Meu pai tinha as duas coisas e mais a sólida amizade com o sábio baiano” (*Lealdade*, p. 31).

Em Lisboa, Fernando dedicara os seus dias entre o quartel e o quarto alugado no bairro Alfama e, algumas noites, às “galegas das tacas”, para “desafogar os humores” (*Lealdade*, p. 37). Apesar do dinheiro do pai, da amizade com um morador influente e do amor servil ao país, o seu vínculo com a colônia não o deixava ser tratado como igual, ele era visto como estrangeiro.

Nos cinco anos em que vivi em Lisboa, não fiz nenhum amigo na escola. Embora filho e neto de gente do Ribatejo, eu era natural de Belém do Pará, onde meus pais tinham decidido morar. Por isso, e porque sou naturalmente muito fechado, ou porque falava com suavidade do falar paraense, meus colegas de escola e de caserna me tratavam com certa desconfiança, como se eu fosse um estrangeiro (*Lealdade*, p. 40 - 41).

Fernando rejeitava a ideia de ser estrangeiro, ele efetivamente se reconhecia como português, nutria um arraigado desejo de pertencimento, vislumbrava, ingenuamente, na pátria portuguesa, um ideal de povo. Mas a estrangeiridade aparece quase como uma condição *sine qua non* na constituição desse narrador-protagonista.

No Grão-Pará, ele era estrangeiro de sua própria terra, porque as suas práticas culturais diferenciavam-se das da maioria das pessoas do povo daquele espaço; ele não se enxergava como colono, mas como português. Em Portugal, não se via como estrangeiro, mas era tratado como tal por seus colegas de escola e de caserna, ou seja, não era considerado um português pleno – embora fosse neto e filho de portugueses – porque nascera na colônia.

Pensando como Julia Kristeva (1994), que propõe um importantíssimo estudo sobre a figura do estrangeiro, Fernando vive constantemente o ódio dos outros; não teve, durante os cinco anos que viveu em Portugal, outro meio senão aquele ódio. Tal sentimento “[...] faz ressoar no *exterior* um outro ódio, secreto e inconfessável,

tão vergonhoso a ponto de se apagar, que o estrangeiro traz *nele* contra todos, contra ninguém, contra si mesmo [...] (KRISTEVA, 1994, p. 20 – 21, grifos da autora). Fernando é um ser solitário, mas não por vontade, ele é um estrangeiro naquela terra.

Nesse sentido, o distanciamento das pessoas em relação a ele, na metrópole, o faz conjecturar possibilidades para elucidar a ocorrência desse fato. Ele sabia que a desconfiança era em virtude de não ser considerado um deles, era um estrangeiro. Mas negava e esforçava-se para acreditar em outras razões, culpabilizando a si mesmo, imputando a suas características de personalidade. Um jovem fechado, tímido: são traços que Fernando atribui a si mesmo, tentando legitimar a não aproximação por parte do outro.

A percepção da não pertença que começa a despontar no narrador-personagem promove um ódio velado por si mesmo, que se materializa em culpa, em insegurança, pois ele queria ser como o outro e, por este, ser visto como igual. Por trás de uma aparente autoconfiança no discurso, Fernando mostra-se um ser tomado pela insegurança, cujos posicionamentos parecem intuir, inconscientemente, para agradar ao grupo que ele afirma a si mesmo pertencer.

Fernando, no profundo de si, parece não estar certo dessa pertença, da aceitabilidade do grupo, mas teima em acreditar que é um igual, por isso recrimina a falta de amizade e a desconfiança que os colegas de escola e de caserna lhe reservavam. Essas atitudes, insinua Fernando, não são cabíveis de serem realizadas com um igual, eles o tratavam “como se eu fosse um estrangeiro”. E ele se recusa a ser.

Se se retornar no tempo e nas estruturas sociais, de acordo com Kristeva (1994, p. 100), “[...] o estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo. Inicialmente, ele se confunde com o inimigo. Exterior à minha religião também, ele pode ser o infiel, o herético. Não tendo prestado fidelidade ao meu senhor, ele é nativo de outra terra, estranho ao reino e ao império”. Isto é, o estrangeiro é sempre o outro, o não familiar, o desconhecido, o estranho. Nesse sentido, a aceitação, por parte por Fernando, da condição de estrangeiro implicaria mudar todo um sistema de concepção de vida e de mundo que foi tecido desde a infância.

A configuração do narrador-protagonista enquanto ser estava pautada em uma estruturação pré-concebida de existência. Na ilusão de identidade gestada por Fernando, ele constrói a si mesmo e o mundo que o rodeia. Mascarando uma

insegurança que ele próprio se recusa a ver em si, Fernando forja-se cheio de certezas para poder conviver com aquele que dita as regras da situação, o dono da voz. Admitir a estrangeiridade o convocaria a ser o outro, acarretaria ter que eleger outra forma de viver, diferente da concepção portuguesa. A perda da referência de um modo de vida, da realidade idealizada por ele, por conseguinte, suscitaria a perda da própria identidade.

Se Fernando, o narrador-protagonista, reconhecesse a si próprio como estrangeiro, invariavelmente estaria sujeitado a procurar novos referenciais identitários. Contudo, a relação servil e idealizada que ele cultivava pela pátria portuguesa e pelos signatários dela, não o permitia alçar voos longínquos. Ele identifica-se e molda-se plenamente pela lógica desta pátria, mantendo-se em uma condição de negação da estrangeiridade.

A autonegação é o instrumento de definição de sua identidade, e a manutenção do próprio ideal de mundo garante o fortalecimento dessa identidade, expelindo qualquer contrário. Nele, a condição de estrangeiridade está menos relacionada à experiência vivida do que ao ‘eu’ quimérico idealizado pelo sujeito, o qual brada por identificação e reconhecimento, marcadamente pelos pensamentos, crenças e costumes que constituem a sua existência.

Conforme Stuart Hall (2005, p. 50), “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...] ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”. Em relação a Fernando, acreditar na ideia de pertencimento gera uma sensação de identidade plena, de completude, de reciprocidade.

Inseguro, ele não sabe agir socialmente; assim, fazer parte de um grupo, com pensamentos, crenças e ideologias já estabelecidas é mais fácil para o narrador-personagem, pois, ao acreditar ser parte integrante desse coletivo, basta somente vestir-se do papel social já delimitado pela posição que o grupo ocupa na sociedade. Sob esse esteio, o narrador-personagem sabe as ações que deve executar e as ideologias que são adequadas defender naquele contexto, logo, pode erguer-se com a pretensa segurança que tenta demonstrar em sua narrativa.

Embora, na infância, Fernando tenha vivido longe de Portugal, conhecia esse espaço de ouvir falar, por meio da voz nostálgica e saudosa de seus pais e amigos portugueses que, há muito, haviam deixado a terra e, por isso mesmo, haviam

fortalecido o amor e a admiração por tal lugar, como uma forma de salvaguardar uma ideia de pertencimento, de origem imaculada.

Assim, a identidade de Fernando estava estritamente relacionada com os sentidos construídos por meio da cultura nacional, “[...] contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2005, p. 51). Fernando era alimentado com um “sistema de representação cultural” (HALL, 2005, p. 49) e a ideia de pertencimento a essa comunidade simbólica gerava um sentimento de identificação e lealdade.

A metamorfose na constituição do si

A construção idealizada e romântica de Portugal que foi engendrada em Fernando, move-o à exaltação vivaz desse espaço e da concepção de mundo gerida pelo povo de tal lugar. Apesar de a sua própria identidade estar alicerçada nesse ideal de pertencimento, a admiração deslumbrada que Fernando nutre pela pátria portuguesa vai pouco a pouco se dissipando no decorrer do romance e a metamorfose na constituição desse narrador-protagonista é presentificada. O ponto inicial que irrompe a mudança de perspectiva em relação à pátria portuguesa manifesta-se na decepção com a figura máxima da idealização, os entes da monarquia.

Naquela época eu era um perfeito súdito, um completo vassalo da monarquia portuguesa. Talvez por isso tenha ficado particularmente chocado com a decisão do príncipe regente [...]. Recordo que tive naquela tarde a minha primeira frustração política grave. Eu sentia-me passado com a vergonha de ver os grandes do reino embarcarem a dar cotoveladas e empurrões uns nos outros, os rostos a demonstrarem pressa e covardia [...] Nem parecia um embarque, aquela algazarra parecia mais uma chusma de piratas a saquear uma cidade (*Lealdade*, p. 40 - 41).

O episódio remonta ao embarque da família real e a corte, em 1807, rumando para o Brasil, a fim de fugir das tropas francesas que invadiriam Portugal. Esse evento provocou repulsa em Fernando, em relação à atitude tomada pelos representantes do reino, a qual ele considerava covarde. A idealização de Fernando outorgava grandeza, força e coragem à instituição monárquica, mas as “cenas de

baixeza e desídia” desmantelavam essa imagem e apontavam uma monarquia e uma corte formada por pessoas gananciosas e pérfidas.

Servos e escravos atravessavam as pranchas com malas e embrulhos enormes, caixas com prataria, tapetes, louças e bordados, aos gritos e impropérios [...] Um fidalguete [...] oferecia o seu lugar na escuna Curiosa por um preço a negociar [...] outro nobre tocava a pontapés suas duas criadas idosas para dar lugar às duas amantes [...] (*Lealdade*, p. 41).

O egoísmo e a covardia explícitos nas cenas causavam “náuseas” em Fernando. Apesar do desapontamento, o rompimento com os laços criados com Portugal não ocorre repentinamente, mas em um processo longo e doloroso, pois implica necessariamente em rever a sua própria constituição enquanto ser. Despojar-se da ideia de pertencimento é arrancar de si os referenciais identitários, cujo efeito seria lançá-lo a um vácuo desesperador, condição em que o indivíduo não teria ideologias ou aspectos culturais pré-concebidos que norteariam as suas ações, restar-lhe-ia apenas a ambivalência, a dúvida, o descaminho.

Em um primeiro momento, mesmo abalado pela fuga dos “grandes do reino”, Fernando recusa-se a despir-se da ideia que concebeu sobre Portugal e a desvencilhar-se da ilusão de pertencimento. Ele permanece, por um tempo, embora entristecido, bradando que a sua pátria é Portugal, como se em um esforço para convencer não só aos outros, mas principalmente a si mesmo.

- Meu jovem, está a partir do Tejo uma nau de linha, supostamente com destino à Guiné. Chama-se Príncipe da Beira, e deves embarcar dentro de alguns dias... [...] – Foste promovido a tenente e aqui tens o teu diploma de engenheiro [...]. Esta nau não seguirá para a Guiné, vai desviar o seu rumo e aportará no Pará. Nela, estamos remetendo armas, tecidos e guarnições, além de cinquenta milicianos [...]. Tu deverás comandar esses homens [...]. Cá em Portugal não há futuro para um jovem como tu. Regressa à tua Belém, lá é o teu lugar [disse o marquês da Fronteira]/ - O meu país é Portugal! – exclamei (*Lealdade*, p. 46 - 47).

Marquês da Fronteira é um dos nobres que decidiu resistir à ocupação francesa. Amigo de Alexandre Ferreira, o marquês promove Fernando a tenente, entrega-lhe o diploma de engenheiro militar e o encaminha em uma missão, na qual ele deveria comandar um grupo de homens na invasão de Caiena, pedaço de terra na América sob o domínio francês.

Antes de chegar a Caiena, a nau aportaria no Grão-Pará e os tripulantes permaneceriam ali por um tempo, a fim de que o grupo se organizasse para a

ocupação. Ele aceita a missão, mas confessa a Alexandre, o desejo de permanecer na metrópole. O benfeitor de Fernando manifesta-se com firmeza, conduzindo Fernando a enxergar aquilo que ele tanto se recusou: é um estranho, um estrangeiro em Portugal, não é, como acredita ser, parte desse povo, pelo contrário, é paraense, colonial.

- Gostava de ficar em Lisboa – confessei ao meu benfeitor [doutor Alexandre] [...]. – Tolice, tudo isso não é mais que tolice – ele disse. – Então pensas que Lisboa já te pertence? Isso são coisas que a solidão mete na cabeça, rapaz. [...] Porque hás de teimar de ficar entre estranhos? Sim, são estranhos todos aqui, para ti e para mim. Ou melhor, somos nós os estranhos entre esses estranhos. [...] toda gente estranha é má, muito má. Mas sem que percebam a própria malvadeza. Em Belém tu pelo menos desfrutarás da complacência e da bondade dos teus, não terás mais de conter teu próprio coração com as censuras veladas, as recriminações injustas, os olhares de desprezo por seres um colonial (*Lealdade*, p. 47).

A desconfiança, a malvadeza, as censuras veladas... o tratamento dado ao outro, tido como estrangeiro, a sua representação simbólica ou a imputação de determinadas características a ele, emanam da premência de resguardar um ideal de coerência da imagem de si mesmo. Assim, a afirmação da diferença na constituição do outro consiste na reafirmação da própria identidade do grupo, composto por semelhantes.

A subsistência do ser está sujeita à conexão instaurada entre o Eu e o Outro, isto é, o ser afirma-se na medida em que difere o Outro do Eu, e em cotejo com o Outro, reconhece-se como o Eu. Desse modo, a autoimagem gestada pelo ser é edificada a partir das diferenças. Ao observar o Outro – o estrangeiro, o estranho –, o ser assinala o que é díspar, não comum ao Eu, ao grupo a que pertence, e, assim, fortalece a imagem que possui de si mesmo e do coletivo de que faz parte.

É no hiato, na cisão, na tensão que emerge a imagem do Eu. Reconhecer, discernir o Outro é a via para o conhecer-se desse ser que delinea a imagem de si mesmo no contraste com a do Outro. Nesse sentido está o estudo de Roger Bartra (1992), que afirma que a invenção do mito do homem selvagem é elemento basilar para a manutenção da cultura europeia, pois a criação desse Outro selvagem protege a identidade do europeu como homem civilizado. A própria ideia do contraste entre um estado natural selvagem e uma configuração cultural civilizada é parte de um conjunto de mitos que serve de suporte à identidade do Ocidente Civilizado.

Ao lançar para fora de si – isto é, no outro – o que é considerado estranho, perigoso, o Eu caminha em busca daqueles que considera ser seus semelhantes. Esse Eu, ao unir-se a outros, e configurar-se como Nós, sente-se confiante para promover a segregação do outro, considerado estrangeiro. Tendo como suporte valores construídos pelo grupo, o ser identifica o Outro, reconhece o Eu e, por conseguinte, o Nós. Tais valores e práticas culturais social e historicamente construídos são vistos pelo Nós como universais, fator que legitima para o grupo o afastamento do indivíduo alheio ao grupo, o estranho, o estrangeiro. A imagem do Eu em relação a si mesmo só é experimentada plenamente na relação com o Outro, seja para o ver como semelhante e identificar-se, seja para o apontar como diferente e reforçar a própria imagem.

Como bem assinala Julia Kristeva (1994, p. 31), “Não é porque se é estrangeiro que não se tem, igualmente, o seu próprio estrangeiro”. Fernando, em Portugal, é recebido pelos nativos com discriminação, desconfiança e distanciamento – tratamento dado ao estrangeiro. Contudo, ele age da mesma maneira no que diz respeito ao Grão-Pará. Fernando sempre demonstrou uma verdadeira negação da terra e do povo, a terra natal parecia estar sempre em desvantagem em relação à metrópole.

No entanto, como planejado, na ida para Caiena haveria uma parada no Grão-Pará, a fim de que tudo fosse organizado para a guerra. Fernando permaneceu durante dez meses nesse espaço, para depois seguir a viagem. No instante narrativo que marca a sua chegada ao Grão-Pará, é possível ver que a descrição desse ambiente toma novas cores, já despontam pequenos raios que iluminam a relação entre ele e o espaço narrado.

Ele “Achava que se vestiam mal, rotos e andrajosos os pobres, desengonçados os abastados. E me pareciam todos muito baixinhos e escuros, bem diferentes das multidões lisboetas”. Porém, viu, com alegria, que quase todas as ruas estavam calçadas e o “[...] delicioso costume das pessoas se banharem no rio sem nenhuma cerimônia [...] a inocência primeva da cena era impensável em Lisboa, e lá seria desaprovada por indecência”. Além disso, observou que, ao contrário de Lisboa, “em Belém, todos andavam calçados”, sapatos e botas de couro eram para os ricos, mas os chinelos de borracha eram usados pela maioria das pessoas (*Lealdade*, p. 51).

De um amor quase idólatra dedicado a Portugal, Fernando despertava. O descontentamento com o embarque da corte e as palavras do benfeitor Alexandre parecem fazê-lo começar a enxergar o Grão-Pará. Apesar da crescente decepção em relação à pátria portuguesa, Fernando ainda embarca para a guerra em favor de Portugal; vai para Caiena, espaço francês, vence a batalha e promove a ocupação desse espaço. O plano era apenas invadir a cidade e subjugar o povo, mas é precisamente nesse lugar que Fernando tem contato com intelectuais que lhe apresentam as obras de Voltaire, de Diderot e de Rousseau, e uma metamorfose se instaura completamente nele.

As leituras sobre a defesa à liberdade ideológica, à tolerância religiosa, ao combate ao fanatismo dogmático, à ideia de um estado democrático que garantisse igualdade para todos, à noção de que a política deve incumbir-se de aniquilar as diferenças sociais, transformaram a visão de mundo de Fernando. Durante dois anos, Fernando viveu em Caiena. Ali, esvaziou-se de suas certezas e permitiu-se alargar os horizontes.

Entrara na cidade com arrogância de conquistador e a deixaria tomado por uma insanidade incurável. Perderia minha timidez e passaria a professar uma delicada paixão, um furor [...]. Abismado, tinha lido Voltaire, Diderot, Rousseau, alguns panfletários da Revolução de 1793. [...] O sol da justiça, da liberdade, da igualdade e da fraternidade. As sendas do amanhecer sob a úmida esperança de mudar o Grão-Pará, o verdadeiro Grão-Pará que não podia ser visto dos salões das mansões ou das sacristias. [...] Finalmente era possível olhar o nosso pequeno mundo a partir de um amplo horizonte. O bárbaro absolutismo português não admitia a nossa existência plena, negava-nos como homens, afirmava que devíamos nos entregar sem reservas, dar nosso futuro, os nossos filhos ainda por nascer. Trabalha, trabalha colono, nos diziam, outro aproveitará e não espere jamais. Caiena me inoculou a esperança, me fez beber na amarga fonte da descoberta [...] (*Lealdade*, p. 103 - 104).

O pequeno descontentamento com a fuga da monarquia (e de sua corte) transformou-se em questionamento sobre a própria constituição da estrutura monárquica, a qual fomentava desigualdades sociais. As ideias dos intelectuais iluministas conduziram Fernando a reflexões profundas sobre o Eu, o Outro e o mundo que os cerca.

Nesta circunscrição, ele renuncia à ilusão de pertencimento que o constituía e reconhece a sua condição de estrangeiro em relação à pátria portuguesa, percebendo-se como colono, grão-paraense. Fernando começa a ver o Grão-Pará com outro olhar, de aceitação, de comunhão. Liberto da alienação, toma consciência

da sua condição e do espaço de que faz parte, elegendo-se como agente na luta por uma sociedade livre, justa, fraterna, solidária e plural.

A leitura foi a ferramenta de transformação do sujeito. “Sentava-me durante horas, todas as tardes, e lia. Durante muito tempo aqueles livros me ocupariam e desmontariam as minhas certezas ingênuas com o espanto de criptogramas decifrados” (*Lealdade*, p. 103). O conhecimento adquirido promove mudanças no profundo do ser e, conseqüentemente, na forma de este conceber o mundo e a si mesmo. Assim, a transformação interna é externalizada nas ações de Fernando. Movido por um senso crítico aguçado, ele não consegue mais se manter alheio a contingências de exploração e de desigualdades, entrega-se a uma longa peleja, intentando a libertação do Grão-Pará do jugo europeu.

Os referenciais identitários são mudados, mas Fernando permanece inteiro. Não há estilhaçamento ou fragmentação da identidade. A sua inteireza é marcada pela paixão que alimenta por causas pelas quais luta; ele entrega-se totalmente. Primeiramente, o amor à pátria portuguesa, depois, a peleja incansável pelo Grão-Pará. Embora já não se veja como português, não ficou à deriva em busca de outro caminho, só se permitiu mudar quando já havia encontrado outra forma de identificação. O meio, ambíguo e duvidoso, não dura, ele parte de uma a outra caracterização e mantém-se indiviso. A crise identitária que o assola é efêmera, ele não se torna um ser fracionado, deslocado de qualquer estrutura ou processo das sociedades.

Embora ocorra em Fernando aquilo que Stuart Hall (2005)²⁵ denomina de “deslocamento ou descentração do indivíduo”, os efeitos manifestam-se parcialmente. Há uma mudança do narrador-personagem do seu lugar social e cultural e, conseqüentemente, na forma de ver a si mesmo, mas não ocorre uma perda de sentido de si enquanto sujeito, apenas uma reconfiguração na constituição do mundo social e cultural e de si mesmo.

Não há, portanto, uma desestabilidade na ideia que o indivíduo tem de si próprio como sujeito integrado, ele reformula a sua constituição e a do mundo que o

²⁵ “Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento — descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2005, p. 9).

cerca, mas amparado por fortes referenciais teóricos que passam a nortear a sua existência. O narrador protagonista não se mantém em suspenso, perdido, desgarrado de qualquer instituição. Ele troca as localizações que o moldam como indivíduo social. Fernando se encontra no século XIX e ainda não foi sucumbindo às mudanças estruturais que transformariam as sociedades modernas do final do século XX²⁶.

As modificações ocasionadas ao Eu imputaram um entrave às concepções estabelecidas e, por conseguinte, à percepção de pertencimento do indivíduo a algumas estruturas e instituições, mas não há uma descrença permanente, tão pouco um deslocamento perene na constituição do sujeito. Os quadros de referência é que são modificados, e a mudança ocorre de um a outro, de forma intensa.

Fernando abstém-se de um e apropria-se de outro, retomando a ancoragem estável no mundo social. Ele esvazia-se de suas certezas, mas a dúvida não se configura como constância em sua existência. Pelo contrário, os ideais por igualdade e justiça, aliados à identificação com outra cultura nacional, a do Grão-Pará, ocupam o espaço que dantes era preenchido pelos símbolos e representações da pátria portuguesa. Fernando passa por um processo de amadurecimento em relação às questões sociais e políticas, porque ele percebe, com efeito, que não é parte integrante da metrópole, pelo contrário, ele é oriundo da colônia, o Grão-Pará.

Encerrada a missão em Caiena, Fernando retorna ao Grão-Pará e une-se a uns amigos, com o intuito de lutar pela independência desse espaço. Os principais componentes do grupo eram: o cônego Batista Campos; o advogado Bernardo, o amigo de infância; e Filipi Patroni, amigo que foi estudar em Coimbra e “voltou cheio de ideias” (*Lealdade*, p. 162). Tais personagens promovem uma série de ações a fim de efetivar o rompimento com Portugal.

Fernando parece narrar intentando convencer o leitor de que a motivação central para a peleja é a crença de que, após a independência, o povo grão-paraense alcançaria melhores condições políticas, sociais e econômicas. A construção que Fernando faz de si mesmo é a de um herói que renuncia a si mesmo em favor de uma ideia, de um povo, pois, mesmo sendo rico, abdica de uma vida tranquila e confortável, com o propósito de defender os supostos interesses do povo.

²⁶ Embora o autor não tenha o dever de ter compromisso com a suposta verdade histórica.

As questões que envolvem o Grão-Pará tornam-se a razão de existir do narrador-protagonista. Ele parece escancarar o fato de que a sua vida estava, indubitavelmente, imbricada à história desse espaço. Assim, todas as suas ações estavam entrecruzadas com os eventos desse lugar, elemento que suscita o efeito de histórias que se confundem, resultando em momentos em que Fernando configura-se como a própria personificação desse espaço.

Marcados por conflitos, ilusões e enganos, Fernando e o Grão-Pará erigem-se como rios que fluem, lado a lado, para uma mesma direção. Nessa conjuntura, o desencantamento que acomete o narrador-protagonista toma força, especialmente, pelas decepções vivenciadas por ele ao batalhar pela independência de sua terra natal; não é um desencantamento com a causa em si, mas pelo não êxito da luta.

Uma relação de subserviência com o outro

A percepção difundida pelo narrador sobre si mesmo é de alguém que viveu pelo Grão-Pará e dedicou a sua vida a lutar pelo povo paraense. Contudo, o engajamento político e social que o Fernando-narrador se empenha para colocar em primeiro plano no relato esconde uma face insegura e pusilânime de Fernando, que se revela em pequenos momentos de distração do narrador na construção do manuscrito. Em toda a jornada do protagonista, nota-se uma necessidade de agradar ao outro, de dizer aquilo que o interlocutor deseja ouvir.

A relação de Fernando com as principais personagens do romance é de subserviência: o Doutor Belarmino²⁷, a menina Sofia²⁸, o seu padrinho Bento²⁹, o Doutor Alexandre Ferreira³⁰, seus amigos Bernardo Vilaça e Filipe Patroni, seu pai Joaquim Corrêa³¹. Mas nessa relação de forças não equivalentes, duas personagens manifestam-se como aquelas que detêm o máximo domínio sobre Fernando: “Se minha querida Simone representava para mim o paraíso e o inferno na terra, Batista Campos era o dínamo, o articulador entre o presente e o futuro” (*Lealdade*, p. 112). Portanto, o domínio se dava no campo político-social-ideológico,

²⁷ Dono da fazenda onde Fernando passava as férias na infância (*Lealdade*, p. 19)

²⁸ Menina que deu o primeiro beijo em Fernando. (*Lealdade*, p. 28)

²⁹ Homem culto do Pará (*Lealdade*, p. 59); padrinho de Fernando (*Lealdade*, p. 134).

³⁰ Baiano, amigo do pai de Fernando e que o acolheu quando foi estudar Engenharia Militar em Coimbra.

³¹ Botânico, português, morador do Grão-Pará (*Lealdade*, p. 32).

com Batista Campos; e no campo amoroso, com Simone. O primeiro, Batista Campos, é apresentado como um homem decidido, otimista e forte:

[Quando Fernando conheceu Batista Campos]: Na perspectiva do tempo, vejo que Batista Campos me impressionou menos por sua verve polêmica que pelo de ter uma opinião clara, o que o tornava uma raridade nos meios eclesiásticos e intelectuais de Belém. Acho que o Cônego nunca se conformou com as limitações de seu sacerdócio e fez dessa inconformidade uma espécie de parâmetro para a sua vida controvertida. E o segredo de seu carisma residia exatamente em aceitar essa ambigüidade. (*Lealdade*, p. 72).

Esse outro impressiona Fernando por ter as qualidades que ele mesmo não tem: clareza, inconformidade e carisma. Essas características foram substanciais para promover Batista Campos ao posto de grande mentor e líder das insurgências ocorridas no Grão-Pará, sendo, assim, Fernando é tomado, ainda que inconscientemente, pelas concepções do cônego, apropria-se delas e as eleva a ideais que norteiam a sua vida. Nessa arquitetura, a insegurança de Fernando é ofuscada pela força de Batista Campos, que transborda e inunda o protagonista, o qual se transforma em reflexo da luz daquele.

Dedica-se, com bravura e lealdade, inteiramente ao Grão-Pará e às causas político-sociais em que acredita, mas esmorece perante as situações de sua vida pessoal. Nessa configuração está o relacionamento amoroso com a francesa Simone. Fernando a viu, pela primeira vez, em uma pintura na casa de Batista Campos e ficou fascinado por ela. Encontrou-a em Caiena; ela morava ali com a família. O pai, Alejo Carpentier³², era médico e fora preso, após a derrota de Caiena, pelo exército português, do qual Fernando era comandante.

Nas visitas diárias que Simone fazia ao pai, Fernando aproveitava para tentar ficar perto dela, mas sem grandes iniciativas. Foi ela quem tomou a atitude de aproximar-se dele e que conduziu o relacionamento durante todo o romance. Embora tenha ido com Fernando para o Grão-Pará, Simone jamais se entregou totalmente ao relacionamento, haja vista que não dividia a casa com ele, não aceitava a ideia de um casamento ou sequer a possibilidade de um filho, tendo provocado um aborto quando engravidou.

³² Evidente homenagem do autor Márcio Souza ao cubano precursor do novo romance histórico em terras latino-americanas: Alejo Capenthier, autor de *El reino deste mundo* (1949).

Nesse enlace, o Fernando-narrador parece intensificar o discurso de desventura do protagonista, envolvendo-o em uma aura de autopiedade e autocomiseração. “Ela não me pertencia mais, nunca me havia pertencido. Mas teria gostado de saber em qual momento ela destruiu o meu amor-próprio e me fez aceitar esta não-posse, esse amor sem entrega total” (*Lealdade*, p. 180).

A dor da não presença é o sentimento que inunda o narrador-protagonista no fim do romance, o afastamento da mulher amada – que partiu para Paris, grávida, com outro, afirmando ser deste outro o filho que gerava – e a angústia da não concretização do projeto pelo qual dedicou a vida, a independência do Grão-Pará, somam-se e embalam Fernando por uma atmosfera de desencantamento.

Volto a entregar-me ao arbítrio da memória que, ao tomar-me gentilmente pela mão, deverá conduzir-me ao largo das ilusões e assim regressarei ao passado, ao tempo em que os sonhos de minha geração foram postos à prova, ao instante em que um país [o Grão-Pará] entrou em agonia e morreu. / Sim, os países morrem [...] uma nação [que] gora na gema, nem derrotada, nem dominada, simplesmente falhada. E pelos sombrios desvãos dos tempos, aqueles melhores que virão nas alvoradas estarão sempre a sentir o amargo paladar da frustração e nunca encontrarão a paz; os demais sequer nos acusarão. Não seremos mais que lampejos fantasmagóricos e uma derrota repugnante. Uma selva de insanidades políticas com algumas clareiras de sonhos e utopias (*Lealdade*, p. 182).

Esse acontecimento subjetivo e individual relaciona-se diretamente com a própria configuração do Grão-Pará, um país que entrou em agonia e morreu; ambos falharam. Fernando não realizou os sonhos que almejava e o Grão-Pará não se realizou. Nem colônia de Portugal, nem país independente, tornou-se apenas um anexo do Brasil, nada mais. Sem uma luta justa, sem respeito, o Grão-Pará não chegou a nascer, morreu antes. A constituição de Fernando acompanhou a amargura dessa não concretização.

Após a independência do Brasil, em 1822, os habitantes do Grão-Pará se dividiram em três grupos: os que defendiam continuar a ser colônia de Portugal, os que pensavam que esse espaço deveria se unir ao Brasil, e aqueles que sonhavam com a formação de um país independente. Apesar de todo o esforço de Fernando, de Batista Campos, de Bernardo e de Filipi, o Grão-Pará foi forçado a incorporar-se ao Brasil e tal fato ocorreu por meio de um engano. Não existia qualquer esquadra brasileira que pudesse invadir o Grão-Pará e forçar a anexação, “[...] era tudo um grande embuste. Não haveria mais retorno [...] o Grão-Pará havia se rendido a uma mentira” (*Lealdade*, p. 229).

A não independência do Grão-Pará e a sua consequente anexação ao Brasil encerram um ciclo na vida de Fernando, que durante muito tempo esteve tomada por esse objetivo político. Sem essa motivação, resta apenas o vazio de uma existência sem grandes feitos, revelado por meio das memórias de um narrador-protagonista que busca redenção e, portanto, recheia a narrativa com autocompaixão. Logo, nada do que ele diz pode ser considerado fidedigno, todas as reminiscências podem ter sido manipuladas a fim de provocar no futuro leitor do manuscrito aquilo que o artífice almeja: comiseração.

Simone: parte de mim, diverso de mim

Em *Lealdade* (1997), o narrador-protagonista Fernando é o dono da palavra, é ele quem conduz a narrativa, guiando os leitores para ver nas personagens o que ele deseja. Envoltas por esse olhar manipulador, está a construção da imagem de Simone, seu par amoroso no romance. Há um estreito fio que cruza a narrativa de ponta a ponta, conduzindo o leitor para um só caminho: a não confiança em Simone. No percurso da narrativa, o narrador vai revelando situações envolvendo essa personagem que funcionam como pegadas deixadas na areia para serem seguidas pelo leitor.

Todas as informações que o leitor sabe sobre Simone foram fornecidas por Fernando. Trata-se de um narrador unilateral, fator que coloca em suspenso a veracidade dos fatos contados pelo narrador no que diz respeito a sua própria constituição e a das personagens. O narrador-personagem Fernando somente apresenta um foco narrativo em primeira pessoa. Logo, ele apenas consegue visualizar e analisar os fatos por meio de sua própria perspectiva, por esse motivo, pode manipulá-los ao narrá-los.

Se a imagem que Fernando propaga de si mesmo é a de um herói dotado de sentimentos puros e honestos, a da companheira dele é arquitetada como uma mulher bela, misteriosa e imprevisível. Sob o horizonte de Fernando, a relação entre ele e Simone é representada, no romance, por meio de três atos, que são plasmados, respectivamente, nos três capítulos que compõem a narrativa: a ascensão, marcada pela idealização da mulher amada e desejada; a vivência, na qual a mulher é alcançada, mas a felicidade plena não é auferida; e a morte, assinalada pela perda da mulher amada e pela dor da frustração.

Esses três atos não são organizados de forma independente, um está sobreposto ao outro, formando três planos que se mesclam na composição do relato. O protagonista que relembra os fatos passados já teve acesso ao desenlace do caso amoroso, no qual Simone, grávida de Jean-Pierre, abandona Fernando e embarca, acompanhada daquele homem, para Paris. Isto é, a narrativa é memorialística, portanto, ele já viveu o último ato, dessa forma, a perda da mulher amada e o sentimento de frustração e traição são os condutores da narrativa; os outros planos são submetidos a esse último.

Simone não existe por si mesma, a sua própria construção está atrelada a um projeto de Fernando para a construção da imagem de si mesmo. À medida que ela é contornada como intempestiva e presunçosa, a ideia de homem apaixonado e bondoso é reforçada na constituição dele. A mágoa é o caminho seguido pelo narrador-personagem para a formatação de Simone, por isso, do começo ao fim do relato, Fernando parece buscar mostrar que Simone nunca o amou, que ele não teve culpa no rompimento, que ela sempre esteve envolvida com Jean-Pierre e jamais se entregou totalmente ao relacionamento. Desde o início do relato, o destino de Simone já estava traçado, bem como os elementos componentes de sua personalidade. Fernando narra o começo, mas tomado pela angústia do fim.

- Fernando, acabou./ - Tudo... entre nós.../ [...] Eu não posso mais, não quero mais... Acabou [...]./ - Fernando, eu vou ter um filho [...]./ - É de Jean-Pierre [...]./ - Quero ter essa criança – ela disse e saiu do quarto./ Eu não queria que ela sofresse, apesar de tudo./ Simone voltou e se atirou em meus braços, beijando-me as faces. Chorava./ - Perdoa-me, perdoa-me, perdoa-me./ Apertei seu corpo pequeno e resistia ao desejo de matá-la, trucidá-la, para que ela não fosse de mais ninguém, paralisada para sempre na morte. Era como se a visse por uma lente distorcida, e só agora me dava conta do quanto havia de tristeza em Simone [...]. A noite começou a cair e ficamos abraçados, um mal-estar hediondo devorava minhas entranhas como um animal faminto. Ela não me pertencia mais, nunca me havia pertencido. Mas teria gostado de saber em qual momento ela destruiu o meu amor-próprio e me fez aceitar essa não-posse, esse amor sem entrega total. [...] Acho que perdi os sentidos, porque abri os olhos e [Simone já não estava]. (*Lealdade*, p. 179 – 181).

O tormento da separação final, narrado no excerto supratranscrito, sintetiza o tom que é dado à narração do enlace entre Fernando e Simone. Ela, ativa, segura de si. Ele, um completo vassalo das vontades da amada. Nesse momento de dor, o narrador-personagem parece reviver, por meio da memória, toda a aflição que o tomou no instante em que viveu aquela experiência.

A intensidade do ato provoca um desvio na trajetória da narrativa objetivada por Fernando. Em um lapso, o narrador-personagem demonstra um traço seu, que ele tentara maquiar durante todo o romance, o sentimento de posse em referência à mulher amada, Simone, transforma-se em objeto na relação, não sujeito.

Em outro momento, Fernando já havia sido acometido por esse lapso: “Tentei esconder Simone. Egoísmo e medo, que eu disfarçava como senso de proteção. Nos cinco anos entre sua chegada [ao Grão-Pará], a perda de sua mãe e a morte do doutor Carpentier, logrei manter Simone distante de meus amigos” (*Lealdade*, p. 123). São esses hiatos que, pouco a pouco, vão desvelando a face do homem que narra a história de Simone.

Sob o prisma desse narrador, Simone somente ganha voz, pelo discurso direto, quando mais de um terço do romance já havia se desenrolado. Nas primeiras páginas, o narrador se atém a propalar o seu imaginário sobre a personagem. Da primeira visão que ele teve de Simone, em um quadro na casa de Batista Campos, no Grão-Pará, até o estabelecimento do enlace amoroso entre eles, em Caiena (Guiana Francesa), a figura dela provoca uma dubiedade em Fernando-personagem, trata-se de um conhecer, sem conhecer.

Ele passa a conjecturar a possibilidade da existência dela, mas não pode delinear com precisão os contornos que a envolvem, a sua maneira de ser, a forma de vida. Nesse impasse, cabe a ele somente a capacidade imaginativa para trazer luz aos aspectos desconhecidos da vivência de Simone. O distanciamento faz cintilar a brisa da idealização, engrandecendo as características da mulher amada, por meio de ricos adjetivos que enaltecem o deslumbramento de Fernando pela dama.

A nuance romântica e contemplativa que o narrador-personagem outorga a esses passos que antecedem o início do relacionamento amoroso gera expectativa no leitor em conhecer essa mulher e converge para o propósito de conquistar esse leitor como cúmplice das ações do protagonista. Ao passo que o narrador-personagem caminha em direção à mulher amada, o leitor é convidado a seguir os seus passos.

A ansiedade, a aflição, a paixão, cada sentimento vivenciado, nesse percurso, pelo narrador, é compartilhado com o leitor, o qual é induzido a tornar-se um ávido torcedor do romance entre Fernando e Simone. O leitor não sabe a versão de Simone, mas acompanhou toda a trajetória do narrador-protagonista para conquistar

a amada. O narrador, ao estabelecer essa cumplicidade com o leitor, cativa-o e viabiliza que, em qualquer circunstância narrada sobre o enlace amoroso, o leitor escolha um lado para defender: o de Fernando.

O distanciado olhar de admiração é substituído pela complexidade da união amorosa concretizada. No segundo momento da narrativa, o narrador-personagem se põe a contar as idas e vindas, encontros e desencontros, afinidades e discrepâncias vividas na relação com Simone. O relacionamento iniciou sob um jugo desigual. Ele, comandante do exército português que ocupou Caiena entre 1809 e 1817, ação executada em resposta à invasão francesa sofrida por Portugal em 1807. Ela, francesa, moradora de Caiena, que viu a cidade destruída, os amigos mortos e o pai preso pelos portugueses.

Apesar das circunstâncias adversas, os amantes insistiram e engataram uma relação que atravessou fronteiras. Após a desocupação do território francês, rumaram para o Grão-Pará e lá fixaram residência. Mas as divergências entre os dois não cessaram, pelo contrário, acentuaram-se. O narrador-protagonista evidencia o descontentamento de Simone por morar naquela terra estrangeira; ele a contorna sob um traçado de intolerância.

A visão que tinha do mundo português era esquemática, limitada e sem fundamento. Para Simone nós éramos atrasados e bárbaros, a começar pelo fato de sermos católicos. Ela acreditava que o Santo Ofício era muito ativo por aqui e que quase todos os dias assistíamos às procissões de condenados à morte na fogueira (*Lealdade*, p. 109).

A percepção que Fernando tem de Simone é de uma mulher preconceituosa, que, tomada por intensas ideologias, ojeriza os costumes do povo português e suas colônias, especialmente no que diz respeito às práticas religiosas. Ela classifica os portugueses como bárbaros e atrasados, inclusive em razão da religião que praticam, sendo que a maior parte dos portugueses professava a fé cristã, sob os desígnios do catolicismo. Simone repudia todos os dogmas, as crenças e os ritos do catolicismo, pois, para ela, essa religião, em nome de um deus, cometia as maiores atrocidades contra o ser humano que não se enquadrasse nas normas da religião. Conforme o narrador-protagonista, foram essas as razões que induziram Simone a provocar um aborto. Ao ser questionada por Fernando sobre tal fato, ela responde:

- Porque seria apenas teu. [...] - Eu não quero casar contigo. Quem disse que quero casar contigo? [...] - Queres saber a verdade – ela disse, as palavras portuguesas entoadas com arrogância gaulesa. [...] - Não, não te devo nada. Nada. Como posso dever alguma coisa ao meu algoz... [...] -

Algoz, sim. Que destruiu minha cidade, que matou meus amigos e aprisionou meu pai. [...] – Eu não sou portuguesa, entendes? Eu venho de um país civilizado. Como poderia ter um filho nativo dessa merda de terra? Como? Como? [...] – Nunca mais quero te ver – ela gritou. – Eu não preciso de ti, compreendes? (*Lealdade*, p. 127).

Simone é configurada como insensível e individualista. Grávida de Fernando, induz o aborto, porque não deseja ter um filho em uma terra estranha, colônia portuguesa. Embora vivam na mesma cidade, Belém, no Grão-Pará, Simone e Fernando moram em casas separadas. O narrador-protagonista, durante todo o romance, alude à negação de Simone em relação ao casamento. As palavras dela são postuladas como arrogantes e as atitudes, soberbas.

Nessa estrutura narrativa, é importante pensar que nenhuma argumentação do narrador-protagonista é inocente, ele está imerso na própria mágoa, e qualquer menção de crítica ou discordância com os ideais de seu universo, especialmente se realizadas pela mulher amada que o abandonou por outro homem, pode tomar proporções desmedidas. Além do mais, pode-se pensar que a dita superioridade que Fernando vê em Simone é o subterfúgio que ele encontrou para mascarar o próprio sentimento de inferioridade que ele acalenta em seu ser.

A inferioridade, marcada pela insegurança e pela não consciência a respeito do próprio valor pessoal, compromete a qualidade das relações interpessoais entre Fernando e outrem. Nele, esse sentimento não se exprime como distanciamento ou abdicação dos contatos sociais, mas se manifesta por meio de uma agressividade regrada, que conduz Fernando sob uma necessidade exacerbada de atenção, um constante julgamento alheio, uma imoderada e serviçal obediência ao próximo. A intensidade e a complexidade desse sentimento podem corroborar a deturpação da visão de Fernando em relação a si mesmo e aos outros.

Nesse caso, a escassez de amor próprio presente nele é que faz parecer que há uma supervalorização, por parte de Simone, acerca da imagem dela. Embora ele tente contorná-la negativamente durante todo o manuscrito, a força que emana dela transborda pelas brechas deixadas pelo narrador-personagem. Força, ousadia e coragem que amedrontam Fernando. Assim sendo, a percepção de Fernando sobre Simone, no segundo plano da narrativa, é a que predomina no romance, a de suspeição, de dúvida. Ela está sempre no banco dos réus, sendo julgada por suas ações:

Mas já tinha uma ligeira desconfiança de que Simone não era exatamente o tipo de mulher de quem se pode tomar conta (*Lealdade*, p. 105).

Simone era sempre imprevisível para mim (*Lealdade*, p. 140 – 141).

Na verdade, eu não conhecia Simone, jamais a conheceria (*Lealdade*, p. 146).

Não sei se me é fiel, é linda, e basta (*Lealdade*, p. 158 – 159).

Independente, imprevisível, misteriosa, infiel são elementos que predominam na composição de Simone na narrativa escrita por Fernando. Características configuradas como crimes arrolados em uma sentença, na qual o veredicto final não surpreende: culpada. O inquisidor e juiz, Fernando, já havia dado a sentença quando iniciou a narrativa, por isso, todo o julgamento estava comprometido, sendo a narrativa sobre ela construída apenas como um conjunto de atos concatenados a fim de justificar a condenação.

Nesse sentido, a representação de Simone atua como parte da argumentação de toda a narrativa de Fernando, a de induzir o leitor a o absolver³³. Ao passo que ela é articulada como uma megera, a ele é conferida a imagem de um pobre mocinho apaixonado, abandonado pela mulher amada. Sendo assim, é a autocomiseração que dita os caminhos que cerceiam a construção de Simone e, por conseguinte, de todo o romance.

³³ Em *Lealdade* (1997), é possível perceber uma intertextualidade indireta com a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. No que diz respeito à relação amorosa entre os protagonistas, Márcio Souza parece ter se inspirado na arquitetura das personagens Bentinho e Capitu para compor Fernando e Simone, respectivamente. Como Bentinho, Fernando é um narrador-personagem inseguro e desconfiado cuja narrativa se atém a tentar convencer o leitor da sua inocência diante dos fatos e a culpabilizar a mulher amada pelo fim do romance.

ANNE-MARIE E O ESTAR NO MUNDO

Arquitetura narrativa: erupção de vozes

O segundo romance da tetralogia, intitulado *Desordem* (2001), tem como artífice da palavra uma mulher: Simone, a namorada de Fernando. Além dessa voz narrativa predominante, há uma suposta professora, nomeada de Terezinha Chermont de Miranda, ministrante de Literatura Amazônica na Universidade Federal do Pará, que é responsável pelas primeiras páginas do romance sob o título de “introdução”. Nesse introito, a narradora intrusa anuncia aos leitores que o material a ser apresentado é um manuscrito deixado por Anne-Marie, mas que tanto o início como o fim se perderam.

Coube a tal professora a função de organizar as partes encontradas e de traduzir, juntamente com outras duas professoras especialistas na área, os manuscritos escritos em francês para a Língua Portuguesa. Ainda no prelúdio, essa voz informa que, assim como Fernando, Anne-Marie modificou os nomes das personagens, mas que ela (narradora intrusa) e as tradutoras optaram por empregar os nomes reais no texto.

Dessa forma, Simone, de *Lealdade* (1997) passa a ser chamada, em *Desordem* (2001), de Anne-Marie, e Fernando transforma-se em Pedro Barata. No fim dessa “introdução”, cede a palavra a Anne-Marie, que conduz o relato até as últimas páginas, não obstante a narradora intrusa permanecer suavemente na narrativa por meio de notas de rodapé, pelas quais tenta direcionar o leitor pelo caminho interpretativo que ela deseja.

Na empreitada proposta por Anne-Marie, os episódios centrais narrados situam-se entre os anos de 1833 a 1835, dez anos após a narrativa de *Lealdade* (1997), embora a narradora também traga à baila acontecimentos anteriores a esse período, os quais confluem com os fatos narrados por Fernando. Nesse sentido, pode-se observar que há algumas personagens que transitam nos dois romances, bem como determinadas situações que são apresentadas tanto por Fernando, em *Lealdade* (1997), quanto por Anne-Marie, em *Desordem* (2001).

Apesar das semelhanças, o ponto de vista da narração não é totalmente convergente, pois os narradores-protagonistas possuem percursos ímpares de existência e distintas ideologias, que assinalam a relação que cada um mantém consigo mesmo, com o Outro, com o espaço em que habita, com a conjuntura da escrita e a forma como plasma os acontecimentos na narrativa.

Se Fernando, em *Lealdade* (1997), erigia-se como a própria personificação do Grão-Pará, Anne-Marie constrói um relato em que a sua história e a desse espaço seguem em paralelo, mantendo um distanciamento inicial, que vai se afunilando até o findar da trama. A narradora-protagonista alterna, na arquitetura da narrativa, episódios de sua própria vida e fatos da história do Grão-Pará.

Sob a sua perspectiva, visualiza-se um Grão-Pará desconcertado. A angústia, o desespero e a ansiedade do povo parecem suscitar a possibilidade de se romper um levante a qualquer momento. Tensão é o matiz predominante no romance; as personagens parecem atordoadas e cansadas, dispostas a realizar qualquer ato que culmine na concretização de seus propósitos.

Opostamente ao engodo que envolve o Grão-Pará, Anne-Marie, ao falar de si mesma, utiliza cores suaves que denotam uma personalidade determinada, mas serena, afável e extremamente racional, cujos sentimentos, muitas vezes, são ofuscados pela força da razão: “E eu pensava quais seriam as forças profundas que unem as afeições, o amor... E afastei esses pensamentos tolos porque, acima de tudo, minha decisão era irrevogável” (*Desordem*, p. 56). Imagem diferente³⁴ da que Fernando formulou, em *Lealdade* (1997), a respeito de Simone, a qual era representada como uma mulher presunçosa e preconceituosa, cujas ações eram norteadas por rompantes, sem grandes reflexões.

Enquanto, em *Lealdade* (1997), Fernando terminou o manuscrito em 1823, afirmando que Simone havia fugido para Paris, alegando estar grávida de um filho de outro homem, Anne-Marie, anos depois, em *Desordem* (2001), apresenta Pedro como pai de seu filho³⁵, que havia morrido recém-nascido no mar, a caminho de Paris. Ela nega envolvimento com outro homem e dedica páginas e páginas a apregoar o seu amor por Pedro, o reencontro com ele (após oito anos, Pedro vai buscá-la), o retorno para o Grão-Pará e o companheirismo no amor, na vida e em

³⁴ No tocante às discrepâncias nas informações acerca dos fatos que compõem os dois romances, Fernando parece ter atinado para a possibilidade de Simone também construir um manuscrito e pensado na possibilidade de os dados serem diferentes dos seus. Para evitar a dúvida sobre a veracidade dos eventos narrados por ele, lança a semente da desconfiança em relação a qualquer hipótese de produção de Simone: “Um dia Simone pediu que contasse uma história. Ela era de deixar sua própria imaginação se incendiar com histórias bem contadas, porém minha inabilidade a deixava frustrada” (*Lealdade*, p. 190). Ele se joga na condição de vítima, daquele sem capacidade imaginativa, capaz apenas de retratar fielmente fatos que verdadeiramente ocorreram, enquanto ela seria hábil para manipular situações e transformá-las por meio da imaginação.

³⁵ Anne-Marie afirma que eles jamais conversaram sobre o filho. “Pedro levou-me para sempre da França e de minhas próprias fantasmagorias. Jamais tocamos no assunto da criança [...]” (*Desordem*, p. 101).

prol da luta em favor da independência desse espaço, da não violência e do direito à liberdade do povo.

O texto de Anne-Marie divide-se em duas partes, nomeadas de “De como as máscaras da intolerância levaram um povo acossado a superar o desespero” e “De como finalmente a paciência encontrou os seus limites e o destino conspirou contra todos”, respectivamente. Cada parte é iniciada com um ofício, anexado ao manuscrito, mantendo-se todas as características e formalidades desse gênero. Essa incorporação *ipsis litteris* parece confluir com um desejo da narradora de conferir autenticidade ao relato.

As partes que formam o romance foram produzidas, conforme assevera a narradora intrusa, majoritariamente em 1855, excetuando-se apenas oito páginas, escritas em 1835, ignoradas por Anne-Marie, mas resgatadas e incorporadas ao romance por essa outra narradora. Nessas oito páginas, Anne-Marie transporece por meio de uma narração bem mais íntima, melódica, poética. Ela conduz o leitor por episódios da infância, no período de guerra na França até o encontro com Pedro, em Caiena; ao passo que a proposta das demais páginas, que situam a vivência no Grão-Pará, é de uma narradora que se apropria das palavras, com um embrutecimento na voz, revelando as agruras de um espaço sucumbido aos descomedimentos humanos. A narrativa de Anne-Marie, portanto, é formulada na confluência de um presente e de um passado que dialogam entre si. Mas, nesse mundo gerido por Anne-Marie, pouco se sabe acerca do seu nascimento e sobre a sua morte, contudo, ao leitor, o instante que paira sobre a sua vida é permitido vislumbrar.

Sempre-estrangeira: condição *sine qua non*

No Grão-Pará, Anne-Marie é estrangeira. Nasceu na França, aos dezesseis anos mudou-se para Caiena e, após cerca de três anos nesse espaço, deslocou-se para o Grão-Pará. Na condição de estrangeira, de estar em território alheio, Anne-Marie é submetida a aceitar o acordo social estabelecido – mesmo que implicitamente – entre os moradores do espaço.

Nessa aquiescência, a religião, a língua e demais práticas culturais do indivíduo são postas em diálogo com as do outro. Entretanto, a interação não é estabelecida por meio de interlocutores com domínios equivalentes, o Eu retrai-se

para ceder espaço ao Outro. Na nova morada, Anne-Marie é invadida pela língua de outrem, a portuguesa. Ela é submetida a anular-se em suas concepções e ideologias, é convocada a ressignificar-se no mundo. A adesão ao pacto não cessa a condição de estrangeiridade. Mesmo em território alheio, falando a língua de outrem e integrada na sociedade, Anne-Marie mantém-se estrangeira.

Distintamente da objetividade e clareza com que se esforça para demonstrar quando narra, em terceira pessoa, os episódios associados à história do Grão-Pará, e, em primeira pessoa, o envolvimento amoroso com Pedro Barata, ao discorrer sobre a relação que ela estabelece com os espaços de habitação, especialmente, a França e o Grão-Pará, Anne-Marie reveste-se de uma dubiedade narrativa que revela um obscurantismo a respeito do próprio sentimento nessa questão.

Sobre o Grão-Pará, a narradora-protagonista remete adjetivos elogiosos e desabonadores ao mesmo tempo, os quais marcam a relação ambígua que ela mantém com o espaço: “[...] terra que prezava a educação e as boas maneiras, onde se cultivava uma requintada hospitalidade [...]” (*Desordem*, p. 35)./ “[...] terra tão infeliz, tão afastada dos países cultos e que nunca merecera as solitudes do Império do Brasil” (*Desordem*, p. 250).

Nesse sentido, a indefinição do sentimento traduz-se em descontentamento, que, sem identificação do objeto a ser destinado, materializa-se sob uma aparente insatisfação com o Grão-Pará. Esse engano ratifica as forças que a movem para longe desse espaço. Anne-Marie vai para a França, vive lá durante oito anos, mas retorna ao Grão-Pará, acompanhada do amado, Pedro.

[Ida]: [...] não queria mais suportar a imbecilidade da sociedade paraense, a hipocrisia, todo esse fardo de amoralidade [...]. Ficar em Belém seria dar o golpe de misericórdia nos meus próprios sonhos. Talvez sentisse remorso depois, mas tudo aquilo era suficiente para acabar **com aquela prisão, com aquele mundo que me asfixiava** (*Desordem*, p. 55, grifo nosso).

[Regresso]: Meu regresso ao Pará foi quase como descobrir um país inteiramente novo. Na verdade, eu conhecia muito pouco do Pará, **vivia fechada em minha casa, em meu mundo de estrangeira, desconfiada de tudo**, encontrando na personalidade solitária de Pedro a desculpa para o meu isolamento (*Desordem*, p. 115, grifo nosso).

O tempo de vivência no continente europeu não a fez esquecer o Grão-Pará. O regresso permitiu-lhe se abrir mais à atmosfera do lugar e se envolver, ao lado de Pedro, nas questões políticas que ebuliam no ambiente. A relação de Anne-Marie com o Grão-Pará parece mover-se sob a mesma cinesia do relacionamento dela

com Pedro. No primeiro momento em que ela habitou essas terras, o caso com Pedro passou por um período conturbado, e ela isolou-se, evitando um contato mais próximo com o Grão-Pará.

Após o retorno da Europa, a união de amor pleno vivenciada pelos dois motivou Anne-Marie a se interessar por esse pedaço de terra na América. À medida que se aproximava de Pedro, avançava para mais perto do Grão-Pará. Ela mostra inicialmente que não pertence a esse espaço, Pedro é o elo que a vincula ao Grão-Pará. A causa de lutar pela independência desse lugar é, genuinamente, dele. A dela é mais ampla, é a repulsa a qualquer forma de violência. Ela poderia estar em qualquer espaço, mas o amor a Pedro é o que a impulsiona a permanecer nesse lugar.

A luta pela causa do Grão-Pará é, a princípio, genuinamente de Pedro, entretanto, aos poucos Anne-Marie se apropria dessa luta de não subordinação do Grão-Pará, mas a condição de estrangeira não a abandona. Ela não é grã-paraense, mas também não sustenta, em *Desordem* (2001), um amor irrestrito à França. As lembranças da infância, na terra natal, não raíam como a evocação de um tempo feliz, pelo contrário, elas surgem como ecos que presentificam a dor outrora experimentada.

Filha de um médico que dedicou ao “[...] Corso o seu espírito exaltado, a sua lealdade e a sua própria carreira de médico” (*Desordem*, p. 42), Anne-Marie e sua família habitavam entre os escombros da guerra, assim, ela pouco se lembra dos momentos de paz. Recordar-se de sua infância é fazer emergir, do absurdo da guerra, a aflição daqueles que ela viu serem torturados, mutilados, mortos. Sinestesticamente, as sensações renascem dentro dela e o sofrimento parece ser corporificado.

Pouco me recorro de Paris, ou da casa paterna onde nasci, em Montmartre. Quando minha memória regressa àquele tempo, é sempre com relutância, e não me escapo de me ver nos vivaques, em casas meio arruinadas pelos bombardeios, em carroças sacolejantes a atravessar intermináveis estradas no interior profundo da Europa. Minha infância é o evolir das colunas de fumo das cidades saqueadas e incendiadas, dos crepúsculos após as batalhas em que os corpos ainda estão no lugar em que caíram. [...] Viver na França revolucionária não era coisa para os fracos de espírito. [...] Cresci no meio de feridos e mutilados, por entre as barracas dos hospitais de campanha, no meio de pensos e talas, sangrias e amputações (*Desordem*, p. 40 - 43).

A dor dilacerante vivida por Anne-Marie permanece entre o *lembrar* e o *esquecer*. Há um duplo esquecimento, materializado sob diferentes matizes, o que afasta involuntariamente do campo da consciência os eventos traumáticos, e o que impulsiona a narradora-protagonista a, espontaneamente, negar-se a lembrar. Tais circunstâncias culminam em uma dificuldade em organizar os traços constitutivos da memória dessa experiência e em verbalizar o período pungente. O nível de violência que o indivíduo vivencia em situações-limites impede que as lembranças se manifestem prontamente e se materializem em uma narrativa íntegra e linear, transforma-se em um passado que não passa. Contudo, mesmo que não haja uma representação clara na memória, os atos de dor vividos atuam como fantasmas, cuja presença é sentida de modo atuante no presente do ser.

Não há, portanto, alegria em lembrar-se desse momento da existência. Da casa, da cidade natal, poucas lembranças restaram cujas ressonâncias pudessem aflorar dentro dela. No plano memorialístico, portanto, as palavras que gravitam em torno da infância não são reverberadas sem hesitação, sem relutância. A imagem dolorosa da guerra está associada ao próprio local de conflitos, a França.

Provocado pelo terror dos acontecimentos, o susto, que se confunde com medo e repúdio, parece estender-se, de alguma forma, à relação de Anne-Marie com o país de origem. As inúmeras conflagrações impediram que ela criasse um vínculo de efetivo e descomedido afeto com o espaço. Na narrativa, ela se configura como um indivíduo cujos desígnios se pautam em suas próprias ideologias; sem religião, sem família (pai, mãe ou irmãos), sem pátria.

Eu vinha da Europa, da França convulsionada [...] Eu não possuía ninguém, minha família sumira na voragem da agonia da revolução, as famílias de meus amigos [João Batista, Pedro, Bernardo, Angelim, Malcher e os jovens vinagre] viviam no Grão-Pará desde o século anterior [...] **Eu era uma mulher sem raízes**, meus amigos pensavam estar fincados no chão (*Desordem*, p. 31, grifo nosso).

Há uma certa ausência do sentimento de pertencimento. Mas não é uma ausência suprema, absoluta. Anne-Marie não mantém uma ligação desmesurada nem com o Grão-Pará, tampouco com o seu país de origem, a França. Mas, ao mesmo tempo, parece ser engendrada sob o liame desses dois espaços, visto que ela está marcada por elementos culturais de ambos; por isso, não pertence a qualquer um deles, ela se constitui na confluência.

Após a situação tensa no início do romance, ela decide ir embora do Grão-Pará e escolhe a França para se refugiar, pois este era o destino de seu amigo Jean-Pierre (o qual a acompanharia na viagem) e era lá que ela tinha um parente (um tio), o resquício de relação familiar. Contudo, após um período, opta por voltar e viver no Grão-Pará, ao lado de um nativo dessa terra. Ao construir um manuscrito, é a língua francesa que Anne-Marie elege para narrar, mas os fatos narrados são sobre o Grão-Pará e o povo que nele vive. Ela torna-se sempre-estrangeira. Não integra inteiramente o Grão-Pará, mas também não a França, faz-se no meio, na intersecção, “[...] cindid[a] em duas metades [...]” (TODOROV, 1999, p. 20).

Dessa maneira, em *Desordem* (2001), a vida de Anne-Marie parece ser marcada não exatamente pela lembrança nostálgica de um lugar específico, mas por meio da memória de uma situação que a persegue desde a infância: a guerra e a morte parecem ser a constante na existência da narradora-protagonista, seja na França, em Caiena ou no Grão-Pará.

Marcada pela violência não consentida, Anne-Marie parece ser construída despida de qualquer sentimento idealizado sobre a existência. Sem raiz que a prenda a uma ideia preconcebida, obrigada a assumir a sua própria liberdade, ela escolhe estar ao lado do amado na luta pela independência do Grão-Pará, uma vez que a peleja por esse espaço parece estar de acordo com as suas posições ideológicas, a de busca por liberdade.

A luta: o si, o outro e o caos

A luta de Anne-Marie, portanto, não é necessariamente em favor de um lugar, mas contra as desigualdades, os desmandos políticos, o sofrimento do ser ocasionado por disputas de poder. É essa a angústia que a envolve durante todo o romance, essa é a motivação que a conduz para distante do Grão-Pará, aquele aparente descontentamento com o espaço é, na verdade, um entristecimento em relação aos rumos da sociedade paraense, de autoritarismo e arbitrariedades. Ela “[...] não queria mais suportar a imbecilidade da sociedade paraense, a hipocrisia, todo esse fardo de amoralidade [...]” (*Desordem*, p. 55).

Inconformada diante de situações de injustiça, que privam o ser de liberdade, Anne-Marie se incomoda com a ignorância, com a violência e repudia o ódio e a guerra. Inquieta, não se sentia confortável em lugar algum, pois os ambientes em

que habitou estavam constituídos pelo caos, formados por indivíduos que, em favor dos próprios interesses, promoviam a guerra.

Uma década de conflitos manchara a cidade e a transformara num **repositório de cinismo, de desespero**. Em cada recanto, nas suas ruelas de barro e casinhas brancas de taipa, em cada praça malcuidada, **podia-se sentir um sinistro ar de derrota**. A cidade tinha se expandido, não exatamente um crescimento e sim uma explosão de miséria, **de gente sem nenhum futuro** que se aglomerava em barracas de restos de madeira, de paredes de folha-de-flandres e teto de palha rústica. **Era a arquitetura do cansaço e da falta de perspectiva, que, no entanto, não parecia ofender ninguém**. [...] até mesmo os ricos tinham perdido o brilho, e os que não deixaram Belém rumo à Corte ou ao exílio no estrangeiro entocavam-se em suas casas fortalezas, cercados de homens armados. Nem assim estavam protegidos. **Ninguém estava protegido ali**. [...] **Não importava de que lado estivessem, todos pagavam o seu quinhão** nesse clima de pesadelo./ Como sempre fui um inquieta, não me cansava de dizer [...] que **não se podia fazer impunemente um pacto com a guerra**, perpetuando os conflitos políticos e fechando a porta para uma saída honrosa (*Desordem*, p. 147 – 148, grifos nossos).

De volta ao Grão-Pará, a narradora-protagonista observa a situação deplorável em que se encontrava o ambiente. A morte e a destruição eram visíveis por todos os lados: a insegurança ditava o caminho dos ricos, mas o terror marcava a vida dos pobres, que não possuíam recursos para se protegerem da violência, nem meios para fugir do espaço de flagelo, restava-lhes apenas uma atmosfera de total descaso e miséria, sem condições adequadas para a (sobre)vivência.

A marginalização e a instabilidade pareciam reger o lugar, marcado pelo total abandono por parte dos líderes políticos. O clima de ruína, de aflição que pairava no ambiente e a ausência de prospectiva geravam descontentamento nos paraenses, tendo sido a principal força que os levaram a lutar contra o domínio opressor e a favor da independência do Grão-Pará.

Após a anexação do Grão-Pará ao Brasil, episódio narrado em *Lealdade* (1997), a pobreza extrema, a fome e as doenças, aliadas a um governo centralizador e opressor, motivaram uma insatisfação social que culminou em uma grande revolta popular no Grão-Pará, em 1835. Anne-Marie narra os episódios que antecederam essa insurreição. Além dos nomes de Fernando (Pedro Barata), Batista Campos e Bernardo, já citados por Fernando em *Lealdade* (1997), outros surgem na história da narradora de *Desordem* (2001): Félix Malcher, Eduardo Angelim, os irmãos (Antônio e Francisco) Vinagre.

O ponto que liga todas essas personagens na narrativa é a luta pela independência do Grão-Pará. Nessa luta, dois grupos se uniram: os cabanos (índios, negros e mestiços pobres que viviam em cabanas na beira do rio, por este motivo o nome do movimento), que almejavam melhores condições de vida; e os fazendeiros locais, cujo objetivo central era uma maior participação nas decisões político-administrativas do lugar.

Paradoxalmente, contudo, a luta pela paz é buscada por meio da guerra. Em nome de um nacionalismo exacerbado e de um ideal de justiça, o ser perde-se na dinâmica do conflito que é gerido pela violência. A narradora-protagonista parece ter consciência da condição primeira da guerra: não há lado que sai impune, todos são afetados negativamente.

Ela parece sentir-se exaurida e indignada pela própria conjuntura da situação de conflito, em que o sujeito, tomado por suas ideologias e ideais, é compelido a uma forte ausência de empatia e incapacitado a enxergar a situação sob um horizonte que relativize as ações. Devido ao excesso de estímulos violentos, o indivíduo permanece inundado na destruição, repleto de fúria e obstinação na aniquilação do outro, torna-se refém de seu próprio ódio. A transformação do outro-inimigo em encarnação do mal justifica, para o Eu, cometer os atos de crueldade.

Nessas circunstâncias, há uma ruptura nos ditames das leis que coordenam a vida em sociedade, cujo efeito é a aceitação da violência propelida ao outro e a trivialização da morte; tal fator atua nas fronteiras que alinhavam a relação entre os indivíduos. Nesse contexto, rompem-se as normas sociais e modificam-se os laços afetivos, cujos vínculos podem ser fortalecidos, nos casos de indivíduos que convergem em relação às ideias da causa, ou atenuados, em face de pessoas contrárias aos propósitos da luta.

Diante da rudeza dos acontecimentos que prosperam em uma pugna, o sujeito sente-se desvinculado de quaisquer regras outrora vigentes e cede aos impulsos de brutalidade e destruição. O sofrimento alheio, do execrado inimigo, transforma-se em gozo e, o espaço, em caos, conforme se observa na atmosfera apresentada por Anne-Marie, em *Desordem* (2001). Embora mostre consciência em relação à destruição provocada pela guerra, ela parece sentir que não havia, no caso do Grão-Pará, outra forma de se garantir, se não a independência, pelo menos o respeito de Portugal e do Brasil.

O ponto comum entre a narrativa de Fernando e a de Anne-Marie diz respeito às atrocidades cometidas pelos detentores do poder para permanecerem no comando³⁶. Nesse sentido, Fernando narra a tragédia ocorrida no Brigue Palhaço, em 1823, onde foram colocados em um porão minúsculo duzentos homens, os quais, ao pedirem água, recebiam uma tina cheia de água do rio misturada com urina e fezes dos marujos.

Após esse ato de tortura, essas vítimas foram atacadas com cal que “[...] tocava os corpos feridos e provocava uma dor tão dilacerante que os atingidos se lançavam contra os costados do barco provocando um rumor surdo” (*Lealdade*, p. 205). Dez anos depois, a narrativa de Anne-Marie revela que a mesma brutalidade ainda se manifestava: pessoas eram presas a bel-prazer do Estado, outras eram mortas, casas eram queimadas, e a miséria era constância na vida da maior parte da população.

Apesar desse ponto comum, o olhar de Anne-Marie em relação aos eventos narrados diferencia-se do de Fernando, especialmente porque as ideologias que os compõem são diferentes. Ambos defendem os direitos dos indivíduos e desprezam governos tiranos. No entanto, ao contrário dele, ela, tomada por pensamentos fortes entranhados no mais profundo de si, rejeita as ideias cristãs e repudia qualquer forma de subjugamento, censurando e questionando abertamente os seus amigos que ainda possuíam escravos. Ao falar sobre a casa onde vivia com Pedro, ela assevera:

Eu me sentia infeliz naquela casa, em meio aos escravos solícitos, porque eram escravos e por serem solícitos, mas também estranhava a tranquila aceitação de Pedro, bem como de Batista Campos, da existência de escravos, e por ambos serem senhores de escravos (*Desordem*, p. 148).

A aparente contradição naqueles homens que tanto lutavam por igualdade, mas que permaneciam a se apropriar do trabalho do outro, mantendo o jogo da estratificação social, atormentava Anne-Marie. Entretanto, esse fato não degradava a imagem de Batista Campos e de Pedro que ela insiste em guardar para si. Homens contraditórios, mas honrados acima de tudo, era o argumento da narradora.

Diferentemente de Fernando, a narração dela, embora o cansaço das constantes lutas também seja o timbre da voz da narrativa, não está impregnada de

³⁶ O assunto será retomado com mais profundidade no segundo caderno.

autocompaixão, mas de uma dor latejante. Mas esse fator não absolve a narradora de coordenar as palavras para manipular a visão do leitor sobre si mesma. Desse modo, as circunstâncias narrativas, concebidas por Anne-Marie, convergem em favor da construção de uma imagem que a narradora exprime sobre si mesma, de uma mulher honesta e justa, pleiteando, ao lado do homem que ama, uma nova forma de vida para si e para o povo do Grão-Pará.

Se, em *Lealdade* (1997), toda a narrativa é construída pelo uso da primeira pessoa do discurso, ou seja, o narrador-protagonista é parte integrante de todos os eventos narrados, em *Desordem* (2001), a estrutura do enredo é ampliada: a narrativa de Anne-Marie é plasmada em dois planos, quais sejam: um em primeira pessoa, no qual a narradora-personagem participou das ações narradas; e, outro, em terceira pessoa, cuja trama não contou com a presença física da narradora. Neste último, são as questões a respeito do Grão-Pará que estão em evidência, enquanto, no primeiro, a teia romanesca ocupa-se da história da própria protagonista.

Essa técnica confere à narradora certa onisciência sobre as personagens, ela descreve sentimentos e pensamentos das *personas*, apresenta diálogos por meio do discurso direto, ainda que não esteja presente no momento da enunciação. Anne-Marie, por meio dessa organização, parece tentar jogar com a [falsa] ideia corrente de que os fatos históricos são tão verídicos que só existe um discurso sobre eles; a narração em terceira pessoa imprimiria um [suposto] distanciamento emocional e ideológico por parte da narradora, o qual conferiria veracidade ao relato, uma vez que, parece insinuar Anne-Marie, não se trata de meras lembranças minhas, é a verdade, a única.

Apesar das perdas – Pedro Barata e Batista Campos tiveram a vida ceifada: o primeiro, assassinado a mando de representantes do governo; o segundo, em decorrência de uma inflamação de um ferimento realizado por uma lâmina de navalha ao fazer a barba –, a voz de Anne-Marie não é de lamúria, mas de resiliência, exalando força e regeneração. Pedro morreu, mas deixou uma semente no ventre de Anne-Marie.

Embora o leitor não tenha acesso ao fim do manuscrito, o romance se encerra com uma atmosfera de esperança: em razão de não ter acabado o manuscrito, sugere-se que há mais para se narrar; e por causa das vidas que ainda nascerão e poderão mudar o curso da história.

Pedro Barata: ausência física, presença nostálgica

Se Fernando, em *Lealdade* (1997), narra a história de Simone sob um prisma amargurado, em *Desordem* (2001), Pedro Barata é esculpido, por Anne-Marie, sob a égide do fascínio, do bem-querer, do afeto, do amor. É narrativa memorialística, assim como *Lealdade* (1997), erigida por meio da voz de quem já viveu os fatos narrados e conhece o fim da história, por isso, é a presentificação do fim que norteia toda a narrativa, desde o começo. Sobre a relação entre Anne-Marie e Pedro, o desfecho é a morte inesperada dele e, por conseguinte, o sofrimento vivido por ela.

Ainda há pouco, eu regressara do cemitério, estava exausta e sob o impacto da morte de Pedro, de sua perda definitiva, o remorso roendo a minha alma, porque não encontrara tempo de dizer a ele tantas coisas que deveria ter dito. Este é o problema de se perder alguém, porque a vida nunca nos dá tempo de falar as coisas essenciais, de firmar e reafirmar o que realmente conta, para que o outro não alimente qualquer dúvida sobre nosso amor. (*Desordem*, p. 163).

Todas as pessoas reagem igual perante a morte, mas nem todas aceitam de forma semelhante. A morte de Pedro não estava nos meus planos, mas por acaso a morte entra nos planos de alguém? Nem mesmo os místicos mais piedosos conseguem encarar o fim sem tremer. É a morte trágica de Pedro o que pior guardo na memória. Naquele momento, achei que nunca mais seria consolada, nunca mais encontraria a paz e meu futuro transformou-se em um poente de céu de nuvens intumescidas. Um vazio terrível abria-se em meu peito como uma cratera e a realidade da perda me esbofeteava a cara. Minhas forças se contraíam e se esvaíam. Ah! Meu pobre coração que se desinflava nas lágrimas que desciam como gotas de chuva (*Desordem*, p. 181).

Pedro foi morto em uma emboscada planejada por seus inimigos políticos. Após esse fato, o desamparo e a aflição tornaram-se os companheiros de Anne-Marie. Ao perceber-se diante da morte, a vicissitude do limite total, a narradora-protagonista procura por Pedro, parece não acreditar que a perda é irreversível, pois a morte violenta do amado interrompeu subitamente a harmonia dos dois.

Anne-Marie é invadida por uma pulsão iminente e incognoscível. A resistência à aceitação da não mais companhia de Pedro parece ampliar-se sem-termo. Ela não consegue dar sentido ao ocorrido, parece apenas desejar que a fatalidade não tenha acontecido. Submergida pelo remorso, há uma sensação de não ter dito suficientemente o quanto ela o amava, de não ter demonstrado satisfatoriamente a imensidão do amor que sentia por Pedro.

Anne-Marie construiu sistemas de representação de si mesma e do mundo ao seu redor, na confluência dessas referências é que as experiências dela eram significadas. A experiência de perda de Pedro, a interrupção repentina do vínculo físico põe em movimento a percepção pré-estabelecida do mundo e de si mesma, pois a relação imensamente próxima dos dois conduz Anne-Marie a confundir-se com ele. A representação de si está intrinsecamente relacionada a esse Outro, fonte de apego, gerador dos sentimentos de conforto e tranquilidade. Distante dele, o mundo parece tornar-se pobre e vazio.

O primeiro passo para a recuperação dá-se quando Anne-Marie conforma-se com a realidade da perda, posteriormente, encontra artifícios para reposicionar o ser amado em sua vida, modificando a relação com ele e consagrando-se à vida. Ao não lograr êxito na reassunção do ser amado no plano físico, concentra a sua dor, transformada em cólera, em direção àqueles considerados responsáveis pela perda, os que promoveram o caos no Grão-Pará. E o Eu é impulsionado a reorganizar-se internamente, impossibilitando que um vazio o invada e uma condição de ermo se instaure.

Anne-Marie permanece viva e tem diante de si a responsabilidade de pensar em si mesma e nas causas que defende. Nessa conjuntura, o vínculo com a pessoa amada é ressignificado e a identidade da narradora-protagonista é metamorfoseada quando ela passa pela perda desse ser amado. Ela fortalece a capacidade de resiliência e ressurgue fortalecida pelas contingências de dor. Apesar da presença dele ser constante, ela reconhece a separação física e aprende a viver no mundo sem o ente querido.

Realiza-se a reestruturação da relação da narradora-protagonista com o ser amado, que passa a ser parte do mundo interno dela. A morte de Pedro não o afasta de Anne-Marie, a ausência física metamorfoseia-se em presença nostálgica, habitando o íntimo dela. A perda não provoca cisão no sentimento que ela nutria por ele, pelo contrário, intensifica-o e norteia os rumos de sua narrativa sobre o amado.

A morte, portanto, torna-se o elemento suavizador das falhas de caráter humano; a sorradeira angústia engendrada pela falta do amado e um remorso perene a respeito da sensação de não dito, de insuficiente demonstração de amor, são elementos que trazem à memória da narradora, com uma forte dose de eufemismo, os momentos marcantes experimentados por eles.

Dessa forma, das várias lembranças que compõem a memória, Anne-Marie, ao edificar a personagem Pedro, puxa para o primeiro plano elementos que o contornam como um homem excepcional. São-lhe conferidos atributos que o engrandecem. Sendo assim, a morte é a real condutora da narrativa, é aquela que guia a narradora a realçar, na construção de Pedro, características que o elevam, bem como a atenuar circunstâncias que poderiam desaboná-lo.

Na linha sequencial estabelecida no romance, do ponto inicial – o primeiro encontro de Anne-Marie e seu amado – ao final, há uma gradação crescente na intensidade do sentimento que os une. O relacionamento nasce em meio a uma situação conflituosa, na qual os dois ocupam lados opostos.

De um, ela é uma moradora de Caiena que leva alimento ao pai, aprisionado pelo exército português que invadiu a cidade; de outro, ele é o oficial responsável pelos presos: “[O bilhete] Era do oficial português encarregado dos prisioneiros, portanto, do carcereiro de meu pai” (*Desordem*, p. 43). Todavia, essa circunstância não impediu a união dos amantes. Amaram-se em Caiena. Nesse momento do romance, encerra-se o manuscrito de 1835, a narrativa dá um salto temporal e Anne-Marie já aparece grávida, deixando o Grão-Pará, a fim de retornar a Paris, a sua terra natal.

Nessa arquitetura, a formatação do romance não é um movimento somente em linha contínua, mas com traços seccionados. São *flashes* postos em um fluxo cronológico que promovem uma superposição de planos, os quais iniciam com passagens de tensão entre os protagonistas e seguem em uma rota, em que, a cada plano, as divergências entre eles vão sendo dissipadas.

Em tal organização, a mais marcante dissensão entre Pedro e Anne-Marie é colocada nas primeiras páginas dedicadas ao relato da vida pessoal dela. Trata-se do rompimento sinalizado pela mudança de espaço de Anne-Marie (do Grão-Pará para Paris). Mesmo narrando uma cisão, as palavras dela parecem tentar poupar Pedro, a fim de manter a imagem positiva dele para ela mesma.

[...] eu me sentia uma pobre coitada. Pedro, meu amante, não me compreendia e sua formação era um enigma para mim. Grávida, eu havia escondido tudo dele, **mas pensava nele com compaixão e afeto. Pedro era um homem solitário, que não sabia o que era afeto.** Nossa relação era carnal e nesse ponto não posso me maldizer. Por isso mesmo, que preço teria eu de pagar à carne e que frutos colheria eu dessa relação? As minhas aspirações, o meu voto de ser livre e a minha decisão de dominar o meu destino estavam em perigo. Minha vida corria o risco de ser

envenenada para sempre por essa submissão aos instintos, aos apelos do desejo e à sofreguidão dos sentidos. Além disso, não queria mais suportar a imbecilidade da sociedade paraense, a hipocrisia, todo esse fardo de amoralidade que teria de carregar em nome de uma coisa supostamente sagrada: **a paixão**. Ficar em Belém seria dar o golpe de misericórdia nos meus próprios sonhos. Talvez sentisse remorso depois, mas tudo aquilo era suficiente para acabar com aquela prisão, com aquele mundo que me asfixiava [...] **justamente o deixara por suas reticências** (*Desordem*, p. 54 – 55, com grifos nossos).

Anne-Marie não apresenta o término do romance como o resultado da falta de amor entre o casal, mas como um refletor da angústia desencadeada pela carência de comunicação verbal entre os amantes, envolvidos em uma relação puramente carnal. Ela maneja a narrativa de forma a deixar subentendido que Pedro a amava, mas não sabia como dizê-lo, o silêncio dele foi interpretado – por ela, no momento em que vivia o evento – como inexistência de afeto, ausência de compreensão.

Nesse sentido, em nenhum momento da narrativa ela evidencia fatos que pudessem conspurcar a doce lembrança que ficara dele. Na construção do relato, ela parece dialogar consigo mesma a fim de afastar qualquer pensamento negativo sobre Pedro. No início do excerto anterior, há a afirmação: “Pedro, meu amante, não me compreendia e sua formação era um enigma para mim”. Em seguida, com a rapidez de um ato involuntário, já programado inconscientemente para ser executado, Anne-Marie retruca: “Pedro era um homem solitário, que não sabia o que era afeto”, como se desejasse explicar para si mesma as ações do homem amado. A dificuldade em demonstrar afeto, compreensão, é justificada pela solidão que acompanhava Pedro.

O chão do relato é projetado por Anne-Marie sobre uma balança, em que dosa as pitadas de características que compõem Pedro. Mas, nessa empreitada, o peso não é igualitário, as positivas são sempre em maior proporção. Tendo isso esclarecido, percebe-se que a própria constituição da personagem “Pedro” se movimenta na narrativa. Nas poucas páginas que antecedem o momento de dissensão que culminaria na separação dos protagonistas, Pedro é desenhado por meio de caracteres que parecem preparar o leitor para compreender – sem voltar-se contra ele – as razões do fim do enlace amoroso.

Mais que isso, são linhas desenroladas pela narradora-protagonista, por meio da memória, para persuadir a si mesma da grandeza do amado. Solidão, timidez, desairosidade são traços da personalidade de Pedro, aspectos que esclarecem as

reticências em seus atos, que sustentam a atitude inconsciente que o move; o silêncio é parte dele, elemento substancial em sua personalidade.

O português era um homem ainda jovem, rosto quadrado e azulado pela barba espessa, que todos os dias me olhava com timidez e ao mesmo tempo desejo. A timidez dele me irritava, mas a expressão de desejo não me era de todo desagradável (*Desordem*, p. 43).

Pedro nunca foi um homem elegante, tinha sempre um quê de desconforto com o que vestia [...]. Ele era um jovem impressionante: um homem grandalhão, imponente em seus quase dois metros. Porém sem nenhuma agressividade aparente, ainda que os outros homens sempre mantivessem uma distância prudente de Pedro Barata (*Desordem*, p. 44).

Pedro é retratado, pela narradora-personagem, como um homem oposto ao espalhafato, ele é discreto e introvertido. A força e a imponência dos traços físicos de Pedro contrastam com a timidez exaurida em seus gestos. A inibição e o silêncio, outrora traduzidos por Anne-Marie como não amor, não desaparecem totalmente, mas esmaecem no decorrer do romance. Pedro não permanece o mesmo na narrativa, vai se transformando conforme o passar do tempo, tornando-se mais maduro e seguro de si mesmo.

Essa confiança ecoa em suas atitudes, tanto no plano sentimental quanto no público. Neste último, a manifestação se dá na ousadia para encarar aqueles contrários à independência do Grão-Pará; no primeiro, revela-se por uma crescente demonstração de carinho à pessoa amada. A narradora-protagonista incita a ideia de que o distanciamento da mulher amada vivenciado por Pedro foi o propulsor para essa paulatina mudança nele. Após oito anos de rompimento, ele empreende uma longa viagem pela Europa, passa por Paris e traz Anne-Marie de volta a sua vida, ao Grão-Pará.

Tocaram a campainha e o criado veio dizer-me que um senhor Barata me desejava ver. Nem tive a elegância de esconder meus próprios sentimentos, e me pus a correr para o jardim, sem realmente acreditar no que ouvira./ É possível reconstruir uma vida, retomar o amor do ponto em que se interrompeu? Todos aqueles que realmente amam ou amaram sabem que não há vacilações quando se ama. O amor é uma enorme idiotia porque nos apanha como um raio em céu limpo, e tudo se torna mais espesso, a realidade perde a consistência e o que é sólido se torna irreal. Por isso, mergulhei sem pensar no delicado Dédalo de reencontrar aquele homem, de reconsiderar minha própria fuga como uma prova de minha frágil alma./ Pedro levou-me embora para sempre da França e de minhas próprias fantasmagorias. Jamais tocamos no assunto da criança [...] (*Desordem*, p. 101).

A partir desse reencontro, as diferenças entre Pedro e Anne-Marie são desfaceladas e eles se unem por um amor pleno, sem sofreguidão, um sentimento manso e sereno, que traz paz. A tensão marcada pelo rompimento já não existe mais, há apenas um gozo infinito pela companhia do ser amado.

No findar da narrativa, é possível perceber que a representação de Pedro empreendida por Anne-Marie recebe um timbre em cada ângulo, não são tons dissonantes, mas notas que se coadunam para dar forma a uma construção harmônica. De um lado, um Pedro forte, guerreiro, incansável nas lutas em prol do Grão-Pará; do outro, um homem tímido, desajeitado, apaixonado pela companhia.

[...] uma reunião política [...]. Sempre havia muito o que debater e muito pouco tempo para discutir todos os problemas do Pará. O principal líder dessa reunião era um homem incansável e responsável, militar por formação, fumador de cigarros fortes e que, desde os incidentes de 1823, se revelara um líder de grande capacidade de organização. Era comum ele ficar até tarde nesse tipo de reunião, avançando o trabalho de ganhar adeptos para a causa e finalizando novas alianças (*Desordem*, p. 149 - 150).

Ele [...] era honrado. Um homem bem mais complexo do que eu imaginava. Quando íamos dormir, ele me abraçava bem apertado e me beijava centenas de vezes até me deixar atordoada. Nosso amor era prudente, temia as improvisações e gostava da serenidade (*Desordem*, p. 149).

A narrativa de Anne-Marie parece sustentar que a robustez apresentada por ele ao tratar das questões que envolvem a revolução se desfaz diante da mulher amada. Na presença dela, prevalece o afeto, ele se despe da inflexível valentia que compõe a armadura que o protege frente às lutas pelo Grão-Pará. Na vida pública, ele é líder, portanto, demonstração de força inabalável é preciso, pois traz revigoração aos companheiros de batalha, impedindo-os de desistirem.

No entanto, na companhia da amada, nenhuma armadura é necessária, ele não carece de nada além de si próprio. Ele pode desmontar-se, tranquilizar-se, relaxar e deixar esvair os sentimentos mais profundos. Está seguro, a presença dela lhe é revigorante. Não é um amor que se alimenta da energia do outro, sugando-o, mas que se renova por meio de uma relação mútua de respeito, confiança e benquerença.

O manuscrito alterna fatos da história do Grão-Pará, narrados em terceira pessoa, e acontecimentos da vida pessoal da autora, contados pelo uso da primeira pessoa do discurso. Mas nesse zigue-zague, a técnica utilizada por Anne-Marie para

enobrecer a imagem de Pedro é o estabelecimento de uma sucessão linear de acontecimentos que antecedem a morte dele, narrada no fim do romance. Ao narrar episódios que envolvem a relação amorosa entre eles, a narradora opta por evidenciar os momentos de carinho em detrimento dos de desentendimento.

Por esse ângulo, até mesmo possíveis situações que pudessem macular a construção de Pedro são suavizadas pela narradora, a fim de manter para si a imagem de homem honrado, comprometido e apaixonado por ela. Ela necessita crer nisso, é o que a mantém viva, o que a faz suportar o mundo. Mesmo que ele não esteja habitando entre os vivos, guardá-lo íntegro e apaixonado na memória alimenta a sensação de amor correspondido, fundamental para a existência dela. Era o amor de Pedro o responsável por permitir que a vida da narradora-protagonista fosse mais agradável em Belém, no Grão-Pará:

[...] após os encantos dos primeiros meses, o fardo de Belém se tornou cada vez mais insuportável. Foi apenas o amor de Pedro que me salvou por um momento, e, quando esse amor abruptamente cessou, todo o meu esforço foi para seguir aceitando o mundo com ternura (*Desordem*, p. 149).

A cidade paraense transformava-se em um fardo cada vez mais insuportável para Anne-Marie, pois estava marcada pela dialética do poder e da violência, na qual as relações humanas situavam-se em um jogo constante de embate e oposição. Apesar da morte de Pedro, ela não deixou esse espaço, pelo contrário, recuperou suas forças com ajuda da amiga Malvina, presidente da Sociedade das Novas Amazonas, que havia perdido os dois filhos nos conflitos, mas ainda mantinha acesa a chama da confiança e presidia esse conjunto de mulheres que se destacavam na luta por igualdade e justiça no Grão-Pará.

Sociedade das Novas Amazonas: força e resistência

A Sociedade das Novas Amazonas³⁷ é uma organização secreta formada por mulheres. Embora as iluminadas, como eram chamadas, haviam participado ativamente nas lutas que ocorreram no Pará a partir de 1823, a sociedade foi

³⁷ A Sociedade das Novas Amazonas voltará a ter destaque em *Revolta* (2005), último romance da trilogia (*Revolta*, p. 110; *Revolta*, p. 215). Nesse romance, toda a dimensão descrita por Anne-Marie tomará corpo e as mulheres pertencentes a essa sociedade também participarão ativamente na configuração política do Grão-Pará.

fundada somente em 1833. Para uma mulher ser aceita no grupo, o seu nome deveria ser indicado por uma sócia em sessão plenária e ser aprovado por, no mínimo, três quartos da assembleia. A candidata era investigada e seu nome somente era apresentado após um julgamento positivo realizado pela diretoria.

Em *Desordem* (2001), a narradora empenha-se em realizar uma descrição minuciosa das características da composição do grupo. A sociedade tinha como finalidade “a formação de mulheres com virtudes políticas capazes de dar provas de amor à pátria e adesão à liberdade” (*Desordem*, p. 118) e estava localizada em uma casa ampla, com três salas, local em que ocorriam as solenidades e os rituais.

A narradora observa que, na composição da sociedade, misturavam-se princípios do catolicismo, mitologia da Grécia Antiga e a lenda das amazonas guerreiras que deram nome ao rio e àquela região. Diferentemente, porém, das mulheres gregas e das encontradas pela expedição do espanhol Francisco Orellana³⁸, as mulheres do Grão-Pará poderiam coabitar com homens, contudo, estes somente não poderiam fazer parte da sociedade.

A mistura desses princípios evocava um aspecto místico e isso era fator de desconforto em Anne-Marie, ela atribui ao fato de ter um espírito racionalista e uma total falta de instrução religiosa. Apesar disso, Anne-Marie era membro da sociedade e atuava ativamente, sendo uma das primeiras Amazonas a receber a medalha de ouro em reconhecimento dos serviços prestados em defesa do Grão-Pará.

O fator positivo elencado por Anne-Marie era o bom humor das companheiras e a formatação da sociedade que “nem de longe se parecia com uma confraria religiosa ou uma ordem reacionária” (*Lealdade*, p. 120). Além disso, a narradora argumenta que, apesar de os estatutos afirmarem que a sociedade intencionava educar as mulheres para os trabalhos domésticos, as questões debatidas não versavam sobre esse assunto, a política era o tema central das discussões.

Em *Lealdade* (1997), a Sociedade das Novas Amazonas emana força e resistência ao sistema político vigente. São as mulheres desse grupo que, ao raiar do dia, foram à casa do juiz local reivindicar justiça a respeito da morte de Pedro Barata: “[...] nada foi feito até agora pelo governo. Os assassinos seguem impunes e, Deus nos proteja, continuam livres para perpetrar outros assassinatos” (*Desordem*

³⁸ Quando o espanhol Francisco Orellana chegou à região, nomeada de Amazônia, em 1542, encontrou um grupo de indígenas guerreiras. Elas lutavam nuas e viviam sem a presença de homens, como destacou Costa (2010).

p. 165), disse a líder da Sociedade das Novas Amazonas ao juiz. A conversa cara a cara com a principal autoridade do lugar demonstra a coragem do grupo.

A principal resistência exercida por elas é fazerem-se ouvidas em uma sociedade extremamente patriarcal, na qual à mulher não é dado direito à voz. A união dessas mulheres é o que as fazem fortes e coesas na marcha em favor de justiça. Com espírito guerreiro, elas conhecem a dinâmica da política e não se calam diante de injustiças contra o povo e de arbitrariedades cometidas pelos representantes políticos; defendem a independência do Grão-Pará e agem em favor disso, pressionando as autoridades e mantendo a coerência da Sociedade. A união dessas mulheres é um ponto destoante da corrente desarmônica presente na configuração do Grão-Pará.

Para Anne-Marie, a Sociedade aparece como um elemento de proteção, que a recebeu e cuidou dela no momento em que ela mais necessitou. Distante da pátria natal, sem família, sofrendo a perda do homem amado, ela sentiu-se acolhida na casa de Malvina. Ali, ela teve a oportunidade de repassar, na memória, os acontecimentos dos últimos tempos e assimilar com calma os fatos vividos.

Ao ocupar-se das questões que envolviam a Sociedade das Novas Amazonas, grupo com ideais semelhantes aos do seu amado, Anne-Marie revigora-se e projeta-se no futuro, tomada por um desejo de encontrar e dar sentido para a vida. Nessa contingência, a recuperação de Anne-Marie se manifesta plenamente quando ela consegue sair do abismo de si mesma, marcado pela dor e angústia, ao qual havia se lançado, e começa a preocupar-se com o outro:

Minha preocupação avançava lentamente, mas agora pelo menos eu já me preocupava com os outros, em saber como estavam Batista Campos, Bernardo, Angelim, os irmão Vinagre (*Desordem*, p. 183).

Esse pensar no outro – amigos de Pedro e que, por conseguinte, tornaram-se seus, aqueles que lutavam pela mesma causa e compartilhavam de ideais afins aos do ente querido – revela os caminhos que guiarão a narradora-personagem: o amor descomedido e deliberado por Pedro adquiria novos tons, não haveria a presença física Pedro, mas a preservação, até mesmo uma perseguição, dos sonhos, valores e metas importantes para esse ser amado.

Narrar: resiliência, renascimento e reflexão

A experiência da perda submete Anne-Marie a compreender o Outro como um ser-total, não sujeitado ao seu domínio. Mas não há um desligamento pleno, o sentimento da presença continuada do amado habita nela. A dor colossal que pouco a pouco foi amainando-se, até transfigurar-se em brisa latejante, evoca uma constante lembrança do ser amado.

[...] meus pensamentos divagavam como vaga-lumes na noite escura, numa eterna levitação pelos continentes da lembrança, revivendo com detalhe este ou aquele momento que desfrutara com Pedro (*Desordem*, p. 183).

O distanciamento provocado pela perda do ente querido conduz a narrativa sobre ele, abrandando a perspectiva de Anne-Marie na composição de Pedro. Portanto, o relato de Anne-Marie está embebido da presença de Pedro, não corpórea, mas habitando os meandros da memória nostálgica, suscitada pelo pulsar da ausência.

Mesmo após a morte de Pedro, ela apregoa os atos do amado durante a vida. A existência dela parece que só é possível de ser engendrada plenamente se relacionada com aquele momento intenso. A força impetuosa dos acontecimentos invade a memória dela e a faz querer compartilhar, por meio da escrita, aquelas ações importantes, não só para Pedro, mas para ela mesma e também para a história do Grão-Pará. Eis que surge o manuscrito.

Anne-Marie, porém, tenta eximir-se previamente – antes de qualquer acusação por parte do leitor – da culpa de usurpar na história um lugar que não é seu. Ela parece sustentar a ideia de que a grande questão a ser narrada é a história do Grão-Pará, sendo ela apenas uma coadjuvante no enredo. A justificativa é dirigida aos possíveis leitores; ela tem consciência de que a escrita se perpetua no tempo, portanto, não há ingenuidade na narrativa, cada ato é pensado a fim de tentar provocar no leitor as reações apetecidas por ela.

Assim, que fique desde já muito claro que não me debruço sobre este relato com o desejo de me expor com vaidade, de me intrometer na História, de me destacar indevidamente perante fatos que o tempo vai soterrar. Se de algum modo estarei presente ou se discorrerei sobre meus atos, que os leitores – se os houver – não tomem isto como soberba, apenas como uma informação perfunctória e necessária sobre a autora destas lembranças (*Desordem*, p. 29 – 30).

Semelhantemente a Fernando, em *Lealdade* (1997), a narradora-protagonista de *Desordem* (2001) organiza suas memórias, planeja o que narra, compõe um relato meticulosamente pensado, consciente da durabilidade do texto escrito e da imagem que se pode difundir por meio desse instrumento.

Descontente com um possível esquecimento acerca dos acontecimentos vividos, a escrita dela surge como um grito contra a indiferença do presente em relação ao passado. Anne-Marie reconhece a importância do ato de deixar registrados os acontecimentos e tenta encontrar palavras para, paradoxalmente, narrar o inenarrável.

Rememorar e narrar essa experiência de dor se manifesta sob um duplo movimento: um posicionamento de renascimento, de cura diante dos sofrimentos que a afligiram; e uma atitude de reflexão diante do passado e da sua própria existência.

Por causa do sofrimento vivido, Anne-Marie não escreve sem relutância. Talvez seja esse sentimento de hesitação que a faz não continuar a escrever o manuscrito em 1835, data tão recente dos acontecimentos, ela só conseguia exprimir os fatos de sua infância, já distanciados; a narração sobre os eventos do Grão-Pará só foi possível de ser executada vinte anos depois, em 1855.

A situação intensa de violência vivenciada por Anne-Marie parecia impedir que a escrita se efetuassem em um momento histórico próximo da experiência. Não houve esquecimento permanente, mas o lembrar ainda provocava muita dor. Somente o distanciamento temporal permitiu a cicatrização da ferida, a rememoração dos fatos e o plasmar narrativo. Ainda assim, a narrativa ocorre com um tom vagaroso, devido à veemência da aflição que é emersa no ser quando há o reencontro com esse passado.

Após tantas situações de dor, narrar, para Anne-Marie, tem, portanto, um sentido primário de desejo de revitalização. A escrita vincula-se a um poder de salvação, reparação e restauração de si mesma, de deixar na memória aqueles instantes de luta. Esse ato intrínseco à personagem promove reflexão sobre os eventos e permite-lhe ter uma razão para viver – vive para escrever.

A narradora-protagonista não nega os seus princípios, pelo contrário, assume-nos. Utiliza a escritura como instrumento de pertença e de promoção de mudança no mundo em que vive, permitindo que a peleja empreendida pelo seu amado, pelos seus amigos e por ela mesma não alcance o esquecimento, mas

impulsione outros a buscar por transformações, pois ela escreve com confiança no futuro. A sua vida é tomada por fé e esperança no ser humano e por uma convicção no poder da narrativa.

Lembrar aqueles tempos, pôr no papel coisas tão tristes, não é uma tarefa agradável para ninguém. E se o faço é porque sei que é importante. [...] Eu, ainda que relutante o faço [revisitar o passado] com a tranqüila confiança no futuro. Escrevo também por João Batista [...]. À lembrança querida de Bernardo [...]. Pelo jovem Eduardo Nogueira Angelim [...]. Para o meu filho, Eduardo [...]. E por Pedro. É provável também que esta volta ao passado seja fruto de uma certa insatisfação com a já crescente indiferença do presente [...](*Desordem*, p. 29 – 30).

A narradora conta, por intermédio da escrita, a história dessas vidas sucumbidas pela luta ardente, pelo desejo de mudança político-social, concebidas na multiplicidade de situações que pairam na revolução. Mas também se apropria desse ato para compartilhar de uma reflexão: o seu lugar de ser no mundo.

Ela configura-se pela negação constante do vazio, da inércia. Faz-se pela ação, pela luta, distanciando-se de um pessimismo extremo, mesmo diante das mais horrendas circunstâncias, tal como a guerra. Dessa forma, ao passo que as personagens centrais são construídas, reflexões a respeito da habitação dela mesma no mundo e sobre a responsabilidade do ato de escrever são geradas, pois, para ela, o ato de registrar os acontecimentos é gravá-los na história.

Na composição de *Desordem* (2001), escrever não é, portanto, um ato mecânico de simplesmente colocar em um mesmo plano sílabas, vocábulos, frases. Para Anne-Marie, é transmutar em palavras as experiências vividas, tornando-se uma ferramenta para ressignificar a própria existência, reafirmando, simultaneamente, os laços com a própria história. Por meio desse diálogo interno e externo, é possível reconhecer as próprias limitações, aprimorar-se como ser humano e compartilhar com outros, no presente, no futuro, os erros e acertos do passado.

A escrita de Anne-Marie ultrapassa a ideia de mero código comunicacional, conduz o indivíduo à reflexão sobre o estar no mundo. Pode-se perceber o imensurável poder que a palavra escrita conserva; ela relaciona-se com a própria linguagem, que, por sua vez, está imbricada à própria conjuntura do ser humano, assim, o ser só existe por meio da linguagem. É por intermédio dela que o indivíduo se relaciona com os outros seres e com o mundo que o circunscreve.

Anne-Marie afasta-se de abstrações e concentra-se na concretização da linguagem como ação sobre o mundo, ela apropria-se da linguagem materializada na palavra escrita para firmar os seus propósitos. Ela intenciona fazer perdurar o vivido, transubstanciando da memória para o papel as experiências, conservando-as, assim, para as gerações seguintes. Entretanto, somente consegue efetuar-lo no momento em que a compila e a prende, enrijecendo a flexibilidade inerente à memória.

A narrativa construída por Anne-Marie é, portanto, simultaneamente, presença e ausência, pois permite a duração da história, mas já não é a experiência em si, nem mesmo a própria memória, mas a representação dos atos retomados pelo lembrar. O ato de escrever leva o indivíduo a pensar que tudo estará protegido, incólume perenamente, mas a condição primeira desse ato é a testificação da transitoriedade do ser, marcada pela necessidade ilusória de fazer-se durar.

MAURÍCIO: A EXPRESSÃO DE SI-MESMO

De si para si: a composição de uma existência

Nas duas primeiras obras da proposta de tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, os narradores constituíram um texto cujo teor seria endereçado ao conhecimento público. Por meio da construção de um manuscrito, Fernando, em *Lealdade* (1997), e Anne-Marie, em *Desordem* (2001), empenharam-se para apresentar a situação do Grão-Pará na luta pela independência ao mesmo tempo em que o estatuto do narrador, nessas obras, manipulava a visão do leitor visando construir uma imagem positiva de si mesmo diante das circunstâncias narradas.

Em *Revolta* (2005), o mote histórico ainda gira acerca dos acontecimentos do Grão-Pará; o foco narrativo está na grande revolta social que ocorreu neste local em 1835. Não há mais volta, o governo imposto pelo Império do Brasil é rechaçado, o líder político foi morto e um dos representantes da oposição local assumiu o poder. Entretanto, as arbitrariedades continuaram a ocorrer e o povo permaneceu a padecer. As mortes são inúmeras, a fome, a miséria e a dor cerceiam o dia a dia dos moradores. Em meio a esse sofrimento revelado pelo diário do protagonista Maurício, emaranha-se a história individual desse jovem.

Na construção narrativa de Maurício, em *Revolta* (2005), os nomes das personagens são os mesmos empregados por Fernando, em *Lealdade* (1997), distanciando-se dos utilizados por Anne-Marie, em *Desordem* (2001), e dos ditos verdadeiros, veementemente usados pela narradora intrusa do último romance citado. Contrariamente aos primeiros romances da tetralogia, o narrador-protagonista de *Revolta* (2005) não está diretamente envolvido nas questões político-sociais do Grão-Pará. Apesar de filho de Bernardo Vilaça e Ana Amélia, afilhado de Fernando e Simone, essa personagem central não partilha dos mesmos sonhos e ambições políticas que seus pais e padrinhos almejavam na juventude.

Maurício foi educado nos Estados Unidos, na cidade de Baltimore, e retornou ao Grão-Pará em fevereiro de 1833, após a morte de Fernando, quando recebe uma significativa herança desse padrinho. Maurício Vilaça é um homem jovem, hétero, branco, rico e à sombra da perspectiva dessa *persona* é que a narrativa é construída. Portanto, a revolução, em si, é legada a papel secundário, o primeiro plano se perfaz pelas aventuras do protagonista, que vê de forma distanciada a situação do Grão-Pará, preocupando-se, apenas, em satisfazer aos seus desejos sexuais. O foco de sua narrativa memorialística é a sua própria existência.

Para dar sustentação à narrativa, o gênero acoplado ao romance é o diário. Desta forma, é bem menor a preocupação do narrador em forjar a sua própria imagem para outrem, pois não tem interesse em agradar a qualquer um, além de si mesmo. O texto não foi escrito para ser lido por outros, fator que possibilita um enredo cujo narrador-protagonista é configurado sem idealizações românticas e representado na intimidade do quarto, revelando falhas, enganos, lapsos, sem receio de ser julgado. O olhar do protagonista está voltado às questões que lhe interessam efetivamente, logo, ele escreve o que deseja, sem necessidade de simular preocupação com a conjuntura do Grão-Pará, intentando transmitir ao leitor uma aparente solidariedade com o outro.

Nesse lastro, ao narrar as situações envolvendo as personagens, o narrador-protagonista não se empenha em empregar a urbanidade tão vital para manter as relações sociais. Ele parece ter segurança de que essas *personas* jamais teriam acesso ao seu diário. Sendo assim, os defeitos e os erros, sob a visão do narrador, são assentados na construção das personagens, inclusive daquelas consideradas líderes da revolução, como Batista Campos e Eduardo Angelim. A ideia do herói puro, leal e genuinamente bondoso é desmitificado nesse romance. O narrador parece sustentar, no conjunto da narrativa, que cada ser peleja em favor de si mesmo, pois, ainda que seja uma luta pelo grupo, os objetivos coletivos são sobrepujados pelos individuais.

O individualismo é, portanto, o timbre mais forte da narrativa. Todas as ações do narrador-protagonista são destinadas a uma única finalidade: o prazer, que é disseminado nas pequenas historietas que compõem o romance. Elas são agrupadas no diário, que reúne eventos ocorridos mais ou menos no período de 1832 a 1835. As anotações foram realizadas do dia primeiro de janeiro de 1835 ao dia dezessete de junho do mesmo ano. Essas páginas revelam a memória do protagonista, ora recente, ora acerca de fatos antigos, sem o intuito de deixar algo para a posteridade. A concepção desse diário parece mais atrelada a uma vontade do narrador-protagonista de reviver gota a gota as aventuras mais marcantes de sua existência.

A maior parte do diário, portanto, não está configurada com fatos relacionados à família, à revolução, a vivências sociais, mas constitui-se essencialmente por experiências sexuais. O prazer almejado pelo narrador-protagonista está sempre associado a relações sexuais que se manifestam por meio de um jogo nem sempre

consensual. A busca descomedida por sexo é uma tentativa de preencher o vazio que o inunda. Nos momentos consagrados a essa ação, Maurício é tomado por uma satisfação que o conduz a uma falsa ideia de completude, a qual é desfeita assim que o ato sexual é encerrado, de modo que ele retoma a consciência e mergulha novamente no vácuo da existência.

A caboca deixou a cama para se lavar. E eu fiquei olhando meu membro murcho e vermelho, um oco na boca do estômago e vontade de sair correndo, de desaparecer para sempre. Tive raiva e frustração. Era sempre assim, o sexo só existe no presente, enquanto dura o desejo e a excitação nos ilude com a promessa do gozo, que depois se revela rápido e pífio. Talvez seja esta a tristeza que os latinos diziam sobrevir após o coito. Uma tristeza que me sabe a náusea. Depois que gozamos, a farsa se revela e o mistério vira ridículo. O que nos parecia fogo vital era na verdade o pastoreio da morte, a antecipação da extinção e o triunfo do nada (*Revolta*, p. 51 – 52).

Sob esse movimento, a vida desse narrador-protagonista é concebida ciclicamente em ações que centralizam o coito, o antes é marcado por uma teia de desejo e sedução; o depois desvela um sentimento de frustração e angústia, o qual brevemente é dissipado cedendo espaço para o ciclo recomeçar. Amparo, Ramona, Margarida, Natalie, Matilde, Madame Wanderkok, Terezinha, Maria Jacinta, Maria, Michele, Eulália, Irene, Juma estão entre as dezenove mulheres que, de uma forma ou outra, envolveram-se com o protagonista no período narrado. Em alguns momentos, sequer são nomeadas, chamadas apenas de negras ou de tapuias.

Essa vida centralizada na ação sexual pode ser comparada à própria história do Grão-Pará. O antes, de grande excitação, pode ser assemelhado aos muitos conflitos que alvoroçaram o Grão-Pará. O depois, quando Maurício é invadido por uma sensação de frustração e incompletude, pode ser visto como a manifestação do resultado dos conflitos, os quais não alcançaram êxito, só geraram descontentamento.

O curso da narrativa vai despindo a grandeza da revolução, deixando à vista as mazelas da sociedade daquele momento, entretanto, isso não ocorre por meio da valorização desses fatos, mas pelo tratamento banal que o narrador lhes despende. Transar com crianças, forçar a penetração, bater em mulheres são situações corriqueiras no círculo social de Maurício no Grão-Pará do início do século XIX.

A multiplicidade de atos de abuso e opressão engendrou à violência o *status* de trivial, de normal, de rotineira. Nessa condição, as arbitrariedades já não

provocam assombro nem no narrador-personagem, tão pouco na maior parte das personagens, destituídas de possibilidades de reflexão sobre a sua condição, pois reúnem forças somente para concentrarem-se em formas de conseguirem mantimentos, a fim de garantir, pelo menos, a sobrevivência.

Não disfarcei muito o meu negócio, que já estava latejando por baixo da roupa, e sentei ao lado das meninas. Então fui direto ao assunto.

– Olá meus passarinhos, eu me chamo Maurício.

– O meu é Irene – disse a que parecia mais velha. – O dela é Juma.

– Muito Prazer. Se mostrarem os peitinhos, eu mostro para vocês uma coisa.

Elas ficaram rindo, escondendo os rostos com vergonha, mas logo perceberam que não tinham outro jeito. Irene se despiu e pediu que eu mostrasse o que prometera. Foi o que fiz na hora, exibindo uma ferramenta bem-disposta. A mais nova ficou um pouco nervosa, mas Irene convenceu-a a também tirar a roupa.

– Querem pegar?

Irene não respondeu nada, mas foi direto pondo a mão e rindo.

– Ish! É morno, é macio – comentou Irene.

Juma logo se animou e pegou também, com aqueles dedinhos sem jeito.

– Vou fazer uma coisa muito gostosa, mas não podem falar para ninguém – eu disse.

– O que é? – perguntou Irene, desconfiada.

Arrumei as duas de joelhos sobre a cama, e meu coração se acelerou ao ver aquelas duas ratinhas delicadas e de um negror acetinado, com um corte vermelho. A de Irene era gordinha e bem desenhada, enquanto Juma, nem muitos pelinhos havia cultivado ainda. Suspendi Irene lentamente e tentei penetrá-la. Quando pensei ter conseguido o meu intento, ela gritou.

– Tá doendo! Filho-da-puta, tá doendo!

– Cala a boca – ordenou Sebastião, que a tudo assistia.

Os protestos me estimularam e tive desejos perversos, mas as meninas escaparam de meus braços e se refugiaram do outro lado da cama. Juma, por ser ainda uma criança, estava tão apavorada que começou a expelir um pouco de sangue misturado com fezes. O intenso fedor logo denunciou a incontinência.

Sebastião se aborreceu e puxou Juma da cama, dando-lhe umas bofetadas (*Revolta*, p. 266- 267).

Na dimensão narrativa, a organização desse excerto em forma de diálogo favorece um acento dramático à cena, pois o emprego do discurso direto pressupõe que as falas das personagens estão transpostas *ipsis litteris* na narrativa, isto é, tal qual foram ditas, permitindo que traços das personagens sejam evidenciados na cena e fomentando a ideia de autenticidade e espontaneidade das personagens envolvidas.

A miséria e a fome ditavam as regras, e a muitas mulheres e crianças restava apenas o corpo como objeto de troca na luta pela sobrevivência. Irene e Juma tentavam fugir da pobreza no Maranhão, foram presas pelo comandante da fragata e

vendidas como escravas, no Grão-Pará, para Sebastião, o irmão do grande nome das lutas sociais nesse espaço, o cônego Batista Campos.

Margarida e sua irmã, aliciadas pelo pai, seduziam os homens para roubá-los (*Revolta*, pp. 39 – 55, p. 286). Matilde oferecia favores sexuais a Maurício em troca de alimento para ela, pois o pai (capitão da Guarda Nacional, não recebia o soldo há meses) estava doente e o noivo encontrava-se preso por ter sido funcionário do antigo governo (*Revolta*, p. 77/ p. 274).

Maria Jacinta usou o corpo para agradecer a Maurício, que a ajudou a sair da prisão onde ela estava, mesmo sem ter cometido crime, apenas por desejo arbitrário do chefe político (*Revolta*, p. 171). As moças índias, muitas vezes, eram aliciadas pelos próprios líderes da revolução ou por pessoas próximas a eles, como Sebastião (*Revolta*, p. 91) ou Eduardo Angelim (*Revolta*, p. 195). As histórias dessas mulheres formam um painel que revela uma total degradação humana, sendo a violência o fator que movia os seres no relato.

Maurício, ao narrar, parece revelar que ele faz parte daquela degradação. Embora julgue abusivas as ações dos governantes, exagerada a violência do povo, tenha rompantes solidários (*Revolta*, p. 118), ele não se compadece da situação humilhante de suas parceiras, preocupa-se apenas em extasiar-se de prazer, de sugar cada gota de gozo da acompanhante.

A aura de sedução e o desejo desenfreado parecem cegar Maurício e guiá-lo por um caminho em que ele se torna o centro e, as outras pessoas, servas para lhe proporcionar satisfação. As mulheres são tratadas como objetos, os quais podem ser comprados, vendidos, barganhados e manipulados a bel-prazer daquele que se considera o dono. A narração de Maurício suscita a percepção de que o ambiente de desordem e caos que havia se instado no Grão-Pará naquele momento facilitava a exploração dessas mulheres.

O passado não é algo estático, pelo contrário, movimenta-se, sendo ressignificado pelo presente. Há um desejo dos indivíduos em alterar as experiências passadas. Se esse procedimento não é possível no plano material; na teia narrativa construída por um narrador, faz-se exequível.

Dessa forma, o narrador torna-se o criador, com poder para alterar, inclusive, as suas próprias lembranças. Sendo assim, a narrativa de Maurício não é ingênua, apesar de o gênero diário refutar a ideia de uma escrita destinada a outrem, ele

escreve para si mesmo, logo, pressupõe a construção de uma autoimagem que reafirme o sentido de identidade e de aceitação consigo mesmo.

Simone e Fernando: opostos

O pressuposto de sinceridade articulado à narrativa pode ser a manipulação da percepção de si mesmo que Maurício precisa acreditar que o engendra. Portanto, a narrativa de Maurício está carregada de subjetividade e parcialidade. Nesse sentido, a imagem que ele constrói de Simone e de Fernando atende aos interesses da arquitetura que ele delineia de si próprio. A visão que ele tem do outro ratifica a concepção sobre si mesmo. Sendo assim, Maurício assevera:

[...] Em vida o coronel Fernando nunca se interessou por mim, pelo menos jamais demonstrou afeição ou carinho. Comparecia aos meus aniversários, que minha mãe comemorava com um almoço, mas jamais se aproximou de mim, ao contrário de sua mulher, Simone, que me adorava e a quem eu amo muito (*Revolta*, p. 18).

A representação de Simone e de Fernando, constituída pelo narrador-protagonista Maurício, está, de modo estrito, concernente à relação que ele estabelece com tais personagens. Maurício é afilhado dos dois, mas a ligação entre ele e Fernando é distante, cerimoniosa, formal, ao passo que o vínculo com Simone é de afeto, admiração, intimidade.

Impulsionado pelos sentimentos gerados como consequência do nível de envolvimento que dispõe com cada um, Maurício apresenta-os sob uma perspectiva parcial, totalmente movida pela qualidade do relacionamento vivido. Nessa esteira, o narrador-protagonista realiza uma empreitada, na qual Fernando e Simone são concebidos como elos opostos que se atam na composição de forças contrastante.

O mote condutor do prisma narrativo desenvolvido por Maurício na construção de Fernando é uma inquietante dúvida sobre a paternidade. A erupção desse fato se deu a partir da morte de Fernando, que deixou como herança para Maurício uma considerável soma de dinheiro, transformando-o em um jovem rico. Em posse da fortuna, o narrador-protagonista se põe a questionar as razões que levaram o seu padrinho a executar tal ação a hipótese mais enfática que lhe vem à mente é a possibilidade de Fernando ser seu pai. Instigado por tal conjectura, tenta ligar os eventos que ratificam essa proposição, a fim de sanar tal dúvida.

Depois, vestiram-me um dos pijamas de meu falecido padrinho. Eu sabia que era dele porque seu monograma estava bordado no peito, e serviam-me como se fossem feitos para mim (*Revolta*, p. 86).

- Por que recebi esta herança? [...]
- Porque não receber esta herança? Quais seriam os impedimentos para teu padrinho não te inscrever em testamento?
- Porque se trata de uma herança que só um pai lega ao filho – eu disse, as palavras sendo pronunciadas com repugnância. – Pelo valor elevado, um quarto da fortuna, só um pai faria tal coisa pelo seu filho. Como entender isso? É como se os rumores que ouviste a vida toda se confirmassem. [...]
- Como explicar a minha semelhança física, a herança de tantas características? Sou pesado, cabeludo, levo este queixo quadrado. O que tenho em mim que lembre o homem que se diz meu pai?
- Tu pareces com o teu avô – disse o cônego. [...]
- É verdade que o coronel Fernando um dia procurou o senhor e disse que minha mãe tinha ido sozinha ao quarto dele. Para se entregar porque estava apaixonada por ele? Isto nas vésperas do casamento com meu pai? É verdade?
- Sim, é verdade. Mas não como imaginas, ou como os murmúrios chegaram aos teus ouvidos. Sabes que temos muitos inimigos, que tudo fazem para nos denegrir. Uma tarde eu caminhava com o Fernando pelas ruas da cidade e ele me contou que Amélia o tinha procurado no quartel, e que confidenciara a sua dúvida sobre o casamento próximo, suas dúvidas sobre o amor que sentia pelo noivo, coisa muito natural às vésperas de umas núpcias. Fernando, que era um jovem fechado e impulsivo, se impressionara com a beleza e a fragilidade da moça, noiva de seu amigo mais querido, e ficou extremamente confuso. Abriu seu coração para mim, sentia-se solitário e não podia imaginar que conheceria em breve a nossa querida Simone, que muito o faria sofrer e também lhe traria muitas felicidades. Mas eu te asseguro, Maurício, nada mais que uma conversa, uma troca de temores mútuos e de dúvidas entre dois jovens. Nada além disso. Amélia não fez nada que a envergonhasse, ou que viesse a magoar seu noivo (*Revolta*, p. 145 – 147)³⁹.

Em diálogo com Batista Campos, amigo mais íntimo de Fernando, Maurício evidencia a angústia de não saber se verdadeiramente o seu pai é Bernardo Vilaça ou Fernando Correia. Ele encurrala Batista Campos, lançando-lhe perguntas afiadas e certeiras, a fim de forçá-lo a responder sem titubear, sem ter tempo para forjar uma explicação que beneficie Fernando.

³⁹ Em *Lealdade* (1997, p. 118), Fernando narra um episódio em que Ana Amélia entra em seu quarto, fala do interesse em romper o noivado com Bernardo e declara o amor por Fernando. Nessa cena, destaca-se: “Minha reação foi afastar-me, mas acabei por deitar sobre o tapete, com Ana Amélia por cima de mim, sem que ela tivesse parado um segundo de dar-me beijos. [...] Aos poucos comecei a recobrar o controle. Fosse outra qualquer eu teria aceito o seu convite por ociosidade, e também porque era AnaAmélia uma virgem. Quando lhe fiz cair a venda, ela se viu ofuscada pela irracionalidade do ato de querer fazer um crime de uma doce enfatuação que ela julgava ser inclinação de sua natureza sensual. De minha parte, não me comprazia o papel de iniciador, porque estava cada vez mais carregado de deslealdade [...] por muito tempo não consegui encontrar Ana Amélia sem uma certa inquietação. Mas aquela invasão ao meu quarto ficou como um segredo./ Uma vez sem citar nomes, comentei o acontecido com Batista Campos.

O alto valor da herança recebida e a semelhança física são os principais fatores que alimentam a dúvida em Maurício. Além disso, há um suposto encontro entre Fernando e Ana Amélia, às vésperas de seu casamento com Bernardo. Nesta ocasião, ela teria declarado seu amor por Fernando. Apesar do esforço de Maurício, para cada argumentação, Batista Campos tinha uma justificativa plausível. Nesse vaivém, a incerteza, a suspeita e a inquietação tornam-se as constantes na existência de Maurício.

Imbuído em dúvida, que perpassa todo o romance, Maurício supõe que sua mãe, Ana Amélia, tenha traído Bernardo e se envolvido com Fernando. Essa suposição martiriza Maurício e fomenta rancor, raiva e ressentimento em relação a Fernando. É um sentimento velado, disfarçado por Maurício até para si mesmo. Mas é desse sentimento que emana a construção da personagem “Fernando” que Maurício enceta.

Na narrativa, em todos os momentos em que Fernando aparece, há uma pitada de crítica propelida sorrateiramente por uma voz visivelmente magoada, ferida, a fim de macular a imagem de Fernando, seja asseverando a falta de interesse desse homem pelo afilhado e o distanciamento existente entre eles, seja para revelar a suposta infidelidade desse padrinho.

[...] meu padrinho, o coronel Fernando. Diz a lenda que ele não podia ver rabo de saia, e, desde que não fosse sotaina, não dispensava [...] As proezas galantes de meu nunca suficientemente pranteado padrinho, o coronel Fernando, corriam à boca pequena. Só mesmo a minha madrinha, talvez por sua eterna dificuldade de entender o nosso idioma, nada soubesse e ainda hoje permaneça inocente (*Revolta*, p. 143).

Em tal conjectura, o narrador-personagem posiciona Fernando e Simone em lados extremamente opostos. Fernando, homem insidioso; Simone, a pobre mulher enganada. Esse movimento narrativo despendido por Maurício reverbera a sua posição parcial diante da arquitetura das personagens. Se, para compor Fernando, a mágoa é o guia; a construção de Simone se dá por meio de um carinho semelhante ao existente em uma relação maternal.

É Simone que sempre o ajuda nos momentos em que ele mais precisa, amando-o sem reservas, da maneira como ele é, mas educando-o, guiando-o tal qual uma mãe. Ela está presente na vida de Maurício, quer socorrendo-o, cuidando dele, quer ensinando-o as questões que são caras a ela, como a cultura, a história e

a língua da terra natal, a França. Diferentemente de Anne-Marie, em *Desordem* (2001), que é desprendida, apresentando apenas um afeto leve em relação à França, a Simone construída por Maurício é exageradamente saudosa da pátria francesa e de seus signatários.

Mesmo grávida ela correu e aparou a minha cabeça em seu colo e tentou limpar meu rosto com seu lenço de cambraia. [...] minha madrinha apareceu com uma bandeja onde havia uma terrina sopa, rodelas de pão francês e manteiga [...]. Passei dois dias na casa de minha madrinha (*Revolta*, p. 86 – 89).

Simone passou toda a minha infância incendiando-me a imaginação com histórias sobre a França: o exército de Napoleão e suas campanhas vitoriosas pela Europa, as contrastantes estações do ano, as ruas de Paris, a poesia de um passado que ela deixou para trás. Foi por seu desvelo que acabei aprendendo a ler e falar francês, o que mamãe aprovou com orgulho (*Revolta*, p. 100).

Acordei na casa de minha madrinha Simone, que era sempre o meu anjo salvador (*Revolta*, p. 187).

Nessa estrutura narrativa estabelecida por Maurício, a quantidade de vezes que Fernando e Simone são citados no relato difere: a ele, poucos parágrafos são concedidos; a ela, infinidades de páginas dedicadas a enaltecer o amor e o carinho incondicionais que ela consagra a Maurício.

O ressentimento que Maurício sente por Fernando não permite que aquele deseje a companhia deste, nem mesmo na memória; enquanto o afeto que Maurício percebe emanar de Simone envolve-o e o faz sentir-se acolhido e amado, por isso, aprecia a presença dela. Mas toda a narrativa não está focada exatamente nas personagens, pois, até mesmo quando as aborda, o centro é ele mesmo. A forma como constrói cada uma está relacionada como a percepção que precisa ter de si mesmo.

A companhia de Simone funciona como alimento para o ego de Maurício. O mimo, o amor excessivo, os elogios o colocam no centro, por isso o apego por ela. Não se trata apenas de retribuir o carinho recebido, o amor dele por ela está estritamente condicionado a esse bajulamento sustentado por ela. Estar no centro é uma necessidade para ele, é uma situação de conforto, portanto, as relações que favoreçam tal engodo são valorizadas por ele.

As relações sociais, facetas do si

Na narrativa, o egocentrismo exacerbado de Maurício, materializado, inclusive, nas relações sociais e nas afetivas, não é percebido por ele, não é um ato consciente, haja vista que não há um processo profundo de reflexão sobre as suas ações. Mas esse narrador-protagonista não é totalmente inocente, ele tem ciência das características que o compõem e revela-as já nas primeiras páginas do romance.

Sou uma pessoa relapsa e indolente. Tenho iniciativa, mas me falta constância na vida. Talvez por ser filho único, e que veio depois de uma tragédia familiar [as irmãs mais velhas foram vítimas de uma epidemia de cólera], meus pais me adularam desde cedo e o mundo sempre me pareceu feito para se dobrar aos meus desejos (*Revolta*, p. 17).

Maurício surgiu na vida de Bernardo e Ana Amélia (seus pais) quando esse casal já havia perdido quatro filhas para uma das epidemias de cólera que assolou o Grão-Pará. Ele foi, então, como filho único, criado repleto de regalias. Cuidados excessivos que o narrador-protagonista tenta justificar para si mesmo, no presente da narrativa, serem a razão de sua personalidade.

Com a ilusão de ser o centro do mundo, ele é incapaz de estabelecer um relacionamento sadio, todas as suas relações são doentias, ele exige inconscientemente do outro uma dedicação descomedida, ele precisa ser o centro da relação, ele é dominado pelo individualismo e pelo egocentrismo, toda a sua atenção está voltada para si e à própria satisfação.

Dessa forma, a existência de Maurício se configura por meio de uma insatisfação latente, pois nenhum objeto, nenhuma pessoa parece satisfazê-lo plenamente. Por isso, o ritmo da narrativa é acelerado, ele está sempre a buscar outras experiências como escape para o tédio manifesto.

A ausência de bem-estar está arraigada a uma exigência de que todas as coisas e pessoas sejam objeto de entretenimento. Ele intima o outro a atender aos seus desejos, sem importar-se se esse outro pode ou quer participar da ação atribuída. A sua visão está tão centrada em si mesmo que Maurício não consegue visualizar que suas ações egoístas afetam, muitas vezes, negativamente, os outros que convivem com ele.

Os vínculos afetivos e sociais estão comprometidos pelos efeitos da centralização exagerada em si mesmo e da falta de empatia, pois Maurício

desconsidera os sentimentos alheios e não se interessa pelas necessidades do outro. Na configuração que ele faz de si mesmo enquanto ser, a aparente autoconfiança esconde uma autoestima vulnerável, que pode ser destroçada diante de críticas. Em uma situação em que a opinião do outro é contrária ou negativa em relação aos seus anseios, ele sente-se ultrajado, diminuído e reage impetuosamente, lançando ofensas ao suposto agressor e a outros indivíduos que fazem parte da sua teia de relações.

[...] minha mãe ter se exaltado, como é de seu feitio, e me chamado de devasso, imprestável e irresponsável. Provavelmente sou tudo isso e algo mais. O que posso fazer? Devasso? Não sei se sou diferente dos outros homens desta terra. Como meu padrinho, o coronel Fernando [...]. Outro, e talvez mais famoso, era o cônego Batista Campos [...]. **Imprestável? Deve ser porque não acreditava nos altos ideais que ela cultivava, na admiração ridícula que ela tem pelos pobres e pelos miseráveis, e porque fiquei rico com a herança que meu padrinho me deixou e não me dediquei às boas causas da província.** Que boas causas? Irresponsável? Bem, neste ponto devo ter puxado ao meu papai, especialista em sacudir os punhos e esbravejar, sem nunca se comprometer. (*Revolta*, p. 143 – 144, grifo nosso).

Fechado no universo em que ele criou para si mesmo, esse narrador-protagonista sente-se autorizado a assediar sexualmente qualquer mulher que lhe aprouver. Em uma dessas investidas, a vítima queixou-se à mãe de Maurício. Ao ser interpelado por Ana Amélia, ele projeta nos outros as falhas apontadas pela mãe.

O ego inflado não permite que Maurício enxergue os próprios erros, acarretando deturpação da realidade, na qual ele parece sentir-se o ator principal dos acontecimentos, sendo os demais indivíduos apenas coadjuvantes escalados para figurarem em sua cena. Na sessão de improérios realizada na discussão com a mãe, o padrinho Fernando, o cônego Batista Campos e o pai, Bernardo, são evocados.

No contra-ataque, Maurício tenta justificar as suas ações apontando as mesmas atividades no outro, culpando, de certa forma, esses homens pelo próprio comportamento. Ao evidenciar os erros dos outros, ele esquiva-se de olhar para si mesmo e de admitir a sua não perfeição, sentindo-se forte para rebater as críticas e permanecer no estado de inércia interior, de não mudança, não amadurecimento. Ele enxerga o mundo com lentes conspurcadas pelo ego vultoso.

Nessa esteira, o narrador-protagonista possui uma relação conturbada com os pais. Embora, na infância, Ana Amélia e Bernardo o cercassem com um

exacerbado zelo; na vida adulta, eles o cerceiam com atenção, mas na dimensão interativa, mantêm com Maurício um diálogo nem sempre condescendente com as ações dele.

Os pais de Maurício, na juventude, lutaram por mudanças políticas e sociais, mas, na velhice, observaram a luta tomar outros rumos. Nessa conjuntura, a mãe, embora discorde de algumas ações dos rebeldes, permanece defensora veemente da revolução no Grão-Pará; o pai, descontente com os caminhos que o Grão-Pará seguiu, fecha-se ao ressentimento.

Minha mãe [...] não apoiava mais o levante popular, tal como sucedera, mas torcia para que prosperasse o ato rebelde e se transformasse em secessão; não admitia, portanto, que o marido estivesse desistindo depois de tantos anos de lutas (*Revolta*, p. 110).

Já estava acostumado a descartar tudo o que ele falava. Não suportava mais a sua exaltação política permanente, a sua fidelidade de subalterno, a prudência que encobria a sua insegurança [...] Meio aposentado, muito ressentido com a vida, que parece não ter lhe dado o que merecia [...] Na verdade, sei por que o Dr. Bernardo está tão decepcionado. Ele passou a vida sonhando com esse momento, com a derrubada do representante do imperador pelo povo de Belém. Só que a realidade muitas vezes contradiz os sonhos. Foi o que se deu (*Revolta*, p. 28 – 29).

Eles são movidos por distintos sentimentos, mas comungam de um posicionamento na narrativa: ambos parecem acusar o filho de um certo descaso com as questões que envolvem esse espaço. A mãe anseia que Maurício desprenda-se de si mesmo, envolvendo-se com causas sociais, dedicando parte de sua renda aos menos afortunados, utilizando os recursos financeiros em prol do outro; o pai aspira que o filho resista à inércia, assumindo responsabilidade política e engajando-se em questões relevantes para o desenvolvimento da sociedade em que está inserido.

Nessa atmosfera de tensão familiar, porém, esse narrador-protagonista não se sujeita a acordos e negociações para garantir uma relação em que o rompimento com as regras familiares não encete o afastamento dos membros da família, mas a construção conjunta de princípios que regulem a dimensão relacional, permitindo que os interesses individuais não estejam em desacordo com o bem-estar coletivo.

Maurício não está disposto a recuar ou a ceder em quaisquer de seus desejos, ele cerca-se de si mesmo, despreza os conselhos do pai e da mãe, exige que os outros se adéquem às suas aspirações. Nos momentos difíceis, recusa a

companhia dos pais e refugia-se na casa da madrinha, Simone, pois lá, as ações dele não são contestadas, ele é apenas imergido em um oceano de afago ilimitado.

A alienação consciente, o instante absoluto

Maurício não é destituído de pensamento político, como é possível observar por meio do excerto a seguir, no qual ele apresenta uma conversa com o amigo João Miguel. No diálogo, os dois discutem sobre o destino político do Grão-Pará:

[...] cheguei a dizer ao João Miguel que ele estava fazendo besteira em se meter naquela confusão. O pai dele tinha gastado uma fortuna para ele ir estudar comércio nos Estados Unidos, não para se tornar um líder revolucionário. João Miguel acusava-me de irresponsável e dizia que o fato de ter experimentado o regime democrático em Baltimore obrigava-o a repetir a coisa aqui. Não era má ideia, mas eu achava que era muito tarde para tal coisa; O Grão-Pará agora era uma província do Império do Brasil. Uma província distante e enfezada, atada a um regime monárquico que herdara os vícios de uma das piores dinastias européias. João Miguel concordara comigo quanto ao espírito retrógrado da monarquia bragantina, mas dizia que se uma elite nacional se adiantasse e ganhasse forma um espírito liberal no país, o Império poderia tornar-se menos autocrático, até mesmo mais democrático. Ele deixava os ideais do republicanismo para depois, para os nossos netos (*Revolta*, p. 111).

Ele tem ciência do processo complexo que cinge o Grão-Pará, mas prefere afastar-se dessas questões e lutar apenas por seus próprios interesses. Nesse sentindo, a alienação ocorre, paradoxalmente, de forma consciente, pois ele enxerga as questões políticas, mas escolhe não se envolver. Não há culpa ou remorso quanto a esta decisão, uma vez que o narrador-protagonista não sente que possui uma parcela de responsabilidade na formação do mundo que o circunda. Ele mantém-se propositalmente alheio e tenta conduzir seus passos, indiferente à revolução. Entretanto, a concretização desse suposto afastamento não se realiza, é apenas um delírio que ele insiste em fiar-se.

Na rúptil redoma que Maurício constrói para si, ele não está protegido, pois os estilhaços dos conflitos atuam intensamente sobre esse narrador-protagonista. Tal fator se manifesta sob dois movimentos: no primeiro, ele se beneficia da degradação provocada pela insurreição, visto que a atmosfera de destruição que prepondera no Grão-Pará favorece e legitima os abusos que ele pratica; no segundo, há um Maurício que se sente lesado pela conjuntura política desse espaço, dado que ele não está imune à violência inerente à situação de guerra, pois a vida dele passa a

ser regida pelos artefatos explosivos, que podem irromper a qualquer momento, como os assaltos, marcados por constrangimento físico, e o medo, regulador da vida social.

Diante disso, ele opõe-se à revolução, não porque pensa exatamente na contingência de dor que pulula nos indivíduos que vivem em um espaço sob essa circunstância, mas em razão de julgar que tal proposição prejudica a sua vida particular e seus negócios. Aliado a isso, está um total descrédito em relação aos resultados que a revolta possa alcançar e um desinteresse pela luta, por ele considerada vã.

O interesse exagerado em suas próprias causas impede-o de envolver-se em lutas que não o beneficiem diretamente, mesmo que seja em prol do espaço de vivência. Nesse sentido, apesar do ego inflado, a composição de Maurício não está ligada a um narcisismo coletivo, pois ele não engrandece a pátria, tampouco dedica um amor irrestrito a esse espaço.

Eu estava farto de ouvir os argumentos de minha mãe, a velha lamúria do tratamento inferior dado pela Corte ao Grão-Pará, sobre a parcimoniosa cooperação dos políticos sulistas, como se as atitudes do Império fossem menos políticas e mais pulsões emocionais. Como sou um homem muito limitado e adoro as mulheres, estas criaturas tão sólidas, que acreditam sempre que tudo, até mesmo essa província e todo o Brasil, está sob a influência permanente dos desejos humanos, dos humores do ressentimento e dos tormentos das vontades não saciadas, sempre estou com as mulheres. Ainda assim, não podia entender a maneira como todos se aferravam àquela cidade, que para mim não passava de um renque de velhas embarcações abrigadas num porto esquecido pela fortuna, porto este que fazia parte desta cidade abandonada pela razão e condenada a ser eternamente negligenciada pelos seus habitantes (*Revolta*, p. 278 - 279).

O narrador-protagonista argumenta que se diferenciava dos outros indivíduos do seu núcleo social, pois estes consagravam uma dedicação exagerada e um amor cego que os faziam exaltar exacerbadamente o Grão-Pará e sentirem-se fincados nessa terra. Dessa forma, Maurício parece irritar-se com a defesa incondicional que a própria mãe faz do Grão-Pará, insinuando que ela não tem clareza acerca da situação, pendendo sempre, nos julgamentos dela, para o lado da terra amada.

Para Maurício, o povo já não suportava mais qualquer batalha, a única saída que restava era a rendição. Dessa forma, ele sugere que a ideia de luta, naquele momento, já não estava mais atrelada a uma busca por mudanças sociais e políticas, mas a um nacionalismo acentuado, cuja base é constituída por indivíduos

orgulhosos que vinculam a derrota política do Grão-Pará à derrota pessoal, e não a aceitam. O descrédito que ele nutre pela revolução estende-se às pessoas que a promovem.

Não se trata, portanto, de um narrador-protagonista apático, sem opinião, entregue ao acaso. A inação em questões sociais e políticas é uma opção consciente. Ele não se prende a utopias que fomentam transformação, mas realiza-se em situações concretas, em que as ações são manobradas para satisfazê-lo. Ele extrai proveito até das mais súbitas circunstâncias.

Nesse sentido, a ideia de tornar-se revolucionário não faz parte da existência desse narrador-protagonista, ele vive recluso em seu mundo particular, no qual possui dificuldade de constituir vínculos afetivos duradouros; as relações que estabelece são formadas sob a égide da efemeridade, do não apego pleno. Ele mantém um distanciamento emocional e psíquico, esquivando-se de mergulhar profundamente no outro, configurando-se como um ser raso, impenetrável, regido por suas próprias vontades.

Nessa esteira, o ceticismo no sujeito e na revolução, incorporado a uma ausência de reflexão sobre o futuro, concebe uma vida tomada pela vivência intensa do presente e pela valorização do instante como ápice de gozo. Portanto, ele nega-se a participar de qualquer projeto coletivo, não acreditando na transformação do Grão-Pará por meio da revolução.

Apesar disso, esse narrador-protagonista não vive em uma contingência de isolamento social, ele participa da vida em família, composta pelos pais e pela madrinha; interage com os clientes que procuram o seu comércio; mantém diálogo com amigos e vizinhos. Mas são sujeitos transformados em objeto na dimensão interacional proposta por Maurício. Todas essas relações são erigidas mediadas pelo signo da superficialidade.

Sob essa dinâmica, configura-se também a relação do narrador-protagonista de *Revolta* (2005) com o Grão-Pará. A constituição dele não está pautada em um vínculo íntimo com esse espaço. Apesar de considerar-se paraense – em suas palavras: “Embora tenha nascido na Corte, um nascimento accidental, quando meus pais ali viveram nos tempos atribulados do senhor Imperador Dom Pedro I, sinto-me um paraense (*Revolta*, p. 221)” –, não há nele o sentimento veemente de pertencimento que movia Fernando, em *Lealdade* (1997).

Maurício não pertence a qualquer lugar além de seu mundo particular. Ele não é um ser deslocado, mas também não apresenta apego a marcos históricos ou a um território geográfico específico. A sua configuração não se pauta em textos básicos, quase religiosos, nem em crenças sobre inimigos e heróis oficiais. Em suma, Maurício não reverbera os elementos da retórica do pertencer inerentes ao nacionalismo apresentado por Edward Said (2003, p. 48). O seu lar é uma pátria interior e subjetiva. Nessa feição, Maurício não tributa um amor grandioso pelo Grão-Pará, parece poder viver em qualquer espaço. Ele mesmo já planejou, várias vezes, abandonar o Grão-Pará.

Se eu tivesse juízo, deveria era estar embarcando para Lisboa, onde pelo menos tenho uma parte de meu dinheiro e poderia viver muito bem (*Revolta*, p. 75).

Ainda de madrugada fui acordado pelo moleque, que me avisou que o brigue espanhol tinha aportado. Ainda estava escuro quando saí para o porto, com a intenção de comprar uma passagem e deixar o Grão-Pará (*Revolta*, p. 85).

Cada vez mais penso em sair de Belém, até me mudar para a Corte, ou voltar para Baltimore e ficar para sempre. O negócio é que não agüento o frio que faz naquela terra e sinto uma enorme repugnância pela Corte [...]. / Com o dinheiro que tenho, poderia facilmente viver em Londres ou Paris (*Revolta*, p. 99).

Na primeira tentativa, Maurício saiu sozinho de casa, foi assaltado e espancado, por isso não viajou. O narrador-protagonista revela o estado caótico do espaço que rege a vida cotidiana dos moradores do Grão-Pará. A tirania e o poder são legitimadores da violência e condutores das atividades diárias.

As arbitrariedades cometidas habitualmente asseveram que os sistemas de regras e condutas foram destroçados. Nesse momento de guerra, não há infração da lei, porque não há lei a ser infringida, os indivíduos parecem libertar os instintos mais sombrios e contribuir para a prevalência da face da dor. A atmosfera de terror, insegurança e impunidade torna-se a constante no ambiente.

Em tal circunstância, a liberdade é cerceada, pois o indivíduo perde o direito de ir e vir, sendo coagido a cumprir os horários e a frequentar somente os ambientes estabelecidos pela dinâmica da violência. A fim de garantir a sobrevivência, os habitantes criam estratégias de defesa. Mas, no exercício da resistência, as armas dos pobres são limitadas, enquanto os ricos possuem recursos financeiros para transformarem suas casas em verdadeiras fortalezas.

Nessa verve, a segurança é um artigo a que poucos têm acesso, sendo privilégio somente aqueles que detêm capital. Embora rodeado de guardas armados e vivendo em sua casa-fortificada, no instante em que Maurício sai às ruas, desprovido desse arsenal adquirido para mantê-lo ileso, ele é atingido pela força reinante no momento, a agressividade, e impedido de cumprir o propósito de abandonar o Grão-Pará.

Ferido pelas ações dos assaltantes, Maurício refugia-se na casa da madrinha, Simone, até a total recuperação. Restabelecido, ele retoma as conjecturas sobre a possibilidade de sair do Grão-Pará, mas não realiza qualquer ação efetiva para cumprir esse desejo. Dessa forma, a mudança do Grão-Pará vai sendo postergada e ele permanece nesse espaço, não por amor à terra ou à luta, mas por deixar-se levar pela sucessão de intensos instantes.

Nesse ínterim, Maurício ocupa-se dos negócios, das aventuras sexuais, de ações que atendam aos seus interesses pessoais, esquivando-se das questões que envolvem o coletivo, que se relacionam com a revolução. Para Bernardo, o pai de Maurício, esse desinteresse pelas questões político-sociais do Grão-Pará não é um problema que atinge somente o filho, mas que contamina toda a geração de jovens daquele momento.

O senhor meu pai, de temperamento difícil, teimoso, dono da verdade, mas com uma enorme dificuldade em expor suas ideias, o que às vezes parecia hesitação, coisa fatal para um político, estava agora à margem dos acontecimentos. De um lado, abandonara a militância após a morte de seus amigos [Fernando e Batista Campos] [...]. De outro lado, papai vivia cego de tristeza, angustiado pela sua própria irrelevância, pois era homem inteligente e perceptivo, que tinha senso crítico aguçado sobre si mesmo. Sabia que sua geração havia sido derrotada, posta de lado, e nada ganhara com isso senão mau gênio [...] **Bem, o velho Bernardo começou atacando a minha geração. Essa juventude irresponsável e ignorante – como ele gostava de enfatizar –, que ou não tinha sutileza política e só pensava em dar tiros e matar, ou vivia em orgias e perseguindo rameiras nos arredores do Haver-o-Peso.** No primeiro caso, atacava o Angelim, os irmãos Vinagre, que já tinham passado dos vinte anos e estavam ocupando o lugar da geração de meu pai na política, mas também moços como os irmãos Aranha, um deles com a minha idade, o João Miguel [...]. No segundo caso, atacava-me pessoalmente, porque me considerava um caso perdido de libertino (*Revolta*, p. 59 – 60, grifo nosso).

No desabafo de Bernardo, ele compara a (não) atitude dos jovens da época tratada na narrativa à própria postura quando era jovem, diante dos acontecimentos políticos. Nesse cotejo, induz-se a percepção de duas gerações distintas que se opõem no romance. A primeira, personificada na imagem de Bernardo Vilaça, que

foi, ao lado de Batista Campos e Fernando, um revolucionário. Todos apaixonados pela revolução, embebidos de fortes teorias que sustentavam a ideia de luta, em busca de mudanças político-sociais para o Grão-Pará.

A segunda geração está materializada sob dois tons, a saber: um refere-se aos jovens que, embora se envolvam com a política, não possuem maturidade nem preparo intelectual para desenvolverem ações adequadas tais como a situação exigia, promovendo, assim, um cenário de violência; o outro alude à configuração do próprio Maurício, o qual, como já citado, demonstrava um descrédito na luta, afastava-se de um engajamento político, preocupando-se mais com as suas investidas sexuais.

A descrença de Maurício parece acentuar-se durante os diálogos com o pai. Pois, Bernardo é representado como um homem que dedicou a maior parte da vida a lutar pelo bem-estar coletivo. Contudo, na velhice, nem mesmo as suas palavras encontram abrigo. Elas ecoam sem destino certo, pois os jovens revolucionários recusam-se a perscrutar a sabedoria da experiência. A juventude teima em agir por seus próprios impulsos, tratando com indiferença aqueles que muito têm a ensinar. Maurício vê o pai como um homem frustrado, como aquele que muito fez, sem nada ter em troca, sequer reconhecimento.

O esmorecimento do pai, portanto, é alimento para o desinteresse de Maurício em relação a atitudes de mártir. Ser submetido a sofrimento em nome de um ideal ou de uma crença, ou oferecer-se em sacrifício, visando ao benefício do outro não são ações postas na configuração desse narrador-protagonista. A ele, é mais apazível deliciar-se dos instantes de prazer que dispõe, pois seus olhos estão fixos em si mesmo e em seus próprios interesses.

O si como centro: sob a égide de Narciso

Esse olhar centrado em si mesmo assemelha-se ao movimento realizado por Narciso. O mito de Narciso⁴⁰ discorre sobre um jovem, filho da ninfa Liríope e do rio Céfiso. Possuidor de uma beleza ímpar, ele era desejado por todas as ninfas, mas as rejeitava. A ninfa Eco não suportou a dor do desprezo, escondeu-se nos bosques

⁴⁰ Há várias versões sobre o mito. A mais conhecida aparece na obra *As metamorfoses* (Livro III, 339-510, 756-762 d.C.), de Ovídio (711-771 d. C.). Utiliza-se aqui a versão traduzida para o português, em 1983, por David Jardim Júnior.

e passou a viver em antros solitários até que a essência de seu corpo foi dissipada nos ares, restando apenas os ossos presos em forma de pedra e a voz.

Com compaixão dessas vítimas do orgulho de Narciso, uma deusa responde à causa. Narciso, fatigado pelo calor e pelo ardor da caça, estende-se diante de uma fonte de águas cristalinas, a fim de saciar a sua sede. Entretanto, ao inclinar-se, depara-se com a sua imagem refletida nas águas e é seduzido por sua própria beleza. Apaixonado por si mesmo, permanece por dias e dias a contemplar-se, definhando-se até a morte.

Semelhantemente a Narciso, o narrador-personagem de *Desordem* (2005) tem essa autoavaliação excessiva, essa contemplação de si mesmo, porém, em Maurício, essa ação não se manifesta por meio de um deslumbramento de alguém apaixonado, mas por intermédio de atitudes que o colocam no centro. Altruísmo não é um sentimento que ocupa a vivência de Maurício, as suas ações não expressam uma dedicação desinteressada ao próximo, mas são pensadas para beneficiar a si próprio de algum modo, por isso, as peripécias que envolvem o movimento da revolução no Grão-Pará não lhe são interessantes, o cerne de seus pensamentos é a sua vida pessoal. Diferentemente de Narciso, que rejeita as ninfas, Maurício não repudia as mulheres, mas a sua relação com elas é erigida meramente como forma de autossatisfação, ou seja, proporcionar prazer e felicidade alheia não é objetivo desse narrador-personagem.

Assim como Narciso, cuja morte foi provocada pela autocontemplação, a de Maurício tem a mesma gênese. Uma nota feita pela mãe de Maurício no fim do romance explica a situação da morte: “[...] foi assassinado [...] ao se envolver numa briga [...]. Foi acusado de tentar raptar uma moça” (*Revolta*, p. 301). A imagem que ele cultivava de si é de um rufião que consegue conquistar qualquer mulher que desejar, mas Joanhinha, filha de dona Elvira, foi proibida pela mãe de namorar Maurício. Mais que um amor frustrado, a não confirmação de suas expectativas traz descontentamento consigo próprio.

Dona Elvira⁴¹ é uma mulher forte, espécie de líder de um bairro muito pobre chamado Cacoalinho. Lá, os conhecimentos de Maurício não são úteis e ele não é bem-aceito pela líder do local. Maurício esforça-se para conquistar Dona Elvira, mas

⁴¹ Os pobres a veem como um feixe de luz no meio da miséria extrema. De certa forma, ela se configura como uma heroína na Revolução, pois dá esperança àqueles que nada possuem. Mas, para ela, é prazeroso esse papel que desempenha. Portanto, as ações também podem não ser meramente altruístas.

não obtém êxito. Ela não deposita confiança nele e não permite que Maurício se relacione com a sua filha. Diante dessas circunstâncias, Maurício promove o rapto.

Esse ato não está exatamente ligado a um desejo dele de ter perto o ser amado, mas de fortalecer a própria imagem para si. A questão não é o outro, mas ele mesmo. Trata-se de olhar-se e ver aquele que pode todas as coisas, que tem qualquer mulher que desejar. Tem? É um sentimento de posse, de bem adquirido para cumprir o papel de proporcionar prazer, saciedade. São desprezadas, por ele, as pessoas que não lhe concedem aprazimento. Portanto, o narrador-personagem, envolvido pela autocontemplação desmedida, usa o outro como objeto para lhe propiciar gozo.

Maurício não se modifica no decorrer do romance, permanece o mesmo do começo ao fim do relato. Ele não mostra interesse em aprender qualquer coisa, nem em tornar-se um ser humano melhor, não acumula experiências, não mostra amadurecimento. O desejo de narrar não está atrelado a uma aspiração de reconstituir uma existência-total. Ele narra os fatos que lhe interessam, com os detalhes que lhe convêm, sem o anseio de tentar desnudar o sentido do mundo e de si mesmo ou de tentar rememorar o passado a fim de projetar o futuro. A síntese de sua narrativa é o presente. A expressão de si para si mesmo. Esse é o fulcro da narrativa.

CADERNO II

O SUJEITO-NARRATIVO E A CONFIGURAÇÃO DO GRÃO-PARÁ

Em *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), cada narrador persegue um desejo em demarcar a própria imagem, mas, ao mesmo tempo, há um ponto comum que vincula as três narrativas: o Grão-Pará. É ali que as ações se desenvolvem e a narrativa ganha cor. A própria configuração desses narradores está intrinsecamente relacionada à relação que estabelecem com o Grão-Pará. Dessa forma, no primeiro caderno, procurou-se destacar o vínculo íntimo desses narradores com esse espaço. No presente caderno, a proposta é perceber a dimensão plural que o Grão-Pará alcança e a dinâmica da revolução instaurada na atmosfera do lugar.

Já de saída, as concepções de Mikhail Bakhtin e Gaston Bachelard a respeito do espaço serão convocadas para a discussão. A seguir, será traçado um painel da conjuntura do Grão-Pará representado nas narrativas, em suas diversas faces e meandros. As múltiplas perspectivas empreendidas pelos narradores serão trazidas à baila. Embora cada narrador tenha uma experiência única com o espaço habitado e a despeito de divergirem em relação a muitos pontos, a visão de um Grão-Pará marcado pela opressão e pela violência é comum aos três narradores. Dessa forma, a reflexão seguinte intenciona evidenciar diversos casos em que essa situação se manifesta.

Nas várias circunstâncias que envolvem o Grão-Pará, uma personagem se faz efetivamente presente, participando das ações nas três narrativas que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*; trata-se do cônego Batista Campos. Simultaneamente amado e odiado, Batista Campos é uma personagem contraditória, a quem as concepções bem e mal não se aplicam totalmente, nem para um lado, nem para o outro. Com uma retórica afiada e uma forte influência política, o campo de atuação desse cônego é gigantesco nas narrativas, a própria constituição dos narradores é atada a ele. O último tópico deste caderno se fixa a desvendar a construção dessa personagem. Eis a proposta do segundo caderno.

GRÃO-PARÁ: PERSPECTIVAS

A conformação do espaço-tempo

Nas narrativas de Fernando, de Anne-Marie e de Maurício, é possível perceber a estreita relação que esses narradores-protagonistas possuem com o tempo e o espaço habitado. Mas essas categorias narrativas não são engendradas nos romances de forma isolada, pelo contrário, são concebidas como elementos imanentemente relacionados.

A essa intrínseca interligação entre os indícios espaciais e temporais, o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) atribuiu o nome de *cronotopo*. O termo foi concebido com base na Teoria da Relatividade, de Albert Einstein⁴², e transportado para a crítica literária como uma quase-metáfora, pois da concepção original do termo permaneceu a ideia de indissolubilidade de espaço e tempo, sendo este considerado a quarta dimensão daquele.

Na formatação do conceito, Bakhtin não relaciona o cronotopo com outras esferas da cultura, mas o entende como uma categoria conteudístico-formal da literatura. Para Bakhtin (1993, p. 211), no cronotopo artístico-literário, “[...] o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história”. Nessa dinâmica, “[o]s índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”.

A proposta do estudioso russo fundamenta-se a partir de um conjunto de análises de textos específicos, localizados em um espaço-tempo determinado. O trabalho de Bakhtin está direcionado a observar o fenômeno do cronotopo em “[...] diferentes variedades de gêneros do romance europeu, começando pelo chamado ‘romance grego’ e concluindo com o romance de Rabelais” (BAKHTIN, 1993, p. 212). Em suas análises, Bakhtin (1993) concentra-se na questão do tempo,

⁴² Físico teórico alemão, Albert Einstein (1879 – 1955) formulou a Teoria da Relatividade, formatada a partir de dois estudos: Teoria da Relatividade Especial (1905) e Teoria da Relatividade Geral (1915). Em síntese, para Einstein, o espaço é quadridimensional. Além das coordenadas comprimento, largura e altura, o tempo é parte integrante do espaço. Por isso, Einstein, contrariando as teorias postas naquele momento, refuta a apartação entre espaço e tempo e postula a noção de tempo como quarta dimensão do espaço, considerando o espaço e o tempo como um elemento uno, o espaço-tempo. Sendo assim, é por meio das quatro coordenadas supra elencadas que é possível especificar um evento, o qual é qualquer fenômeno que irrompe no espaço-tempo. Na Teoria da Relatividade, o movimento de tudo o que há no universo ocorre a uma velocidade partilhada entre espaço e tempo. Nessa propositura, com a relação a um corpo parado, o tempo desenrola-se em velocidade máxima; no momento em que o corpo é posto em movimento e alcança velocidade no espaço, a velocidade do tempo é reduzida e processa-se mais devagar para esse corpo em movimento. Dessa forma, tempo e espaço não são absolutos, mas relativos e indissociáveis.

considerando-o o condutor do cronotopo. Em suma, o cerne do trabalho está em tentar compreender como, na configuração do gênero romanesco, o tempo se estabelece no espaço. No processo analítico, uma série de tipos de cronotopos é apresentada, dentre eles, os seguintes cronotopos: do encontro; da estrada; idílico; do castelo; da soleira.

É importante destacar que as proposições de Bakhtin a respeito do cronotopo não constituem um conjunto de regras sistematizadas, as quais, factíveis de reprodução, podem ser testadas e submetidas a novas tessituras. Não se trata, portanto, de uma fórmula engessada cujas hipóteses podem ser aplicadas indiscriminadamente a qualquer objeto literário.

Dessa forma, os diversos cronotopos engendrados pelo estudioso não devem ser empregados como mecanismo para reprodução forçada de análise, mas observados, uma vez que, de acordo com Bakhtin (1993, p. 213), a relativa estabilidade tipológica dos romances produzidos nos períodos analisados por ele “[...] permitirá lançar um olhar adiante sobre algumas variedades do romance nos períodos subsequentes”.

No presente trabalho, importa a noção de espaço-tempo como unidade indissociável, a qual é componente fulcral para o desenrolar dos romances propostos para análise. Em tais narrativas, o sujeito-narrador e o espaço-tempo ligam-se indubitavelmente: o sujeito só existe no espaço-tempo e o espaço-tempo só existe por meio da voz do sujeito-narrador. Diante dessa percepção, o espaço não é um mero palco preparado para a atuação das personagens; o tempo, como quarta dimensão, transpassa as outras (latitude, longitude e profundidade) e proporciona o encadeamento dos eventos, isto é, o enredo.

Na trilogia, o espaço-tempo é a arena em que todos os eventos acontecem. Nele, um acontecimento ocorre em uma posição única e em um instante de tempo único. Assim, o enredo é formatado a partir de uma série de eventos marcados por uma sequência de posições e instantes de tempo. O narrador-protagonista, indivíduo finito, não consegue perceber a totalidade do evento, é capaz apenas de mensurar uma parte do ocorrido. Destarte, cada acontecimento é relativo à *persona* que o vivencia, sendo o tempo também relativo. Para o indivíduo em movimento acelerado, o tempo passa mais devagar.

Sob esse prisma, é possível perceber a dimensão da totalidade da narrativa de Maurício, em *Revolta* (2005). A intensidade das ações vividas por Maurício dilata

o tempo, o qual, denso e concentrado, com suas dimensões-totais compactadas, é arrastado lentamente pela narrativa. O ritmo da narrativa é acelerado, mas as ações narradas correspondem a um curto período de tempo, isto é, a pujança da experiência torna mais intenso o instante narrado, de modo que a passagem do tempo é retardada, enquanto nas narrativas de Fernando e de Anne-Marie, o tempo é comprimido. Múltiplas ações, de momentos diversos da existência, são colocadas em um mesmo plano. Na narrativa, são plasmados eventos da infância à vida adulta: todos condensados e acoplados lado a lado.

Além disso, o enredo das narrativas é uma teia de imagens justapostas que, encadeadas e organizadas pelo narrador-protagonista, pressupõe a ideia de movimento. Esse movimento não é absoluto nem linear, é o narrador-protagonista que dita o ritmo, a fragmentação e a aceleração da disposição dos eventos. Nessa dinâmica, a noção de manipulação do tempo é configurada: cada narrador-protagonista, ao narrar os eventos, elege um sistema de signos conveniente.

A autocomiseração aspirada por Fernando impulsiona a escolha por narrar a totalidade da existência; a opção de Anne-Marie por narrar em zigue-zague está atrelada a dois anseios, quais sejam, o desejo de gravar na história os eventos coletivos e o de revitalização de si mesma, quando se trata dos eventos individuais; o anseio de reviver partícula a partícula dos instantes narrados é o condutor da seleção dos eventos da narrativa de Maurício.

Se na proposta de Bakhtin, o tempo é o elemento central, sendo o condutor do cronotopo; Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (1989), também cita a relação entre tempo e espaço, mas é a este último elemento que é dado relevo. Embora Bachelard (1884 – 1962, França) e Bakhtin (1895 – 1975, Rússia) sejam contemporâneos, as perspectivas delineadas por esses autores para tratar do fenômeno em pauta são distintas.

Enquanto o primeiro volta-se às questões psicoafetivas, pela via da fenomenologia; o segundo se envereda a observar a manifestação estético-discursiva no texto romanesco. Contudo, assim como o filósofo russo, Bachelard estava tomado pela Teoria da Relatividade, de Einstein, e talvez por isso mesmo seja notável a consonância nas ideias de ambos no que tange ao encadeamento entre espaço e tempo.

Em *Poética do espaço* (1989), Bachelard, a partir da fenomenologia, centra a análise não na imagem pura, mas no estudo imagético da representação do espaço

nas obras literárias. Ele desvela o caminho que o artista trilha para alcançar a materialização da criação artística, a figuração das imagens poéticas, as quais são concebidas a partir da relação entre alma, espírito e devaneio.

Na configuração textual, Bachelard empreende uma série de análises de imagens poéticas, sinalizando para um estudo cujo foco é o espaço, a topoanálise, isto é, “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. As análises compreendem espaços, estabelecidos pela imaginação e pelo devaneio, que se relacionam à constituição do ser. Assim, memória e imaginação não se dissociam garantindo a comunhão entre lembrança e imagem. As proposições de Bachelard não são conduzidas pela noção de cronotopo, mas tempo e espaço também estão no horizonte de discussão do autor.

No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (BACHELARD, 1989, p. 18).

Na construção do pensamento de Bachelard, acrescenta-se o domínio da memória. Para o autor, é o espaço que retém o tempo comprimido. Assim, no plano da memória, os dois elementos estão presentes, mas é a partir do espaço que o ser se projeta. Essa concepção de Bachelard bem alinhava a proposta das obras em análise. No jogo memorialístico estabelecido pelos narradores-protagonistas, o tempo é comprimido e retido pelo espaço.

Dessa forma, no processo de rememoração dos eventos, são as imagens do espaço que ocupam o primeiro plano aparente; mas o tempo está ali, presente, contido no universo de imagens: passado e presente navegam na atmosfera de linguagem criada pelo sujeito-narrador. É esse sujeito-narrador que, na arquitetura da narrativa, organiza os vários eventos vivenciados pelo sujeito-protagonista, tornando-os compreensíveis, direcionando o fluxo do tempo: do passado ao futuro. Se não seguem uma linearidade, são postos de forma que haja um fio condutor. Dessa forma, o lá e o cá, o ontem e o hoje são dialeticamente configurados nas narrativas.

A imagem do espaço habitado se configura sob um trânsito de dois sentidos: o ser está nele tanto quanto ele está no ser. Essa relação dual atua na constituição

do sujeito narrativo. Assim, o espaço não é um lugar permanente, anterior aos fatos, mas é construído à medida que as relações de identidade e pertencimento são articuladas, sendo heterogênea a forma de vivenciar o espaço.

Na ânsia de reconhecerem-se no espaço, os narradores-protagonistas vão desatando os nós do enredo e tornando aparente as múltiplas vicissitudes do lugar habitado. A formatação desse espaço, porém, nem sempre é consonante entre todos os sujeitos-narradores, são abundantes as formas de habitá-lo, compreendê-lo, significá-lo, rememorar-lo e narrá-lo.

As narrativas de *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005) favorecem a multiplicidade de perspectivas, ao serem edificadas contrastando distintos discursos, viabilizando uma visão multifacetada do conjunto. Nessa dinâmica, conforme a percepção dos narradores-protagonistas da trilogia, são construídos os espaços que compõem os romances: Portugal e Caiena, em *Lealdade* (1997); Caiena e França, em *Desordem* (2001); Baltimore e a Corte, em *Revolta* (2005), são as ambientações predominantes. Além dessas, há a principal, espaço comum às três narrativas: o Grão-Pará.

Grão-Pará: mosaico de cores

Uma profusão de microespaços relacionados entre si compõem o Grão-Pará. Oriximiná, Santarém, Altamira, Bacarena são cidades que se integram à arquitetura desse espaço. O porto, o mercado de Haver-o-peso, a Estrada de Nazaré, o córrego do Guamá, o rio Acará e a baía do Guajará estão presentes e são marcantes nos três romances.

Em coexistência, outros elementos se movimentam e despontam no desenrolar das narrativas: as tabernas, a tipografia, o jornal *O Paraense* (*Lealdade*, p. 170); as fazendas, a Santa Casa da Misericórdia (*Desordem*, p. 49), os quilombos do Turiassu (*Desordem*, p. 176), o seringal (*Desordem*, p. 198); o Cacoalinho (*Revolta*, p. 34), a botica de Herr Franz (*Revolta*, p. 72). Estes últimos associados a Belém.

Belém é engendrada como o principal núcleo de ação da trilogia. Por meio de um intrincado processo metonímico empregado pelos narradores dos romances, é transformada simbolicamente na representação do próprio Grão-Pará. A aproximação desses dois signos semelhantes gera um sentido composto, adjacente.

Dessa forma, as características atribuídas ao primeiro são remetidas contiguamente ao segundo. A dinâmica que envolve parte e todo ocorre por meio de um movimento duplo e bilateral, no qual as instâncias são imbricadas; sendo assim, Belém e Grão-Pará, usados como sinônimos, confundem-se nas narrativas.

Na trilogia, cada romance possui um narrador distinto, o qual, no momento em que narra, traz para o primeiro plano os fatos relacionados à própria existência. Contudo, nas três narrativas, o Grão-Pará constitui a base a partir da qual se configuram todos os episódios rememorados pelos narradores. Nota-se, então, que Fernando, Anne-Marie e Maurício são os protagonistas de suas próprias histórias, apresentadas em *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001), *Revolta* (2005), respectivamente; mas é o Grão-Pará que, soberano, manifesta-se como o epicentro da trilogia.

Assemelha-se a um *puzzle*, quando os romances são dispostos lado a lado e se ligam, formam um todo contínuo, revelando que no liame das vozes-narradoras dos romances erige-se o Grão-Pará, cuja representação transcende os limites da mera localização geográfica ou ambientação do enredo.

Não se trata, portanto, de simples cenário em que as ações se desenvolvem; não é apenas um recipiente em que as coisas e as personagens estão contidas; mas o Grão-Pará integra-se às ações como elemento essencial na formatação da trilogia, sendo configurado e moldado como o fulcro das narrativas, fazendo parte de um jogo, no qual o Grão-Pará e o estatuto do narrador tornam-se elementos inseparáveis.

O espaço não existe autonomamente; é gestado em interdependência com a figura do narrador-protagonista e tem a estrutura determinada pelos meandros do universo de linguagem concebido por este dono da palavra. Fernando, Anne-Marie e Maurício tornam-se, simultaneamente, sujeito e objeto da matéria narrada, ao passo que o Grão-Pará é reconstruído discursivamente por meio da articulação da narração da memória das experiências vividas por essas vozes-narrativas. Dessa forma, como produto de uma subjetividade, de sujeitos que enunciam a partir de uma situação discursiva ímpar, o Grão-Pará é constituído por um jogo dinâmico de cores e matizes, ora consonantes, ora dissonantes entre si.

Representado na trilogia com base na interação entre a memória individual e a memória coletiva dos narradores, esse espaço-epicentro dispõe de tons contrastantes no encadeamento de tais interfaces. No primeiro romance da trilogia, o

qual assinala também o início desta, há a apresentação de características físicas desse espaço pela voz-narrativa, a fim de introduzi-lo ao leitor, promovendo familiaridade e empatia, sentimentos que serão, comutativamente, associados à imagem do próprio narrador, Fernando.

No entanto, que terra era aquela? O que é que se materializava ao pronunciarmos as palavras Grão-Pará? E, dito assim, assaltava-me apenas a presença do rio, da selva, do céu imenso e estrelado nas noites frias de dezembro [...]. E vinha-me a visão da baía de Guajará, da silhueta urbana imponente, horizonte de casario e torres entre mangueira. Santa Maria de Belém do Grão-Pará, e seus campanários subindo como agulhas, seus palácios de linhas italianas, o seu Forte de pedras caiadas de branco (*Lealdade*, p. 16).

A palavra se manifesta como via imaginativa para reverberar as diversas nuances que efluem do Grão-Pará: é o contraste entre os elementos do ambiente físico e a erupção da zona urbana que se destaca. Belém, Grão-Pará é engendrado a partir da fusão entre natural e artificial, obra que revela o movimento da ação humana em sua existência, constantemente transformada. A natureza é subordinada e integrada à urbe, de modo que um novo espaço é configurado, no meio, na fusão, no entre-lugar, na constante transição. Por meio dessa relação dialética, presentifica-se o antes e o depois, o novo e o velho, a mutação e a continuidade.

A existência desse espaço, gerado na confluência entre artefato físico e humano, é plasmado nas narrativas, não como antinomia, ou confronto, mas como o resultado de partes que trespassam a mera coexistência lado a lado. No cruzar da fronteira que as separa, natureza e cidade emergem-se emaranhadas, formatando o espaço social dos grã-paraenses. Dele, manifestam-se diferentes dimensões e atores, os quais acentuam a diversidade e a multiplicidade cultural, construídas por meio de contatos sempre cambiáveis.

Três cores de peles, raças distintas. E sob o disfarce do catolicismo dominante, superstições antigas, feitiçarias poderosas, mandingas e puçangas; e os sedutores falares, sons do fundo da floresta virgem e das savanas africanas, todos juntos a formar uma cacofonia misteriosa; e nas águas barrentas do cais, escunas, veleiros de três mastros e as milhares de vigilengas com suas velas latinas (*Lealdade*, p. 16).

Cheiro de peixe frito, de miúdos no azeite, uma poética alimentar portuguesa que se misturava com banana verde frita, pupunha cozida e vinho de açaí, sabores da selva (*Lealdade*, p. 148).

[...] alguns lugares da cidade eram mais movimentados que outros, como as ruas que davam para a baía de Guajará, especialmente aquelas nas

proximidades do mercado e dos trapiches. Ali as tascas estavam sempre cheias de homens, a música tirada de um banjo se fazia ouvir animada em quase todas as portas abertas, e até mesmo alguns arrasta-pés podiam acontecer quando a madrugada chegasse./ Numa daquelas tascas penduradas no barranco do rio, três intrépidos músicos – banjo, tamborim e sanfona – tocavam com entusiasmo e muito vigor, suando por todos os poros (*Desordem*, p, 142).

O Grão-Pará é constituído por muitas faces, que foram sendo delineadas a partir do processo histórico: esse espaço era habitado por nações indígenas de diversas etnias. Posteriormente, motivados por um projeto de conquista de território e exploração de riquezas naturais, os portugueses aportaram nesta terra. A relação destes com os primeiros habitantes não foi pacífica.

Para efetivar o processo de dominação, populações indígenas foram dizimadas, escravizadas ou abandonadas na miséria. Adiante, para suprir a necessidade de mão de obra, houve um intenso tráfico de seres humanos oriundos do continente africano, os quais também eram submetidos ao jugo da escravidão. Soma-se a isso, o intenso fluxo migratório de indivíduos de vários lugares da Europa que se deslocaram para a região amazônica.

Devido a esse percurso histórico, no Grão-Pará representado nas narrativas, o branco, o negro e o indígena habitam a mesma terra. Da trilogia, emana um Grão-Pará vívido, latente. Na relação entre a palavra e esse espaço híbrido, o verbo mimetiza o colorido que desponta da dimensão física e da pluralidade dos corpos que interagem com o ambiente. Há detalhes captados a partir de pequenos acontecimentos, frequentes no cotidiano, mas que anunciam a pluridimensão do espaço: diversidade de rostos⁴³, alimentos, religiões e linguagens incididos sob o mesmo plano; a floresta, o cais, a música e a dança avivando a paisagem.

Na arquitetura das narrativas, ganha relevo o rio, o mar, a rua. A imagem das águas surge como espaço que separa mundos tão distantes e diferentes, como espaço sem dono, entre-lugar em que as ações estão intensificadas (*Lealdade*, p. 183, p. 192), (*Desordem*, p. 75), (*Revolta*, p. 19, p. 119); representa esperança,

⁴³ Apesar da diversidade cultural evidente no Grão-Pará, as personagens não são valoradas da mesma forma na sociedade grã-paraense. Os portugueses, homens brancos, ocupavam os lugares de destaque e detinham o monopólio do comércio; enquanto os negros e os indígenas viviam em posições subalternas, cujos direitos eram negados ou violados a bel-prazer do colonizador. Essa disparidade é uma forte razão para o início da revolução que perpassa toda a trilogia. A luta tinha caráter político-social. Ao mesmo tempo em que a luta era pela autonomia da província e por ideais republicanos, pela soberania popular, também era em combate ao monopólio português, à escravidão, e em favor do reconhecimento dos moradores locais como cidadãos, com efetivo direito à participação política.

porque aqueles que cruzam esse espaço ambicionam o porvir e são movidos pela expectativa da chegada e pelo anseio de que um mundo novo se abra. As águas constituem o ponto de acesso do Grão-Pará com o mundo. Foram elas que trouxeram os pais de Fernando, a mãe, ainda grávida dele; foi nelas que Anne-Marie sofreu a dor de perder um filho; por meio delas é que Maurício regressou ao Grão-Pará e, nelas, ele via a possibilidade de deixá-lo.

As ruas, por sua vez, são o espaço da liberdade (*Lealdade*, p. 120, p. 164, p. 206), da reivindicação (*Desordem*, p. 29), da luta (*Revolta*, p. 11), de dor, de morte (*Desordem*, p. 150). Espaço de todos e de ninguém, a rua é o lugar do povo (*Lealdade*, p. 147). É nas ruas que o povo se une contra os desmandos da figura de poder. Elas exprimem a expectativa de quem compartilhava o desejo de alcançar mudanças; é símbolo de um espaço social em que as restrições são postas de lado e as personagens são unidas por um objetivo comum. São nelas que as ações políticas ocorrem e a revolução ganha força. É o espaço público de resistência.

A escolha da apresentação do Grão-Pará, inclusive de suas características físicas, está atrelada à maneira como os narradores-personagens percebem o espaço e lhe atribuem significado e valor. O Grão-Pará que transparece nas narrativas de Fernando e de Anne-Marie está tomado pelo sentimento de afetividade que liga narrador e espaço-epicentro. Dessa forma, apesar das tensões revolucionárias que envolvem o espaço, há o evidenciamento de aspectos positivos que constituem o Grão-Pará, como se pode verificar nos excertos de *Lealdade* (1997) e *Desordem* (2001) supratranscritos.

É uma relação familiar, com significância afetiva que torna o lugar único e importante para a constituição de si mesmo enquanto sujeito. Embora Maurício, em *Revolta* (2005), também mantenha uma relação de afetividade com o espaço, esta é afetiva-negativa. Em toda a sua narrativa, não há menção a aspectos positivos do Grão-Pará. Até mesmo na apresentação das características físicas desse espaço, são realçadas questões que o envilecem.

Belém. Santa Maria de Belém. Santa Maria de Belém do Grão-Pará. Numerosos são os viajantes a quem este burgo tropical dá a impressão de que é uma cidade preguiçosa e precocemente envelhecida, dolente, com suas ruas estreitas e fétidas, artérias mortas, prostradas neste barranco à margem do Guamá, longe do grande rio, longe de tudo, longe de deus e do mundo. O calor de seus dias é como uma mortalha andrajosa, que recobre seus membros esqueléticos, vítima que é de um tempo cruel (*Revolta*, p. 20).

Na configuração do espaço realizada por Maurício, a maior parte dos substantivos é acompanhada de um ou mais adjetivos negativos. Para “cidade”, tem-se “preguiçosa”, “envelhecida”, “dolente”, sendo o segundo adjetivo reforçado pelo advérbio “precocemente”. O aviltamento é estendido para as partes que compõe a cidade: no que diz respeito ao substantivo “ruas”, “estreitas” e “fétidas” são as definições.

Além disso, o calor e a distância⁴⁴ são elementos do espaço que também são depreciados por Maurício. Quando se refere à lonjura, não demarca exatamente um lugar específico que traga significação ao questionamento: longe em relação a que? Ao mesmo tempo, menciona lugares vagos – “longe do grande rio, longe de tudo, longe de deus e do mundo” – que revelam a visão que Maurício tem do Grão-Pará: a de espaço abandonado e esquecido por todos.

Sob a égide dessa dinâmica narrativa, o Grão-Pará é caracterizado deslocado de um ponto fixo; liga-se ao outro, faz-se a partir do outro, o ‘eu’ narrativo; sendo envolvido em uma representação que o desnuda como uma composição não una, mas proteica, apresentando-se sob vários ângulos de sentido.

Cada narrador-protagonista revela um Grão-Pará distinto, conforme a relação de afetividade instaurada com o espaço e presentificada pela memória, consoante os interesses estabelecidos para a construção da trama. Diante disso, cada narrador-protagonista estabelece relações de tipos diferentes com os microespaços

⁴⁴ O calor e a distância do Grão-Pará – em relação à Corte, em *Lealdade* (1997), e quanto aos países europeus, em *Desordem* (2001) – também foram apontados por Fernando e por Anne-Marie, conforme se pode ver nos excertos destacados a seguir. Contudo, esses narradores-protagonistas, distintamente de Maurício, também apresentam características positivas do espaço na construção das obras.

“Durante muitos anos, jamais existiu qualquer meio de comunicação rápida entre o Grão-Pará e o resto do Brasil. Raras eram as casas comerciais do Grão-Pará que mantinham correspondentes nos portos situados além de Pernambuco, e não era incomum notícias políticas do Rio de Janeiro ou das Minas Gerais chegarem aqui via Grã-Betanha ou Estados Unidos em tempo mais curto que se enviadas diretamente [...]” (*Lealdade*, p. 50).

“Algumas vezes o calor torna-se intolerável aqui nesta região, porque o verão arrasta-se indolente e soberano” (*Lealdade*, p. 189).

“A vida em Belém não se movia com indolência, como seria de se esperar de **uma cidade de clima quente**, havia uma atmosfera febricitante, uma inquietação como se todos sofressem de incurável insônia que os fazia viver as 24 horas do dia” (*Desordem*, p. 116).

“Uma vez perguntei a Batista Campos o que ele realmente queria para aquela terra tão infeliz, tão afastada dos países cultos [...]” (*Desordem*, p. 250).

que compõem o Grão-Pará, elegendo para a trama aqueles mais representativos na sua existência, seja positiva ou negativamente.

Nas narrativas, em meio a uma abundância de microespaços, os narradores-protagonistas são configurados como *personas* extremamente ativas e participativas dos núcleos de ação no Grão-Pará, portanto, é dinâmico o fluxo de ação. Não se trata, pois, de sujeitos estáticos; pelo contrário, são gerados a partir do movimento contínuo, o qual possibilita que empreendam uma viagem pelos múltiplos eixos e dimensões que formatam o Grão-Pará. Dessa composição, destaca-se a relação que Fernando, Anne-Marie e Maurício possuem com o tempo e o espaço habitado, crucial, nas narrativas, para a constituição de si mesmo e para a configuração do outro.

Nessa organicidade, a disposição total das narrativas, as diferentes relações que os narradores-protagonistas vivenciam contribuem para que, além um Grão-Pará único, distinto, esculpido diferentemente por cada narrador, conforme as experiências singulares presentificadas na narrativa por meio da voz do 'eu' narrativo, erija-se também um Grão-Pará comum aos envolvidos: um espaço de lutas ideológicas e políticas, formatado a partir de uma atmosfera de poder e de violência, sendo a dominação condição basilar no exercício do poder.

Intersecção narrativa: poder, violência e dominação

As perspectivas a respeito do Grão-Pará nas narrativas de Fernando, Anne-Marie e Maurício são contrastantes. Contudo, a confluência das vozes-narrativas evidencia um espaço marcado pela gradação crescente da violência: em *Lealdade* (1997), a cidade era marcada pela dor, pelo infortúnio; em *Desordem* (2001), a tensão aumenta; e, em *Revolta* (2005), explode a tensão e tudo é transformado em caos. Essa transição de nuances revela um sistema cingido por um sincrônico de relações sociais geridas pelo signo da violência e da coerção.

A dor, o desalento e o desespero encontram conformação no espaço: o Grão-Pará instaura-se como grande metáfora do constante viver. A dinâmica do lugar torna-se visível, conformando-se como espaço de poder, seja nas relações entre governantes e governados, seja nas relações sociais entre as diversas personagens dos romances.

Para Hannah Arendt (1985, p. 22)⁴⁵, todas as instituições políticas são manifestações e materializações do poder; estratificam-se e deterioram-se logo que o poder do povo cessa de apoiá-las. Assim, o poder do governo depende dos números; é ele proporcional ao número a que se associa. A mais clara distinção entre poder e violência é que o poder tem necessidade de números, enquanto a violência pode, até um certo ponto, passar sem eles, por basear-se em instrumentos. A maioria que simplesmente observa os acontecimentos é, na verdade, um aliado latente da minoria.

O “poder” está relacionado à habilidade humana de não apenas agir, mas de agir em comum acordo. Dessa forma, o poder jamais pertence a um único indivíduo, mas a posse é do grupo e existe apenas durante o tempo em que o grupo se mantiver unido. Enquanto “vigor”, de modo não ambíguo, refere-se “a alguma coisa no singular, a uma entidade individual”; é uma característica própria de um objeto ou de uma pessoa e que “pertence ao seu caráter”; pode manifestar no tocante a outros objetos ou pessoas, contudo não depende deles para existir (ARENDT, 1985, p. 22).

A designação “força” deveria ser remetida apenas em referência a “forças da natureza” ou “forças das circunstâncias”, ou seja, “para indicar a energia liberada por meio de movimentos físicos e sociais”. Ao passo que “autoridade”, como termo, pode ser aplicado a pessoas ou a cargos (inclusive os hierárquicos da igreja): “a sua característica é o reconhecimento sem discussões por aqueles que são solicitados a obedecer; nem a coerção e nem a persuasão são necessárias”. A violência, por sua vez, tem caráter instrumental. Os instrumentos da violência “são concebidos e usados para a multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo” (ARENDT, 1985, p. 25).

Hannah declara que, embora essas distinções não sejam arbitrárias, dificilmente correspondem ao mundo real, do qual são, entretanto, retiradas. Dessa forma, o poder institucionalizado nas comunidades organizadas aparece

⁴⁵ Em *Da Violência* (1985), obra escrita entre 1968 e 1969, Hannah Arendt se propõe a gerir reflexões que foram provocadas pelos eventos dos últimos anos, no contexto do século XX. No primeiro capítulo, efetua uma crítica aos movimentos da “nova esquerda”, os quais enaltecem levianamente a violência, fiando-se, equivocadamente, na ideia de que a violência seria o âmago do poder. No segundo capítulo, a proposta é levantar a questão da violência nos domínios da política. Para tal, contrapondo-se a autores canônicos, a filósofa conceitua alguns termos como “vigor”, “força”, “autoridade”, sendo a distinção entre “violência” e “poder” o cerne da discussão. No terceiro e último capítulo, a autora discorre sobre a natureza e as causas da violência. Embora o contexto de análise muito se difira da proposta da presente tese, as noções de “poder” e “violência” são essenciais para as discussões aqui erigidas.

frequentemente sob a feição de autoridade, a exigir de imediato e indiscutido reconhecimento; sociedade alguma poderia funcionar sem ela. Além disso, nada é mais comum do que a combinação da violência com o poder, nada menos frequente que encontrá-los em sua forma pura e, portanto, mais extrema. Contudo, não se pode concluir que tais terminologias sejam a mesma coisa (ARENDT, 1985, p. 26).

Conforme Paul Ricoeur (2010), “quase todas as discussões suscitadas pelo pensamento político de Arendt podem ser revistas quando se apresenta o par conceitual poder-violência”⁴⁶. Nessa dinâmica, ao discorrer sobre a relação entre o poder e a violência, Arendt assevera: “onde um domina de forma absoluta, o outro está ausente”. Logo, “a violência aparece onde o poder está em perigo, mas se deixar que percorra o seu curso natural, o resultado será o desaparecimento do poder” (ARENDT, 1985, p. 32).

A violência pode destruir o poder, mas é incapaz de criá-lo, bem como a violência não pode originar-se de seu oposto, o poder. Diferentemente da violência, para Arendt (1985), o poder não necessita de justificativas, mas de legitimidade. Assim, sempre que um grupo de pessoas se reúne e age de comum acordo, origina-se o poder. Mas a legitimidade emana mais da reunião inicial do que de qualquer ação que possa seguir-se. Dessa forma, o poder justifica-se por si mesmo, está arraigado na ação conjunta que o fundamenta, logo, as ações posteriores alcançam legitimidade, porque são remetidas ao marco inicial.

Na relação entre poder e autoridade, Jüerger Habermas (1980) acentua as distinções entre as concepções de Hannah Arendt e Max Weber. Para Habermas (1980, p. 100), o enfoque de Arendt é comunicativo, ela “[...] concebe o poder como a faculdade de alcançar um acordo quanto à ação comum, no contexto da comunicação livre de violência”, enquanto Weber, ao definir o poder, em *Economia e Sociedade* (1984, p. 43), “como a probabilidade de impor a própria vontade, dentro de uma relação social, ainda que contra toda resistência e qualquer que seja o fundamento dessa probabilidade”, constitui, conforme Habermas (1980), um modelo teleológico de ação, o poder é uma ação estratégica com um fim delimitado. Na medida em que o êxito da ação “depende do comportamento de outro sujeito”, o indivíduo deve “[...] ter a sua disposição meios que induzem no outro o comportamento desejado. É essa capacidade de disposição sobre meios que

⁴⁶ “[...] almost all the discussions generated by Arendt’s political thought can be reviewed in the light of the conceptual pair power-violence” (RICOEUR, 2010, p. 19).

permitem influenciar a vontade de outrem que Max Weber chama de poder” (HABERMAS, 1980, p. 43).

De acordo com Habermas (1980), o conceito de poder de Weber é a definição de violência proposta por Arendt. Os dois conceitos possuem a mesma significação: "o sujeito de ações instrumentais, interessado exclusivamente no êxito de sua ação, deve dispor de meios graças aos quais pode forçar um sujeito com capacidade decisória, seja pela ameaça de sanções, seja pela persuasão, seja por uma manipulação hábil das alternativas de ação" (HABERMAS, 1980, p. 100). Os conceitos de poder de Weber e de Arendt são opostos, pois “poder”, para Hannah Arendt, está estritamente ligado à noção de consentimento, de não violência e de comunicação entre indivíduos iguais.

Porém, filia-se aqui a Renato Perissinotto (2004, p. 126), o qual, contrapondo os pensamentos arendtianos, assevera que “[...] o conceito de poder nada tem a ver com consentimento e sim com luta”. Para o estudioso, Arendt “[...] retira do poder qualquer conotação que o remeta à idéia de conflito, sem fornecer outro conceito que cumpra essa mesma função heurística”. Perissinotto (2004) questiona a atribuição, realizada por Arendt, de uma tradição a uma identificação entre “poder” e “violência” e argumenta que o que há é uma íntima relação entre “poder” e “conflito”.

Na reflexão de Perissinotto (2004, p. 122), a Weber é auferida posição de destaque, pois é esse autor alemão que, mais do que qualquer outro, “sempre identificou poder com conflito e não com violência”. A palavra luta surge como paráfrase de poder: “[...] deve-se entender que uma relação social é de luta quando a ação se orienta pelo propósito de impor a própria vontade contra a resistência de outra ou outras partes” (WEBER, 1984, p. 31).

Para Perissinotto (2004), é na luta que o poder se efetiva, mas ela pode ser pacífica, logo, “[n]ão há dúvida que a luta pode redundar em violência, mas não há nenhum vínculo necessário entre ambas”. Na luta, diversos mecanismos podem ser utilizados como ação estratégica: “[...] o intelecto, a força física, a astúcia, a oratória, a adulação das massas, a devoção aos chefes etc.”.

Deste modo, Perissinotto apresenta uma série de autores que fortalecem o posicionamento de que, quando há o uso da força efetiva, é porque já não existe poder, pois o elemento central das relações de poder é o cálculo que o subordinado realiza ponderando as possíveis sanções que poderá sofrer, caso não obedeça; escolhe, portanto, não se rebelar. Destarte, “entender o poder como uma relação de

conflito implica em lhe atribuir uma dimensão sempre ‘coativa’ que, no entanto, de modo algum se identifica com o uso efetivo dos implementos” (PERISSINOTTO, 2004, p. 10). Dessa forma, acredita-se aqui que o consentimento está mais relacionado à noção de dominação proposta por Weber (1984, p. 699) – na qual os dominados acolhem as ordens dos dominadores como se fossem suas – do que erigido em uma proposta de consenso genuíno que se manifesta e se mantém voluntariamente.

Perissinotto (2004, p. 127) acrescenta ainda que Weber não opõe violência e consentimento, mas conjuga este último conceito com o conflito social e político, “[...] reconhecendo-se, assim, que a vida política consiste tanto de ações estratégicas (poder) como de condutas orientadas por valor (respeito às regras legítimas)”. Em Weber, acentua Perissinotto (2004, p. 27), “[...] luta (poder) e adesão às regras (dominação) não configuram uma dicotomia”. Logo, a legitimidade da violência está em sua aceitação pelos dominados.

Max Weber, em *Vocação e Política: duas vocações* (1983, p. 56), destaca que: “A violência não é, evidentemente, o único instrumento de que se vale o Estado – não haja a respeito qualquer dúvida –, mas é o seu instrumento específico”. Nesse sentido, a violência, embora não seja o único instrumento do Estado, é ele que “reivindica o monopólio do uso legítimo da violência física” e transformou-se historicamente “na única fonte do ‘direito’ à violência”.

Para Perissinotto (2004, p. 14), “[...] dizer que a violência é um meio específico do Estado implica, certamente, identificá-la como seu atributo definidor (já que só esta instituição pode operá-la), mas não é, de forma alguma, o mesmo que afirmar que o poder político se equivale à violência”. Em sua argumentação, o referido autor destaca que justamente “o monopólio do uso da violência legítima é condição essencial, nos Estados modernos, para que a violência esteja ausente da vida política cotidiana”.

Destarte, percebe-se que poder não é, de forma alguma, sinônimo de violência, mas ambos os conceitos estão intrinsecamente relacionados, assim como é possível afirmar que o poder nem sempre é mantido por meio de um consenso entre iguais, tal como assevera Habermas (1986, p. 88) a respeito de Arendt: “É um ponto contra sua tese o fato de que as instituições e estruturas básicas que são estabilizadas por meio da direção política poderiam apenas em casos raros ser a expressão de uma ‘opinião sobre a qual muitos estavam publicamente de acordo’”.

Dessa forma, os indivíduos que compõem a sociedade e mantêm as estruturas políticas e de poder estão fixados em desiguais condições políticas, econômicas e sociais, por este motivo a assertiva de Weber (1984) de que a dominação é um tipo especial de poder. O poder é mantido mais pelo consentimento, temendo-se uma possível sanção, do que pela união voluntária de iguais. E a violência legítima torna-se instrumento na relação de dominação que constitui o Estado.

Na trilogia, a organização social não é constituída por meio de um pacto entre homens livres e iguais, mas mediante hierarquia e estratificação social. A sociedade no Grão-Pará é formada por diversos tipos humanos. Os narradores possuem ideologias distintas e divergem quanto à postura diante da revolução, mas concordam em relação ao cenário de violência que se instalou durante os conflitos.

As relações entre dominador e dominados presentificadas na narrativa reforçam essa concepção, são múltiplas historietas que se unem a uma história central, que vão conformando a atmosfera do mando. Nesse sentido, é importante destacar o prisma de que cada narrador faz uso durante a narrativa desses casos e a relação dessas historietas com a construção da imagem de si e do outro.

Sem dúvida, nos romances, a distribuição do poder não é equânime. O prestígio entre o coletivo, a origem social, a posição econômica e a habilidade retórica são elementos legitimadores dos agentes de poder e de autoridade, mas é a ocupação política que constitui o principal eixo movente das estruturas de poder.

De modo distante de um princípio democrático, os governadores do Grão-Pará, inicialmente, eram escolhidos pela monarquia portuguesa (*Lealdade*, 1997); posteriormente, após a anexação ao Brasil, era o governo brasileiro que determinava o chefe de Estado no Grão-Pará (*Desordem*, 2001; *Revolta*, 2005). Eleito sem voto popular, o compromisso do governador do Grão-Pará não era com o povo, mas com a sustentação da ordem e da lei, segundo os pressupostos de seus superiores.

Na manutenção do domínio, a violência era a principal aliada para estabelecer o controle sobre o outro, sobre o povo, percebido, pelos donos do poder, como grande massa subalterna. Como dispositivo de poder, a violência é naturalizada e cotidiana, acarretando uma experiência agônica no povo: assujeita, ao passo que exclui. O povo, entidade que representa o conjunto de personagens, cidadãos de um espaço em relação a seus governantes, é submetido à coerção, a fim de que as suas ações sejam realizadas em conformidade com os interesses das figuras de

poder instituídas. Tal conjunto de personagens é excluído dos processos de decisões que envolvem o Grão-Pará e submetido não só à repressão em relação à oposição política e ideológica, mas a todo tipo de arbitrariedades, conforme se verá nas próximas páginas.

LEALDADE: UMA PROFUSÃO DE CONFLITOS

Vivências de dor

A relação de afetividade de Fernando com o Grão-Pará é crescente, como pôde ser observado no primeiro caderno. São diversas experiências que unem o protagonista de *Lealdade* (1997) a esse espaço. Das múltiplas dimensões do Grão-Pará, há algumas que são essencialmente representativas na constituição de Fernando. A primeira é a extensão que configura o universo da infância: Oriximiná (*Lealdade* p. 19), Val-de-Cães (*Lealdade* p. 64). Nessa esteira, as experiências do Fernando-menino são reconstruídas no plano dialógico da memória.

As palavras do narrador-protagonista são lançadas para tentar recompor as percepções da infância, de um passado distante e simbólico que o conduziu a uma dimensão inventiva e descobridora do mundo. Aos quatorze ou quinze anos, Fernando foi com sua família passar o Natal e o Ano-Novo na fazenda de um meio parente de seu pai, na cidade de Oriximiná. Lá, ele conheceu um vaqueiro que:

[...] abriu o embornal e, com cuidado, retirou um filhote de jacaré que estava todo amarrado. Observei com surpresa, mas jamais podia imaginar o que o vaqueiro pretendia. Ele apertou as mandíbulas do jacaré com uma das mãos e desamarrou-o com a outra, segurando com firmeza o animal que se agitava desesperado. Num gesto rápido, o vaqueiro levou a mão à cintura, desembainhou o sabre e deu um leve golpe no filhote de jacaré, o suficiente para tirar sangue. Sempre a sorrir e com o olhar fixo em mim, atirou o animal na poça. A água ferveu e em poucos segundos emergiu uma massa sanguinolenta para logo submergir levada pelas piranhas famintas. Fiquei petrificado, sem poder tirar os olhos da poça e da mancha de sangue que se podia ver na superfície amarela. Eu não conseguia absorver a gratuidade da atitude da atitude do vaqueiro, nem entender o frio sacrifício do filhote de jacaré. [...] E o gesto do vaqueiro de sacrificar o filhote de jacaré na poça das piranhas foi para mim o primeiro contato com a abominação, com a crueldade (*Lealdade*, p. 22 – 23).

É ali que a ingenuidade do menino confronta-se com a aspereza do mundo. É a primeira vez que ele tem contato com uma violência sem sentido, que perdurará por toda a narrativa. Esse relato faz parte de um conjunto de histórias que aparecem na trilogia, cujo intuito é simplesmente o de apresentar as diversas facetas do Grão-Pará, dentre as quais, destacam-se historietas marcadas pela violência despropositada que desordena os preceitos éticos que regem a convivência do grupo. É também em Oriximiná que Fernando conhece Sofia, uma menina negra, órfã, cujo fim é trágico:

Pela cozinheira, fiquei sabendo que Sofia havia sido apanhada fazendo algo muito feio e que tinha sido açoitada e despachada para uma fazenda no Amapá. [...] Anos depois, um vaqueiro [...] me contou que Sofia sequer chegou ao Amapá. Ainda na viagem, foi violentada e morta por um taifeiro, que atirou seu cadáver no rio Amazonas./ – Preto e índio acabam sempre assim por aqui – ele disse (*Lealdade*, p. 28).

A morte prematura de Sofia evidencia a crueldade vivida por alguns grupos sociais naquele contexto. A história dela, integrada às demais, confere sustentação e verossimilhança à revolução que eclode em *Revolta* (2005), cuja força central é justamente esses grupos marginalizados e oprimidos.

A instauração dessas novas experiências na vida de Fernando é importante para a construção da identidade da personagem. Longe do aconchego dos pais, o menino pode revelar-se e explorar as possibilidades que despontam. Do contato com o vaqueiro, em razão do ato de crueldade dele, o Fernando-menino é levado à reflexão, a expressar compaixão pelo filhote de jacaré. Com Sofia, ele conheceu o sabor de um primeiro beijo, a coragem e a força de um ser humano.

O vigésimo quinto governador: um caso bíblico

Fernando, em *Lealdade* (1997), narra as proezas do vigésimo quinto governador e capitão-general do Grão-Pará, o capitão-de-fragata Francisco de Souza Coutinho. Em analogia ao romance entre Davi e Betsabá, presente no Antigo Testamento das escrituras sagradas cristãs, Fernando constrói o enredo que envolve o caso amoroso do referido governador. Apaixonado por uma mulher casada com um soldado do destacamento de infantaria, Souza Coutinho afasta o marido enviando-o para uma guarnição longínqua. Alguns meses depois, a mulher engravidou, mas o parto não ocorreu como esperado:

Embora as parteiras do convento [de São José] fossem conhecidas pela habilidade, algo deu errado. Mãe e criança morreram após um trabalho de parto fatigante e doloroso. Era um menino, o natimorto. E o brigadeiro perdeu a cabeça. Toda a capital acompanhou o sofrimento do governador com reverência e temor. O homem estava transtornado, uivava e rosnavava como um cão danado, e pensou-se em promover um exorcismo. Talvez fosse a solução, pois, na mesma manhã do óbito, Souza Coutinho decretou a prisão de todas as parteiras do convento de São José, incluindo a superiora, irmã Valéria, que sofreu detenção domiciliar. Mais tarde, as pobres mulheres foram enfileiradas na frente do paço, e cada uma recebeu duzentos bolos de palmatória. A seguir, irmã Valéria e as duas parteiras que haviam atendido a morta foram conduzidas para o porto, onde a cada uma

se ataram pedras de alvenaria e assim foram atiradas na baía para sofrerem pena de perpétua imersão (*Lealdade*, p. 53 – 54).

As ações de Souza Coutinho reforçam a assimetria do poder, em que a prepotência e o controle do dominador sobre o outro tomam balizas ilimitadas, ao passo que o oprimido, na outra extremidade, é lançado a toda sorte de intempéries. Sobre a morte da amante e do filho do governador, as parteiras eram inocentes: ocorre que, nas últimas semanas de gravidez, a mulher quase não podia locomover-se e o governador resolveu ir ao encontro de outras amantes. A mulher, enciumada, foi atrás do governador. No caminho, despencou de uma ribanceira, tendo ficado desacordada até ser encontrada. “Ao chegar no convento de São José, já estava quase morta devido à hemorragia, e a criança nasceu asfixiada pelo cordão umbilical” (*Lealdade*, p. 54).

Embora sem culpa alguma, as parteiras foram penitenciadas. A punição aplicada ao outro é instrumento para suavizar a própria falha; o valor da vida das parteiras foi reduzido a nada, elas tornam-se meras peças de um jogo pessoal: sinais arbitrários de quem goza da prerrogativa do mando. Os outros apenas observavam com “reverência” e “temor”. A manifestação da reverência como sinônimo de respeito e obediência é capital para a opressão e o silenciamento, uma vez que a figura de poder é considerada como uma entidade imóvel, abstrata e detentora legítima do domínio, assim como o temor é a erupção de um misto entre sujeição e medo, resultado do predomínio da coação e da violência.

No sistema estabelecido pelo dono do poder, aquele que o contraria é duramente penalizado, como forma de exemplo para que outros não tenham o mesmo intento. Quando o governador e a sua amante ainda viviam enamorados, trancados no palácio, “[t]oda a cidade falava, comentava, tagarelava, mas sempre a meia voz, muito veladamente, pois o mandatário supremo não era de engolir desaforo”.

O condutor da sociedade grã-paraense, nesse momento, era o medo da violência, da força do chefe político, o qual pautava suas ações meramente na própria vontade soberana: “[a] prova estava na preta Josefa, que disse tudo em voz alta no porto do Haver-o-Peso, e acabou a ferros no pelourinho, depois de levar cinquenta chibatadas” (*Lealdade*, p. 53). A violência, então, é uma aliada para moldar o povo aos padrões de comportamento estabelecidos pelo dominador.

A opressão política, a marginalização econômica e a violência integram um sistema social institucionalizado, no qual um consenso coletivo inconsciente acorda os papéis sociais, as condutas que direcionam a vida em sociedade. Nesse processo, a estratificação e a hierarquização têm seus contornos reforçados, legitimando o poder punitivo do chefe político, assim, a manutenção da ordem vigente dificulta a luta por mudanças políticas, sociais e econômicas.

A narração desse caso ata-se ao interesse de Fernando em rememorar os fatos do passado como mecanismo para tentar entender a si mesmo e justificar os seus atos. Para ele, “[...] com o passar do tempo, a trágica história de amor do governador do Grão-Pará mostrava-me com clareza o poder absoluto dos dirigentes desta colônia” (*Lealdade*, p. 54). Nesse episódio, ele já podia enxergar o desgaste do regime absolutista e, talvez, o anseio por mudança já estava sendo alimentado, o qual posteriormente tomaria força em Caiena.

Eusébio Machado: silenciamento

As ideias revolucionárias desenvolvidas em Caiena eram temidas pelos detentores do poder, pois poderiam subverter a ordem vigente. Dessa forma, era conveniente que tais ideias fossem reprimidas. Para tal, o recurso era a exclusão, do convívio social, de possíveis agentes de revolução. No ano de 1817, Dom Antônio José de Souza Manuel de Menezes, o conde de Vila-Flor, assumiu o governo do Grão-Pará e Rio Negro e recebeu ordens⁴⁷, as quais foram repassadas para Fernando. A recomendação era manter o poder estabelecido, afastando quaisquer ameaças.

Em 1819, o doutor Eusébio Machado foi preso por ordem do conde e Fernando foi encarregado de “[...] fazer-lhe perguntas inquirindo-o sobre as suas relações com as mortíferas idéias de Caiena e, em virtude dessas relações, a inquiri-lo igualmente acerca de pessoa ou pessoas que conspiram solertes ambições nesta cidade [...]” (*Lealdade*, p. 151). Ao chegar à cadeia, Fernando deparou-se com

⁴⁷ “– Vossa Mercê deve ter o forte da Barra em estado de poder obstar quaisquer tentativas que possam ferir a integridade do reino, reforçando com maior número de homens a vigilância, para fazer respeitar e sustentar os direitos de El-Rei, nosso senhor”. / “Por nenhum modo Vossa Mercê consinta as mais pequenas relações com os das províncias espanholas rebeladas, bem como é especialmente necessário que tenha as mais exatas notícias e informações do progresso do espírito revolucionário nos países limítrofes do Grão-Pará, da força armada que tem naquelas fronteiras, movimentos e direções dos corpos e das disposições hostis ou pacíficas a nosso respeito” (*Lealdade*, p. 150).

Eusébio morto. Embora o carcereiro afirme que a *causa mortis* tenha sido enforcamento, os exames que um médico conhecido de Bernardo (melhor amigo de Fernando) realizou atestavam que a morte havia ocorrido em razão de dois profundos golpes que perfuraram os pulmões, logo, Eusébio havia sido assassinado.

Como possível ameaça às estruturas de poder e, conseqüentemente, aos agentes de poder, Eusébio foi silenciado definitivamente. As ideias desenvolvidas em Caiena eram de revolução, de igualdade, de democracia, as quais, se fossem aderidas por um elevado número de adeptos, poderiam transformar-se em instrumento de mudança e suplantar o domínio instituído pelo sistema monárquico. O crime de Eusébio foi ler, instruir-se, pensar, refletir e almejar um futuro distinto para o Grão-Pará. O pagamento foi a própria vida e a apreensão de seus livros, suspeitos de conterem ideias insidiosas.

A tipografia como resistência ao poder estabelecido

As ideias de resistência ao poder são alimentadas pelas profundas discussões empreendidas nos serões nas casas dos amigos em Belém: casa de Bernardo (*Lealdade* p. 68); casa de Batista Campos (*Lealdade* p. 112); e casa do doutor Alexandrino (*Lealdade* p. 152). Não é em um ponto fixo, mas são nesses ambientes, cujo aspecto comum são as discussões políticas, que as ideias são erigidas e transformadas no diálogo com o outro.

Esses espaços surgem como êxtase da alma e são responsáveis, após o retorno de Fernando de Caiena, pela ampliação de sua visão a respeito da conjuntura política e social do Grão-Pará. A inserção do protagonista nesses ambientes e a integração ao grupo articulado por Batista Campos encetaram novas formas de seu devir, erigindo novos significados para a sua existência, para suas relações com o outro e consigo mesmo.

Nesse processo, ao romper com a neutralidade, Fernando manifesta-se ideologicamente e envolve-se afetivamente com os integrantes do grupo, com a causa. O compartilhamento de sentimentos une-o ao grupo e fortalece o desejo de lutar pelos objetivos coletivos. É esse convívio que o desperta para o questionamento de certas práticas de descaso, privilégio e indiferença presentes na constituição dos governantes do Grão-Pará. É a partir dessas conjecturas que outro espaço destaca-se nesse percurso de Fernando: a tipografia.

Na configuração do Grão-Pará, um espaço marcado por relações de dominação, a tipografia (*Lealdade*, p. 170 ss) é arquitetada como espaço de resistência ao poder estabelecido. “O *Paraense* era um jornal de quatro páginas, inteiramente dedicado à política”, articulado pelos opositores do regime político arbitrário vigente: Filipi Patroni e Fernando eram os principais envolvidos nesse projeto.

Com o intuito de fechar a tipografia e, por conseguinte, impedir a veiculação do jornal, o chefe político organizou várias investidas: ordenou que um dos sócios retirasse o capital empregado na tipografia; enviou emissários para seduzir o gráfico: “– São dez contos – explicou o tipográfico –, ou a deportação” (*Lealdade*, p. 171); mandou prender Filipi Patroni. Contudo, nenhuma dessas tentativas obteve êxito, os fundadores da tipografia conseguiram solucionar os problemas que surgiram e o jornal permaneceu circulando pelo Grão-Pará.

A tipografia é, então, empregada como espaço que se opõe à conformidade, à concordância; e o jornal constitui um veículo de subversão, irrompendo para desestabilizar os processos instituídos. É por meio desses elementos que Fernando ganha força para empreender novas reivindicações, novas problematizações. Essa forma de resistência é uma busca pela afirmação de si, de sua existência. Por intermédio do jornal, as novas ideias eram difundidas e o movimento de resistência era expandido. Esse enfrentamento possibilita aprendizagens, leituras e práticas em relação a si mesmo e ao mundo.

A derrocada de um sistema e a manutenção da violência

Apesar de todas as ações arbitrárias impetradas com o intuito da permanência da monarquia, esse sistema de governo ruiu, mas não de maneira menos torpe do que a duração da sua existência. Uma sequência de ações ritmadas sob a chancela da transitoriedade marca a derrocada de tal sistema. O Conde de Vila-Flor se retirou para o Rio de Janeiro, entregando o poder a um governo interino chefiado pelo arcediago Antônio da Cunha, pelo coronel Joaquim Filipe dos Reis e pelo ouvidor Antônio Carneiro de Sá (*Lealdade*, p. 154), os quais viviam a guerrear entre si.

Aos moldes da revolução que se instaurava em Portugal – “[...] os militares se rebelaram no Porto. Querem uma nova constituição para o reino, que assegure os

direitos naturais do homem e do cidadão. Querem liberdade e igualdade perante a lei e lutam pela soberania nacional e um governo representativo” (*Lealdade*, p. 162) –, Filipe Patroni, Bernardo Vilaça, o cônego Batista Campos e Fernando reuniram-se e decidiram por realizar o mesmo no Grão-Pará. A Fernando foi dada a incumbência de persuadir o coronel Francisco Barata a aderir ao movimento.

“Se é a pluralidade dos cidadãos do Grão-Pará que deseja a união com Portugal para gozar de uma constituição [...] então o que vamos fazer não será um levante e sim o começo de uma regeneração política” (*Lealdade*, p. 165) foi a resposta dada a Fernando pelo coronel Barata, apoiando o movimento. No dia 1º de janeiro de 1821, o coronel efetiva o intuito do grupo, declarando: “– Em nome do povo do Pará, proclamo a constituição e convoco eleição para uma junta constitucional” (*Lealdade*, p. 166). O governo interino foi deposto e Felipe e Bernardo foram enviados a Lisboa, como Comissários do Grão-Pará, entretanto, desiludiram-se: “os portugueses estavam apavorados com os avanços das colônias portuguesas na América, queriam a volta imediata do rei e dar início a um processo de recolonização” (*Lealdade*, p. 167).

Frente a isso, decreta Batista Campos: “– Agora só nos resta a independência!”. Com o Brasil independente, Batista Campos publica no jornal *O Paraense* uma cópia do manifesto em que o imperador Pedro I exortava os brasileiros a unirem-se em favor da independência. Vinte dias após a independência, o governo do Grão-Pará ordenou uma série de prisões, entre as quais estavam a de cônego Batista Campos, Bernardo e Fernando. Com o mesmo furor repentino com o qual foram presos e mantidos durante duas semanas a pão e água, foram libertados, sem qualquer explicação: nem para a prisão, nem para a soltura.

A saída da prisão não impediu que as perseguições continuassem, Fernando e Batista Campos continuaram a serem agredidos até as eleições de fevereiro de 1823. Nenhum português foi eleito. “Acabei eleito vereador, com trezentos votos. E Batista Campos foi consagrado nas urnas” (*Lealdade*, p. 174), afirma Fernando. Contudo, em março, um coronel do exército português, Vilaça, manda “[...] prender e deportar todos os membros da Câmara, restaurando a antiga” (*Lealdade*, p. 175). Filipe é confinado no Rio de Janeiro, Fernando e Batista Campos conseguem fugir e se esconder em sítios vizinhos a Belém.

Em agosto de 1823, o brigue de guerra Maranhão entrou na baía, tendo em seu mastro principal a bandeira verde-amarela do império do Brasil. Um oficial do

brigue entrou no palácio e anunciou que o imperador do Brasil apoiava o partido que havia se formado em favor da independência, acrescentando: “fica o porto desta cidade bloqueado até que o Grão-Pará aceite o sistema geral do império brasileiro” (*Lealdade*, p. 183). “E se não aceitarmos?” (*Lealdade*, p. 183), perguntou um comerciante português. “Belém será bombardeada pela esquadra. E faremos a anexação pela força” (*Lealdade*, p. 183), o oficial respondeu. Ao saber dos acontecimentos, Fernando e Batista Campos foram Belém e encontraram o povo dividido a respeito dos rumos do Grão-Pará: “– Viva El-Rei! – gritavam os portugueses./ – Viva o imperador! – gritavam outros./ – Viva o Grão-Pará livre! – gritávamos nós” (*Lealdade*, p. 183).

Uma sessão extraordinária da junta provisória foi marcada para decidir sobre as medidas a serem tomadas: decidiu-se pela anexação ao império do Brasil, os cidadãos fizeram o juramento à independência e foi realizada uma nova eleição, a fim de escolher um governo civil “[...] para gerir os destinos da nova província do império” (*Lealdade*, p. 187). Foi eleito presidente, Geraldo Abreu; e vogal, o cônego Batista Campos. Alguns pediam que os oficiais e empregados do antigo regime fossem demitidos e, os portugueses, deportados. Mas a mentira foi descoberta: “[n]ão existia nenhuma esquadra, era tudo um grande embuste. Mas não haveria mais retorno. Alguns portugueses ficaram enfurecidos” (*Lealdade*, p. 188).

A confusão não havia cessado e “Batista Campos andava preocupado [...]. A tensão era crescente, e as desconfianças entre as facções, cada vez maiores” (*Lealdade*, p. 189). A situação era grave, Batista Campos e Fernando, em diálogo, analisavam a situação do Grão-Pará: quase todos os oficiais achavam que a junta provisória queria proteger os portugueses, desejavam “[...] uma demonstração mais eficaz contra os defensores do antigo regime” (*Lealdade*, p. 194). Apesar dos oficiais locais terem sido muito humilhados pelos portugueses no passado, o fator que preocupava Batista Campos era o descontentamento do povo, e assim questiona “[...] O que acontece é que nos cálculos políticos de toda essa gente, o povo não entra. O que foi feito para melhorar as condições do pobre?”. Ele mesmo traz a resposta: “[n]ada. Os pobres podem ser obrigados a trabalhar para um fazendeiro. Podem ser recrutados para o exército. E, se forem escuros, tudo pode lhes acontecer” (*Lealdade*, p. 195).

Batista Campos estava certo em suas conjecturas. As tropas se rebelaram, mas o grupo que cuidava das armas não aderiu ao movimento. Então, um grupo de

oficiais e soldados invadiu a casa de Batista Campos e o arrastaram até o local, a fim de que ele convencesse os soldados a abrir a porta daquele arsenal. Fernando observava a cena de longe, viu que Batista Campos não parava de falar, mas não conseguia compreender o que estava sendo dito. Mas, em seguida, as armas foram distribuídas aos soldados e ao povo. Um alferes tomou a palavra e, em nome dos militares e do povo, exigiu a demissão do presidente Geraldo José de Abreu. Posteriormente, Batista Campos tomou a palavra com intuito de tentar acalmar a situação e o povo gritou: “Que Batista Campos seja o presidente!” (*Lealdade*, p. 198).

As notícias sobre os acontecimentos na cidade começaram a chegar: grupos de soldados e populares saqueavam as casas comerciais de alguns portugueses; invadiram os lares, destruindo tudo; violaram as mulheres e brutalizaram os donos das casas; incêndios irromperam nos prédios e comércios. E a confusão somente cessou com a chuva. Batista Campos permaneceu no palácio e tomou uma série de medidas, a fim de atender às solicitações do povo e resolver o conflito. Mas, na noite seguinte, “[...] grupos de populares e soldados, sedentos de vingança, atacaram as casas comerciais e as residências de partidários do regime colonial” (*Lealdade*, p. 201). Na mesma noite, mil homens recrutados nos barcos ancorados no porto, sob o comando do capitão-tenente Jonh Pascoe Greenfell (comandante do brigue de guerra Maranhão), invadiram a cidade, desarmaram os soldados envolvidos no movimento e os levaram para o quartel, bem como conduziram os civis à cadeia.

Batista Campos teve a casa invadida por marujos portugueses contrários à independência e foi conduzido até Greenfell, o qual ordenou que Batista Campos fosse amarrado na boca de um canhão e o morrão da peça fosse acendido. Greenfell, porém, recuou, ao perceber que “[...] se fosse às últimas conseqüências, enfrentaria uma revolta generalizada, além de fabricar um mártir que o assombraria para sempre” (*Lealdade*, p. 203). Então, o borão foi apagado, Batista Campos foi desamarrado e enviado ao Rio de Janeiro, onde ficou prisioneiro na Fortaleza de Santa Cruz.

Fernando também foi desarmado e preso pelos comandados de Greenfell. Ele estava entre os duzentos e cinquenta homens que foram enviados para o brigue Diligente, em 1823. Fernando e mais seis pessoas conseguiram fugir, mas os demais foram transferidos para o brigue Palhaço, colocados no porão do barco, humilhados e torturados até a morte. Após a fuga do brigue, Fernando decidiu que

Belém já era segura para ele, deixou a capital e encaminhou-se para Cametá, onde a narrativa é escrita. Nessa dimensão, são os elementos da natureza que conformam a ambientação: a cabana, a selva (*Lealdade*, p. 29, p. 49, p. 182, p. 190); o rio, a fazenda (*Lealdade*, p. 14, p. 154) erigem-se como espaço de reflexão, de encontro consigo mesmo.

É ali, exilado, que Fernando coloca-se frente a frente consigo mesmo e com as experiências vividas. Nesses ambientes de silêncio, nos quais a memória torna-se a principal companhia, ele é confrontado com uma profusão de lembranças que dão origem à narrativa. O romance é iniciado por Fernando narrando que estava no Rio Tocantins, em Cametá, a caminho da fazenda Promissão, local que seria o seu exílio, e encerra com Fernando narrando as peripécias que o forçaram ao exílio. Dessa forma, as pontas do começo e do fim são atadas, conformando uma narrativa cíclica.

DESORDEM: OPRESSÃO E VIOLÊNCIA

Lobo de Souza: sob o signo da ambiguidade

Embora a monarquia tenha sido destituída, a constante oscilação da situação política, a alternância de governantes provoca a sensação de instabilidade, sendo o poder a razão de constantes conflitos. Conforme Walter Benjamin, em *Para uma crítica da violência* (2011), a violência em ato, a princípio, é necessária para que o direito seja estabelecido e se firme o poder em uma dada sociedade; sendo efetivado, não é mais imperioso o uso largo da violência, há um afrouxamento. A trilogia é marcada por uma divergência entre a instituição do poder por meio da violência e a continuidade dele. Objeto de incessantes conflitos, o poder não configura bases sólidas, logo, a instituição do poder é reproduzida reiteradas vezes, em razão de sua perpetuidade estar amiudadamente ameaçada, como se pode observar nas sequências de ações supradestacadas.

O Grão-Pará havia deixado de ser colônia de Portugal e tinha se transformado em província do império do Brasil. Apesar dos embates daqueles que desejavam um terceiro destino para o Grão-Pará – nem o domínio português, nem o brasileiro, mas a independência (Fernando e Batista Campos eram partidários desse grupo) –, o poder assenta-se nas mãos de enviados do Brasil. Mas a insatisfação do povo permanecia, pois o governo continuava a atender apenas aos interesses de seus superiores, sem qualquer atenção direcionada ao povo. Os conflitos arrastaram-se por um longo período, acentuando-se a partir de 1833, com a nomeação de Lobo de Souza para presidir o Grão-Pará. A política desse presidente era de repressão, fator que, de certa forma, incitava, e não controlava, as rebeliões. As ações dessa política de Lobo de Souza se estenderam por todo o segundo volume da trilogia: *Desordem* (2001).

Havia pouco mais de um ano o Pará era governado com mão de ferro pelo senhor Bernardo Lobo de Souza, um homem conhecido pela arrogância, assomado e colérico, a olhar os nativos com sobremaneira. Com a posse deste novo preposto do Império do Brasil, uma década de inquietações se esgotara e a situação estava em seus limites. Dez anos de morticínios, levantes, assassinatos, prisões e a estagnação econômica. Nas cidades maiores, onde o povo se distanciara da produção de subsistência, passava-se fome (*Desordem*, p. 32-33).

Na narrativa de Anne-Marie, a Lobo de Souza é dado grande destaque. Ele está envolvido em todos os conflitos políticos do enredo. O poder está centrado na

figura desse governante, e a violência é a sua principal arma para manter a relação de dominação sobre o outro. O caráter autocrático e conservador de Lobo de Souza impossibilita o diálogo com outras esferas da sociedade e assola qualquer tentativa de reivindicação dessas esferas. A sua estratégia de defesa é o ataque constante e preventivo, antes que ganhassem força ações contrárias ao sistema do qual era parte, Lobo de Souza realizava investidas com o intuito de reprimir possíveis rebeldes e impedir quaisquer possibilidades de insurreições.

A composição de Lobo de Souza alia-se à noção de que, para ser respeitado na sociedade, em sua posição político-social, era necessária a habilidade do mando, a não aceitação de si mesmo enquanto agente de violência poderia determinar a sua sujeição, a perda da autoridade, do cargo, quiçá, da vida. A violência, então, surge, para ele, como condição *sine qua non* do cargo, a fim de garantir a manutenção da sua própria posição, do temor dos subordinados e do respeito dos superiores hierárquicos. Lobo de Souza é, portanto, formatado sob o signo da ambiguidade, é refletor de medo e coragem. A consciência acerca da própria condição de imperfeição é o motor para as ações violentas. É a coragem de exercer a brutalidade a arma para tentar suplantar o medo de transparecer as suas inexatidões.

A nomeação de um homem como Lobo de Souza soava como um escárnio para os paraenses. Numa terra que prezava a educação e as boas maneiras, onde se cultivava uma requintada hospitalidade, era quase impossível conviver com alguém que confundia autoridade com desdém, superioridade hierárquica com indiferença pelos cidadãos de cabedal e que pensava que fazia parte da liturgia do cargo o tratamento brutal aos mais humildes. E como sempre acontece com os coléricos e os brutamontes, Lobo de Souza cultivava uma fraqueza: queria ter sido um intelectual, um orador brilhante, senhor de um raciocínio rápido. Como era exatamente o contrário, escondia sua insegurança com a grosseria. [...] Infelizmente estava fadado a se chocar com Batista Campos, a quem transformou na encarnação do mal. Era a frustração jamais saciada de um medíocre a se voltar contra o mais inteligente e brilhante homem da terra. [...] E jamais haveria trégua entre os dois homens (*Desordem*, p. 35).

Lobo de Souza era um homem que jamais seria um conciliador, um homem prudente, porque considerava a conciliação e a prudência como coisas de covardes, e gostava de fazer da política uma espécie de caça (*Desordem*, p. 62).

A longa descrição de Anne-Marie a respeito das características de Lobo de Souza já antecipa a rivalidade que teria com Batista Campos. Na narrativa, infere-se que, na perspectiva de Lobo de Souza, as ações violentas são realizadas no âmbito

de uma racionalidade, de uma justificativa: a manutenção da ordem vigente. Sem dúvidas, então, a violência é, nesse caso, instrumental, pois é utilizada como recurso para tentar impor ao povo os interesses do Estado, é utilizada como mecanismo de repressão e coação. Lobo de Souza tinha consciência de que o sistema de leis instaurado naquela sociedade atribuía ao Estado o direito à violência: “– Eu tenho a lei do meu lado, o próprio juiz concordou com a minha ordem de entrar naquela casa [a de Batista Campos] e apreender o que fosse necessário” (*Desordem*, p. 103).

Lados opostos: Lobo de Souza, Batista Campos

O desfecho de Batista Campos, em *Lealdade* (1997), foi a prisão no Rio de Janeiro. Em *Desordem* (2001), ele está livre e novamente no Grão-Pará, mas sem morada certa, pois vivia em constante contenda com o presidente da província. Lobo de Souza intencionava prender o cônego, por isso ordenou a invasão da casa de Batista Campos e a sua perseguição. Essa oposição entre esses dois homens aumentou o clima de tensão no espaço. Enquanto o grupo liberal, formado pelos correligionários de Batista Campos, pensava sobre um levante armado para depor o presidente, o grupo conservador passou “[...] a agir com maior intensidade na agressão aos opositores, aumentando os conflitos e elevando o clima de tensão social a níveis insuportáveis” (*Desordem*, p. 50).

Nessa relação, ambos os lados utilizam da violência, mas o emprego se dá por formas distintas: Lobo de Souza, figura de mando, impõe a violência como legítima e autorizada, enquanto vê os artifícios empregados por Batista Campos e por seus aliados como falta, desrespeito, transgressão, insubordinação. Ao passo que, na visão de Batista Campos, a violência praticada pelo presidente da província objetiva a obediência e a submissão, ao passo que a perpetrada pelo cônego é combativa e de resistência à dominação, espectro que perdura durante a narrativa de Anne-Marie, pois a configuração de Lobo de Souza narrada por ela é formatada a partir de diálogos com Batista Campos.

Nunca estive pessoalmente com ele, mas Batista Campos muitas vezes voltava indignado do palácio. Segundo Batista Campos, Lobo de Souza parecia mais um agente provocador, alguém deliberadamente escolhido

pela Regência⁴⁸ para empurrar o Grão-Pará ao radicalismo. [...] E Lobo de Souza odiava o Grão-Pará quase tão ferozmente quanto odiava Batista Campos. As duas coisas pareciam se confundir na sua mente atormentada (*Desordem*, p. 35).

Por mais que buscasse, Batista Campos não encontrava explicação para o que a Regência estava fazendo com o Pará. Não era boa política hostilizar até mesmo os setores mais conservadores de uma sociedade, nomeando seguidamente governantes que não respeitavam as tradições locais e quase sempre tratavam os paraenses com menosprezo e soberba (*Desordem*, p. 123).

A respeito das questões políticas, era Batista Campos que guiava a visão de Anne-Marie. Ela mesma jamais esteve face a face com Lobo de Souza, todas as informações narradas sobre esse presidente da província eram obtidas por meio de Batista Campos. Desse modo, a narrativa de Anne-Marie pinta essas duas personagens de forma dicotômica, mas, na composição de Batista Campos, a tinta do heroísmo é mais latente. A Lobo de Souza restava as características de homem bruto, violento, dominador, rústico, sem traquejo social, mas também religioso, metódico e trabalhador.

Os domingos prosseguiam sem nada especial, porque ele não era de promover noitadas ou gastar as tardes em total ócio. Embora não despachasse com seus auxiliares, o domingo à tarde era para estudar processos, para cuidar das armas ou inspecionar alguma obra pública ou a compactação de uma nova estrada. Se alguém chegasse ao palácio em um domingo à tarde, perceberia que ali vivia um homem decente e trabalhador, que só queria saber de exercer seus deveres de presidente, sem se preocupar com a vida de ninguém. [...] Lobo de Souza queria tranquilidade para governar, mas infelizmente os paraenses não deixavam (*Desordem*, p. 216).

A afirmação de Anne-Marie destacada no excerto anterior aproxima-se das fronteiras do riso e da ironia, enquanto figura de linguagem. A tranquilidade para trabalhar seria obtida se a prerrogativa do mando não fosse contestada, se o povo se mantivesse sempre calado diante de qualquer arbitrariedade do dominador, se os habitantes do Grão-Pará aceitassem conformadamente a imperativa hierarquização, sem possibilidade de ascensão social, se o dominado não pensasse, não refletisse sobre a sua própria condição de exclusão e exercesse, subservientemente, o papel social que lhe fora designado.

⁴⁸ Nesse momento, o Brasil já não era governado pelo imperador, mas por uma regência: “[...] na madrugada do 7 de maio de 1831, o imperador sob forte pressão política abdicou em nome de seu filho, sendo imediatamente eleita uma regência provisória” (*Desordem*, p. 124).

O humor sutil presente no trecho anterior reifica o descontentamento com a situação: Lobo de Souza estava “[...] voltado para o duro trabalho de governar um território insubmisso” (*Desordem*, p. 215). A aparente condição de Lobo de Souza é incorporada ao texto justamente para dizer o que não está posto explicitamente, o dito é a expressão do não dito, o dito torna-se, intencionalmente, o oposto do que se quer transmitir. A crítica está subjacente: a submissão parece ser vista por Lobo de Souza como condição incontestada, o contrário disso é anormalidade, logo, cabia-lhe a função de introdutor da ordem, de condutor do Grão-Pará à regularidade. As manifestações de insatisfação do povo eram vistas por ele como empecilho para o bom andamento de seu próprio trabalho.

Nabuco: necessidade de autoafirmação

Em *Desordem* (2001), Lobo de Souza é a figura máxima de representação do poder constituído atuante na narrativa, mas outras esferas de domínio também são aparentes, como o comandante Nabuco. Nele, a presença da violência é gritante: após a invasão à casa de Batista Campos, um grupo de quase duzentas pessoas foi às ruas a fim de impedir a prisão do cônego. Pedro Barata estava na frente da multidão e, por meio de sua capacidade de persuasão, convenceu os soldados a entregarem suas armas (*Desordem*, p. 81 – 92). O comandante Nabuco não estava presente no ocorrido, mas era o chefe da guarda municipal e, depois desse episódio, sofreu duras críticas do presidente da província e de outros membros políticos.

Sentindo-se ofendido e humilhado, empreendeu uma perseguição desmedida em relação a Batista Campos e a seus companheiros: foi o mandante da morte de Pedro Barata e uma das razões para a constante fuga dos membros centrais do grupo liberal. Após muito insistir, Nabuco conseguiu autorização expressa de Lobo de Souza para efetuar a prisão de todos, contudo, ele e seus comandados foram encurralados antes e Nabuco foi morto por Eduardo Angelim: “[...] recebera o fogo à queima-roupa de Angelim. A imaturidade do jovem falara mais alto que os princípios filosóficos” (*Desordem*, p. 173). Novamente, a violência manifesta-se nos dois lados rivais, culminando em vidas ceifadas, sendo, porém, distintas as circunstâncias dos assassinatos.

Enquanto Nabuco planeja calmamente a morte de Pedro, com tempo e disposição suficientes para contratar um terceiro para efetuar o serviço, Angelim age

em legítima defesa, antecipando-se para garantir que ele e seus amigos não fossem futuramente atingidos pelas ações de Nabuco. Entretanto, mesmo que uma morte seja premeditada e a outra tenha ocorrido no furor do momento, ambas são movidas pelo ódio ao outro, pela reprovação das ações do outro, pela negação das ideologias defendidas pelo outro. A violência praticada por Nabuco é, então, mais que instrumental, liga-se a um desejo de vingança, da necessidade de ver o outro subjugado. A ânsia em efetivar a subserviência desse outro está atrelada à autoafirmação, ao engrandecimento de si mesmo, à crença de que seria respeitado por seus iguais e por seu superior. No sistema instaurado na constituição do Grão-Pará, a morte dessas duas personagens não possui o mesmo peso:

Quando a notícia do assassinato do comandante Nabuco chegou à capital, toda a lentidão e o aparente desencontro do aparato governamental e judiciário do Pará desapareceu como que por encanto. Antes, alegações de dificuldade de locomoção, falta de recursos e de pessoal postergaram as investigações mais elementares e nada saiu do lugar, deixando o assassinato do coronel Pedro Barata envolto em controvérsias e mistério. Agora, os lerdos investigadores pareciam outros, os indiferentes promotores e juízes mostravam-se ativos e atarefados. E a reação não tardou. Diversos destacamentos da Guarda Nacional, portando armamento pesado, partiram para os pontos mais longínquos do Acará-Açu e Turiassu, onde quer que desconfiassem existir partidários do cônego e resistência ao governo nomeado pelo Império do Brasil. Nos dois dias que se seguiram, mais de vinte pessoas foram presas, casas foram invadidas e políticos da oposição liberal caçados como se fossem bandidos. Em todo o Pará o povo voltava a sentir medo (*Desordem*, p. 173).

A morte de Fernando foi ignorada pelo poder local, pois para a perpetuação do sistema de domínio não era interessante que o mandante do crime fosse conhecido, mas já a morte de Nabuco serviu como estímulo para fortalecer a busca pelos resistentes ao sistema, bem como poderia ser usada como justificativa para a série de ações violentas que se seguiriam. Essa contenda serviria para exacerbar a insegurança e reforçar o sentimento de medo da população, o qual, em um movimento de vai-e-vem, era visitador constante.

Curica: a expressão da violência

Uma terceira forma de agente de violência presentifica-se em *Desordem* (2001), trata-se do pequeno fazendeiro Manoel Anunciação, o Curica. Ele e o irmão Severino “[e]ram pessoas rudes, analfabetas, de mãos calosas, vindas [...] do sul do

Maranhão. Tinham chegado com as levas de imigrantes que se viam tangidas para o norte com a anexação do Grão-Pará ao Império do Brasil” (*Desordem*, p. 71). Para sobreviver, Curica era como camaleão, moldava-se de acordo com a necessidade da situação. Diante de estranhos e superiores, era humilde; enquanto para os seus subordinados, era homem valente. Ambicioso, desejava “[...] ser um homem de posses, um cavalheiro de cabedal” (*Desordem*, p. 73) e estava enriquecendo no Grão-Pará sob a cinesia de duas ações: explorando seus empregados e aliando-se aos donos do poder instituído.

Curica realiza as ações escusas para a manutenção do poder. Capaz de executar qualquer tarefa – até as mais infames, como a execução de Pedro Barata (*Desordem*, p. 143) –, a ambição é a força motriz de suas ações e a empatia pelo outro não é um sentimento que o constitua. A violência empregada por ele, com exceção da praticada em relação aos empregados da sua fazenda, não é intuindo submissão ou obediência do outro, mas é realizada a fim de obter aprovação dos donos do poder, os quais, embora estejam envolvidos nos atos de violência de igual modo, temem agir com as próprias mãos e empregam a voz como instrumento para efetuar a ordem para que outros atuem em seu lugar. A capacidade de praticar atos extremamente escabrosos torna Curica uma figura valiosa aos donos do poder.

O ato de ordenar a violência, sem a executar propriamente, alimenta uma falsa percepção do impacto do ato violento. Nessa organização, aos mandantes, a violência é suavizada, vê-se que os indivíduos resistentes ao sistema desaparecerem, mas não se vê a arma empunhada, os olhos cerrados, o sangue jorrando e toda a dinâmica da violência física. É Curica que realiza essa atividade face a face com a vítima, e há nele um certo prazer na dor do outro, como observa-se no tratamento dado a dois índios que tentavam fugir de uma fazenda em que há cinco meses trabalhavam como escravos. Os dois estavam na mata em direção à fazenda de Malcher, o qual acolhia “[...] os índios descidos e os escravos fugidos [...]” (*Desordem*, p. 73), mas o destino não chegou.

[...] dezenas de lanternas acenderam-se. [...] Assustados, eles [os fugitivos] tentaram esconder-se, enfiando-se no meio dos arbustos, correndo por entre os espinheiros. Os homens não se apressaram, divertiam-se em apontar os focos das lanternas sobre os dois desesperados aos gritos e gargalhadas. [...] – Não é para atirar, não – disse, imperativa, uma voz por trás da linha de homens que seguravam as lanternas. – Eles vão ter o que merecem bem devagarzinho, e vão implorar para morrer. [...] – O senhor vai sangrar ele, patrão? – Alguém muito tímido se fez ouvir na escuridão. [...] –

Deixa eu também sangrar, patrão – pediu outra voz com deboche. [...] O suplício dos dois fugitivos já se prolongava por mais de uma hora. Arrastados [pelos calcanhares] sem piedade por um terreno acidentado, cheio de tocos de pau e barro crestado como pedra, eles estavam bastante feridos, os troncos e membros superiores transformados em postas sangrentas. [...] – Agora todo mundo junto! – ordenou a voz. [...] todos abriram fogo. [...] Finalmente, os corpos foram lançados barranco abaixo e desapareceram no rio [...] (*Desordem*, p. 65 – 69).

Curica vigilava essa fazenda, a fim de demonstrar a sua colaboração com a administração provincial. “Como tantos outros fazendeiros, ele mantinha uma milícia privada que usava para espancar e assassinar pessoas identificadas como inimigas do império” (*Desordem*, p. 73). Percebe-se que ele é o chefe do bando executor, mas também participa ativamente de todas as ações. A sinfonia da dor regida por Curica não é entoada com sofrimento ou lamentações, há, na consumação do ato, um regozijo entre ele e seus parceiros. Não é uma mera indiferença diante da dor do outro, a fronteira da empatia é rompida, a ausência dela marca a dinâmica da ação: a morte das vítimas é postergada para satisfação dos algozes.

Nesse sentido, Curica é elemento central na perpetuação do sistema de domínio vigente. As suas ações estão manifestas não propriamente sob a noção de lealdade, a qual é supostamente destinada aos donos do poder, pois estão aliadas às propostas destes, mas porque há um jogo de interesses: a violência necessária para a coerção e submissão do povo é praticada em troca de dinheiro, respeitabilidade e reconhecimento. A lealdade de Curica é, portanto, a si mesmo; e a sua capacidade de exercer a violência é a sua principal moeda para cambiar com os donos do poder, almejando alcançar a posição socioeconômica que anseia.

A conjunção dessas três figuras de violência – Lobo de Souza e a violência instrumental; Nabuco e o desejo de vingança; Curica e a ânsia por ascensão social – empurram o cônego Batista Campos e seus aliados para a margem da cidade. Eles passam a ocupar os espaços periféricos do Grão-Pará: as matas, os quilombos, os seringais. Como seres errantes, essas personagens caminham sem destino certo, sempre a fugir, a se esconder, a se defender. Essa peregrinação é fulcral na determinação da morte de Batista Campos, pois é a ausência de meios que provoca a inflamação do corte em sua face, realizado por ele mesmo ao se barbear. A narrativa de Anne-Marie é encerrada destacando essa errância pela mata e inicia focalizando a morte do cônego, formatando-se também como narrativa circular.

REVOLTA: A LUTA PELA DOMINAÇÃO

A instauração do caos

Em *Revolta* (2005), Batista Campos já estava morto, mas até mesmo a sua ausência continuava a mover o povo no Grão-Pará. A sua morte combinada com os estragos realizados pelas tropas imperiais na fazenda de Malcher foi o estopim para que a guerra tomasse efetiva forma e a violência transpassasse a fins inimagináveis. Embora Batista Campos não tenha sido assassinado diretamente, o povo se revoltou e culpou o governo. Apesar de Lobo de Souza não ter autorizado abertamente o saque e a queima da fazenda, as tropas imperiais lhe eram subordinadas, logo, a responsabilidade foi lançada sobre ele, de modo que os fazendeiros que, por ventura, ainda o apoiassem, abandonaram-no. Essas ações narradas em *Desordem* (2001) geraram descontentamento no povo e culminaram na morte horrenda de Lobo de Souza e na profanação de seu corpo.

No largo do palácio, a multidão estava ainda mais agitada, com grupos de negros a beber e dançar ao som de batuques. Separados das rodas de negros, os índios e mamelucos não estavam mais calmos, pareciam despertados de um sono milenar e agitavam suas clavas e seus punhos fechados, gritando impropérios em nheengatu. Uma fila interminável passava pelos cadáveres destroçados de Lobo de Souza e de Santiago [coronel, representante da Regência], e cada um que parava para contemplar aqueles restos sanguinolentos atirados na sarjeta externava seu descontentamento em cusparadas, chutes e até alguns mais afoitos arriavam seus calções e urinavam copiosamente (*Revolta*, p. 26).

A narrativa de *Revolta* (2005) acerca das questões políticas do Grão-Pará centra-se no ano de 1835. A sequência de ações violentas narradas nos dois primeiros romances da trilogia intervinha na dinâmica do lugar, e os principais membros do grupo liberal viviam a fugir, mas ainda havia uma certa organicidade no espaço e as personagens ainda podiam manter determinada rotina. Em *Revolta* (2005), qualquer resquício de regularidade ruiu e o caos tornou-se a única constância.

A morte desses representantes da Regência do Brasil, especialmente a de Lobo de Souza, marca o início da sucessão de descomedimentos que se seguiriam. Ao contrário de Fernando e de Anne-Marie, o tom de Maurício é de descrédito e deboche, contudo, há uma vertente crítica que conduz a narrativa dele. Em meio aos fatos narrados são intercaladas análises avaliativas sobre os eventos, a exemplo desse episódio que marcou a morte de Lobo de Souza. Ao passo que narra a morte

do presidente da província, também articula seus posicionamentos críticos. As narrativas de Fernando e Anne-Marie também estão impregnadas de seus respectivos posicionamentos, mas não com a dose de sagacidade de Maurício.

[...] algo me dizia que nada tinha a ver com as pregações de Batista Campos, com os ideais dos agitadores, com o desejo sincero do Angelim ou a vontade de poder do Malcher. Eu sentia que aquilo sequer tinha a ver diretamente com a conhecida arrogância do defunto ou com as provocações sistemáticas dos homens da Regência. Não, urinar, cuspir naqueles cadáveres horivelmente mutilados era sinal de que algo fugira do controle, a centenária represa de ressentimentos tinha se rompido, a sede de vingança estava a ser saciada e nenhuma força da província seria capaz de contê-la (*Revolta*, p. 269).

De acordo com a narração de Maurício, infere-se que tais mortes parecem relacionar-se a um desprazer latente no povo, a uma insatisfação a respeito da própria condição de vida, da situação em que habitavam, do descaso político; desejavam mudança, mas não sabiam a quem recorrer. Os muitos anos de peleja, sem perspectiva de transformação, alimentaram um ódio, sem destino certo, mas que bem cabia na figura de Lobo de Souza, a quem a personificação do mal era viável; a responsabilização de todos os problemas a um único indivíduo e o consequente massacre deste trariam a ilusória convicção de possibilidade de mudança e a esperança de que a vida ganharia outro caminho menos árduo. Contudo, a figura de poder foi destituída, mas a mudança almejada não ocorreu, pelo contrário, a violência tornou-se soberana no espaço.

Novos líderes, velhos métodos

Após a morte de Lobo de Souza, o fazendeiro Malcher assumiu o governo (*Revolta*, p. 74), mas a paz estava longe de ser alcançada. Em *Desordem* (2001), Malcher, os irmãos Vinagre, Angelim, Fernando, Bernardo e Batista Campos constituíam o grupo liberal e lutavam lado a lado contra as arbitrariedades dos governantes enviados pelo Brasil. Após a tomada do poder, em *Revolta* (2005), o grupo se dissipou: Fernando e Batista Campos estavam mortos; Bernardo não apoiava os rumos sanguinolentos que a insurreição tomou; Angelim inicialmente afasta-se da política, a fim de tentar retomar os seus negócios; e Malcher e Francisco Vinagre protagonizam uma acirrada disputa pelo poder. No momento em que Malcher deixa de ser oposição, torna-se situação e passa a ocupar a posição da

principal figura de poder no Grão-Pará, o campo de visão parece ser restringido e o objetivo central transforma-se na luta pela permanência no poder.

Com tal intuito, Malcher empreende uma série de ações violentas e arbitrárias: mandou invadir a casa de uma professora de piano – seu antigo amor não correspondido – e prendê-la (*Revolta*, p. 171 - 179); destituiu Francisco Vinagre do cargo de comandante das Armas (*Revolta*, p. 161); ordenou a prisão de Eduardo Angelim (*Revolta*, p. 165); e determinou também a prisão de Bernardo e de Ana Amélia, pais de Maurício (*Revolta*, p. 181). A primeira, a professora, foi acusada de “homiziar os inimigos do governo” (*Revolta*, p. 171), os demais, sob o pretexto de que conspiravam contra o governo dele. As prisões ordenadas foram executas, mas Francisco Vinagre negou-se a sair do cargo. Pelo contrário, quando soube das prisões, foi ao encontro de Malcher para confrontá-lo.

Vinagre correu ao encontro de Malcher e o abordou aos berros.

– Isto é uma invasão de minhas atribuições – gritou. – Sou o comandante militar desta merda, nenhuma medida pode ser tomada sem o meu conhecimento.

– Eu sou a autoridade suprema – respondeu Malcher. – Não tenho de prestar contas a ninguém.

– Tu não passas de um imbecil, Malcher. O que estás fazendo é incitar a insubordinação e a indisciplina.

– Cala-te! Não estou pedindo tua opinião. Não passas de um bêbado e de um mulherengo.

Vinagre deu uma gargalhada e virou para os guardas que observavam, indiferentes à altercação.

– Voltem imediatamente ao quartel – ordenou.

– Fiquem onde estão – gritou Malcher.

Os guardas hesitaram.

– Voltem ao quartel, agora – gritou Vinagre.

– Não obedecem – disse Malcher.

– Sigam agora para o quartel – gritou Vinagre. (*Revolta*, p. 182 – 183).

Malcher reclama a legitimidade do governo e requer a autoridade para si. Mas no diálogo que se estabeleceu entre os dois intensifica-se a tensão entre esses atores políticos. A tomada do poder ocasionou a fragmentação do grupo e, por conseguinte, a dispersão do poder. O percurso da revolução trouxe os setores de diversos segmentos para o espaço público, bem como uniu a multiplicidade de minorias que lutavam por um interesse comum: a destituição do poder instituído. Alcançado o objetivo que os unia, a oposição a um inimigo comum transformou-se em contendas internas e disputa pelo poder entre os membros do próprio grupo.

As transições de figura de poder não modificaram a estrutura firmada na relação autoritária entre dominador e dominado, prevalecendo sempre os interesses

do dominador. Um após o outro continuaram a reincidir no erro da falta de diálogo com o povo e massacre deste. Eles desconsideraram a memória do passado de luta social e empreenderam uma disputa egoísta pelo domínio, não souberam lidar com a distribuição, desejavam a centralização do poder.

Malcher e Francisco Vinagre não se mantiveram coesos e unidos durante o processo e os múltiplos impasses geraram mais instabilidade e insegurança em relação ao futuro da província. A voz é empregada em um duelo que ambiciona medir força política, mensurar a autoridade diante dos soldados e do povo; parecem terem se esquecido das razões que motivaram a luta e a tomada do poder, de modo que se igualam àqueles que foram destituídos. Nessa estrutura, os conflitos são retomados e o povo é castigado:

Uma série de combates se desenvolveram nas ruas próximas ao Castelo, com as tropas governistas cada vez mais acudadas e apresentando grandes perdas. Por volta das três da tarde os combates cessaram, as ruas estavam coalhadas de cadáveres, as mulheres dos soldados corriam aos gritos entre os corpos, tentando encontrar seus maridos [...] A população, apavorada, escondia-se em suas casas (*Revolta*, p. 184 - 185).

[...] Francisco Vinagre foi indicado para substituir Malcher. É claro que os mais exaltados partidários do velho não aceitaram pacificamente a mudança, e os tiroteios recomeçaram. A maioria das escaramuças ocorreu na beira do rio, com o saldo de muitos cadáveres nas areias e outros a boiar nas águas (*Revolta*, p. 188).

Na peleja entre Malcher e Vinagre por espaço e poder, os soldados são colocados na linha de frente e o povo é novamente submetido a uma atmosfera de horror. A motivação para a contenda é individual, mas é o coletivo que é afligido. Malcher apossou-se da posição de poder, mas não alcançou legitimidade, não era respeitado como tal. Apesar das estratégias de cunho coercitivo utilizadas para manter-se no poder e da violência empregada para vencer a oposição de Vinagre, o governo de Malcher foi sucumbido e ele foi conduzido à prisão. No caminho, foi morto por um homem anônimo que se aproximou dele com uma pistola empunhada (*Revolta*, p. 188).

A derrota de Malcher impulsionou Vinagre a ocupar a posição que havia sido daquele. Os presos arbitrariamente foram soltos (*Revolta*, p. 191), soldados receberam parte do soldo atrasado (*Revolta*, p. 274) e uma aparente calma parecia se instalar no Grão-Pará (*Revolta*, p. 269). Apesar de críticas como a do vereador Pantoja (*Revolta*, p. 217), cujo discurso na tribuna da Câmara era com

intento de denunciar a situação política que a província estava vivendo, com um governo ilegítimo, dirigido por impulsivos tiranos, as ações de Vinagre agradavam a uma boa parte da opinião pública, como por exemplo, o gesto de recusa à exigência dos franceses de que a bandeira do Brasil fosse arriada e a francesa fosse hasteada no mastro do forte Castelo durante a salva de vinte e um tiros de canhão a ser disparada pelas tropas brasileiras, a fim de reparar a invasão em Caiena e os maus-tratos sofridos pelo cônsul da França no Grão-Pará (*Revolta*, p. 219 - 220).

Embora Vinagre não fosse tão impetuoso quanto Malcher, também não lidava bem com críticas, sendo assim, muitos vereadores foram, com suas famílias, embora de Belém, temendo retaliação. Nesse caso, a violência física não foi aplicada efetivamente, mas o receio de que ocorresse constituía instrumento do governo para que a coerção fosse concretizada e o poder fosse mantido. A coerção é ferramenta para calar os opositores e impedir que posicionamentos contrários fossem propagados. O aparente exílio voluntário é, indubitavelmente, fruto de pressão política. Se o episódio com os vereadores trouxe opressão, o outro aumentou a popularidade de Vinagre – “[...] negros e tapuias batucaram e dançaram até o sol raiar”. (*Revolta*, p. 221) –, formatando a imagem de um governante arbitrário e controverso.

A aparente calma durou pouco. “[...] Uma fragata de bandeira brasileira passou pelo forte da barra, não acatou a ordem de fundear e avançou até o ancoradouro da cidade, porém lançando ferros ao largo, sem aportar” (*Revolta*, p. 273). A fragata era comandada por Pedro da Cunha, emissário do Maranhão. Ele exigiu que Vinagre entregasse o governo da província ao governador mais votado na Assembleia. As opiniões do povo foram divididas: uns concordavam com a rendição, outras a renegavam veementemente. Ora firme, ora vacilante quanto à rendição, Vinagre reforçou a defesa da cidade. Mas foi Angelim a principal liderança na resistência contra Pedro Cunha. E o resultado do embate não tardou:

Passado duas horas, o forte do Castelo tinha perdido todas as suas ameias e quase todas as suas baterias, as casas fronteiras ao rio estavam todas arruinadas e em chamas, o fortim de São Pedro Nolasco havia sido reduzido a um monte de escombros [...] No final da tarde, centenas de corpos boiavam no rio, vítimas de afogamento ou de bala. As águas da baía de Guajará estavam tingidas de vermelho (*Revolta*, p. 283 – 284).

Após a batalha, restou a destruição, os escombros, as ruínas e um saldo catastrófico de mortes. O findar da narrativa não aponta vencedor, todos perderam de algum modo: seja uma mera posse, seja a própria vida ou a de um ente querido. Os inúmeros conflitos vão ditando a atmosfera do lugar: espaço de multiplicidade cultural transmutado em espaço de violência e dor. A percepção e o significado das experiências vivenciadas nesse espaço revelam a constância do conflito e as relações de poder que se instauram na conformação da atmosfera do lugar. Mas a intensidade e a dinâmica de cada experiência não são um processo unívoco, destarte, as memórias e a narração de tais memórias são arquitetadas heterogeneamente.

As narrativas são arquitetadas em paralelo, permitindo uma análise simultânea dos eventos e, simultaneamente, constituem uma sequência cronológica, relacionando-se mutuamente. Tal processo interativo determina as múltiplas inflexões que permeiam as narrativas. A troca constante de governo no Grão-Pará promoveu instabilidade e insegurança aos moradores, o fator motivador dos conflitos parecia ser o alcance e a manutenção do poder e não o povo em si. A suposta luta pelo povo manifesta-se como pretexto para satisfação das necessidades individuais, enquanto os dominados, sem escolarização, sem instrução, são manipulados, seja de forma coercitiva, seja por influência daqueles com boa capacidade retórica. Nessa óptica, está a figura de Batista Campos, com um discurso inflamado e proclamador da liberdade, ele articula multidões que o seguem, propagando as ideias dele e lutando pela causa eleita por ele.

BATISTA CAMPOS: A VOZ FORTE DA REVOLUÇÃO

No percurso das três narrativas, a personagem Batista Campos estabelece com o povo uma relação de dominação, semelhantemente à destacada na obra de Max Weber. Ao discorrer sobre as razões internas que justificam a dominação e os fundamentos de legitimidade, Weber (1983) destaca três formas⁴⁹, dentre elas, a dominação carismática. Nesse modelo, há uma complexidade de formas de manifestação, mas emana de um predicado capital: “[...] a devoção afetiva à pessoa do senhor e a seus dotes sobrenaturais (carisma) e, particularmente: a faculdades mágicas revelações ou heroísmo, poder intelectual ou de oratória” (WEBER, 2001, p. 134).

Batista Campos configura-se como uma figura de poder, um poder emanado do povo. Ele não exercia a violência física como instrumento para manter-se no poder, não era a coerção a razão de tantos adeptos, mas o enorme carisma e a capacidade de arrebatrar multidões por meio de seus discursos eram os principais motivadores da legião de seguidores. Se a obediência aos donos do poder que ocuparam a posição de governador ou presidente no Grão-Pará era executada pelo medo, a obediência a Batista Campos manifesta-se na esperança de um novo porvir.

Embora Batista Campos ora figure como parte do Estado, ora não – sendo esta última condição a predominante das narrativas –, ele permanece como figura de poder, pois a origem do poder é inerente à pessoa do líder, dessa forma, a obediência de seus seguidores não ocorre por meio do cargo político ou posição que ele ocupa, mas pelo carisma que ele possui. O carisma, a habilidade discursiva, a capacidade intelectual são os fundamentos da relação de subserviência do outro em relação a Batista Campos.

⁴⁹ “Existem em princípio — e começaremos por aqui — três razões internas que justificam a dominação, existindo, conseqüentemente, três fundamentos da legitimidade. Antes de tudo, a autoridade do ‘passado eterno’, isto é, dos costumes santificados pela validade imemorial e pelo hábito, enraizado nos homens, de respeitá-los. Tal é o ‘poder tradicional’, que o patriarca ou o senhor de terras, outrora, exercia. Existe, em segundo lugar, a autoridade que se funda em dons pessoais e extraordinários de um indivíduo (carisma) — devoção e confiança estritamente pessoais depositadas em alguém que se singulariza por qualidades prodigiosas, por heroísmo ou por outras qualidades exemplares que dele fazem o chefe. Tal é o poder ‘carismático’, exercido pelo profeta ou — no domínio político — pelo dirigente guerreiro eleito, pelo soberano escolhido através de plebiscito, pelo grande demagogo ou pelo dirigente de um partido político. Existe, por fim, a autoridade que se impõe em razão da ‘legalidade’, em razão da crença na validade de um estatuto legal e de uma ‘competência’ positiva, fundada em regras racionalmente estabelecidas ou, em outros termos, a autoridade fundada na obediência, que reconhece obrigações conformes ao estatuto estabelecido” (WEBER, 1983, p. 57).

A afeição a ele das pessoas que legitimam o poder e o transformam em líder religioso e político, a presença dele e a profusão de seus ensinamentos motivaram a erupção dos abundantes movimentos reivindicatórios e de contestação da ordem vigente. Apegadas a ele, as minorias vislumbravam possibilidade de mudança na sociedade grã-paraense. É por meio dele que o povo saiu às ruas durante diversos momentos para lutar contra as autoridades detentoras da ordem social instituída. Sendo assim, ele tornou-se uma ameaça para os líderes políticos enviados para governar o Grão-Pará, fator que resultou em uma forte perseguição, como já apresentada anteriormente.

A personagem Batista Campos é, ao mesmo tempo, figura de dominação e de resistência. Embora seja uma figura religiosa, o movimento liderado por ele tem um caráter muito mais relacionado ao desejo de transformação social e econômica e, sobretudo, política. Portanto, a personagem distancia-se da noção de movimento messiânico, não há eventos sobrenaturais que motivam o povo a seguir o cônego.

Apesar do carisma, são argumentos racionais que Batista Campos utiliza para conduzir as camadas populares. O sonho de uma nova sociedade mais justa e igualitária a ser conquistada no Grão-Pará era o elemento central das argumentações de Batista Campos e o principal vetor de suas movimentações políticas e de seus adeptos. A imagem de Batista Campos parece associar-se ao heroísmo, ligando-se à idealização gestada pelas camadas populares da sociedade no Grão-Pará.

Ao pensar-se na configuração do heroísmo presente nas três narrativas, convém destacar a definição de Joseph Campbell (1990, p. 135): “o objetivo moral do heroísmo é o de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma idéia. O herói se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa”. Contudo, as vozes dos narradores somam-se na constituição de narrativas formatadas de maneira que perspectivas contrárias dialoguem na composição das personagens.

Nesse sentido, a configuração da trilogia problematiza essa ideia de herói, uma vez que as distintas formas que os narradores representam a composição daqueles que poderiam ser considerados os heróis da revolução promovem reflexão sobre as pretensas atitudes altruístas de tais personagens.

Ao lado dos narradores-protagonistas dos romances, personagens ficcionais, despontam personagens históricos imortalizados pelas ações executadas no período de luta no Grão-Pará, desde a forçada anexação ao Império do Brasil até o romper

do movimento cabano. Figura recorrente nos três romances, o cônego Batista Campos, decerto, é a personagem histórica mais emblemática das obras. Tratado, pelo poder político, como incitador de conflitos, e consagrado, por seus congêneres, como a voz forte da revolução, Batista Campos é plasmado nas narrativas como importante ativista político e mentor de uma grande insurgência popular que ocorreu no Grão-Pará no século XIX.

Na série, o narrador de cada romance concebe a personagem Batista Campos de uma maneira, formando uma sobreposição de imagens que delineiam os traços da personagem. Assim sendo, o tom entusiasta de Fernando, em *Lealdade* (1997), o traço realista de Simone, em *Desordem* (2001), e o caráter debochado e incrédulo de Maurício, em *Revolta* (2005), são os modeladores dessa personalidade controversa.

Cada narrador, ao discorrer sobre Batista Campos, apresenta a construção imagética que possui da personagem, estando estritamente relacionada à própria relação que cada narrador-personagem estabeleceu com o cônego, e também às afinidades ideológicas entre narrador e personagem narrada.

Na relação entre Fernando e Batista Campos, este é dominante, enquanto aquele é recessivo, sendo os pensamentos e as ações de Fernando norteados pelo cônego. Fernando admira esse homem, escolhe-o como o líder e torna-se seu braço direito, apropriando-se de suas convicções e tomando-as como próprias. Sendo assim, a construção da personagem de Batista Campos é realizada por meio de um eixo forte: a admiração. A amizade e a admiração que Fernando verte por Campos demarcam a construção deste como um homem justo, honesto, sincero e bondoso. Nessa verve, todos os momentos da narrativa em que Campos aparece, há o esforço do narrador para a composição de um herói.

Fernando e Batista Campos compartilham dos mesmos ideais, fazem parte do mesmo grupo político, as ações dos dois estão imbricadas, intuindo um mesmo propósito, a construção da imagem de um resplandece na do outro. Sendo assim, Fernando apresenta a si mesmo e a Batista Campos como os heróis da revolução, sendo este o líder e principal mentor, apto – por meio de uma capacidade retórica invejável – a mover o povo em prol da causa.

Batista Campos é delineado como a esperança do povo que ansiava por um Grão-Pará livre, capaz de enfrentar de cabeça erguida quaisquer circunstâncias

adversas, a fim de alcançar os objetos propostos⁵⁰; como um homem que renunciou à vida privada a serviço de questões político-sociais e cuja casa é o ponto de apoio dos pobres e necessitados, sendo suas ações totalmente voltadas para ajudar o outro, sem pedir algo em troca.

Semelhantemente a Fernando, Anne-Marie também apresenta Batista Campos como um homem complexo. Ele possui escravos, recusa-se a libertá-los porque, segundo ele, “[...] seria abandoná-los à própria sorte, jogá-los na marginalidade. Porque eram seus escravos estavam protegidos e tinham uma boa vida” (*Desordem*, p. 148). Para Anne-Marie, ele é um homem honrado, íntegro, generoso, que se dedicava integralmente à causa do Grão-Pará – era a esperança do povo:

Meu querido amigo João Batista Gonçalves Campos estava morto. [...] Estava morto o único que podia evitar o desastre. [...] Todas as mortes parecem injustas, porém a de Batista Campos ceifou não apenas um corpo vigoroso, uma inteligência ágil, mas toda a esperança de um povo (*Desordem*, p. 114).

Ele era o princípio vital do movimento, a sua morte, em 31 de dezembro de 1834, acarretou o esmorecimento da insurreição. Apesar de ter posições distintas das de Batista Campos em alguns aspectos, Anne-Marie admira sua força e dedicação pela luta e considera-o um grande e leal amigo. Ela também faz parte de seu grupo político.

Diferentemente de Fernando, que precisa de uma causa forte que o mova, por tal, Batista Campos se entrega sem reservas; Anne-Marie é centrada, tem uma personalidade forte, não é facilmente influenciável, vive de acordo com os seus princípios, não se entrega totalmente a nada, privilegia a cautela e pondera as suas ações. Sendo assim, até mesmo a admiração que sente pelo cônego é moderada, ela tem ciência da força dele na revolução, apresenta-o como aquele que une o

⁵⁰ Fernando narra a cena em que em um dos embates entre Grão-Pará e os representantes do Império do Brasil, Batista Campos foi amarrado na boca de um canhão: “Mas ainda não era tudo. A escolta de Batista Campos, obedecendo ao comande de Greenfell [comandante do grupo], amarraram o cônego na boca de um canhão./ Um artilheiro acendeu o morrão da peça./ - Não queres confessar? – perguntou Greenfell. – Acho que seria melhor, ou irás direto ao inferno./ Batista Campos nada respondeu, parecia aceitar o seu destino. Olhava para nós, a face tão pacífica que nos arrancou um clamor. [...] A situação ficou tensa, porque Greenfell percebeu que, se fosse às últimas consequências, enfrentaria uma revolta generalizada, além de fabricar um mártir que o assombraria para sempre./ Com um gesto, mandou o artilheiro apagar o morrão. Batista Campos foi desamarrado. [...] assim como estava, amarrado, humilhado, foi atirado nos porões da charrua. Ficou prisioneiro na fortaleza de Santa Cruz, no Rio de Janeiro” (*Lealdade*, 1997). [Anos depois, ele foi liberto e retornou ao Grão-Pará para continuar a luta].

povo em favor de uma causa comum, mas não ousa segui-lo cegamente, ela é questionadora e inquieta.

Sob outro horizonte está a imagem de Batista Campos construída por Maurício. Sempre com um tom irônico, Maurício satiriza a relação do cônego com diversas mulheres (*Revolta*, p. 90; p. 143), mas admite a força política que ele possui. O narrador de *Revolta* (2005) frequenta os mesmos círculos sociais, mas não é amigo de Batista Campos, nem adepto dos ideais da revolução, portanto, Maurício fala com distanciamento desse líder, isento da admiração irrestrita e do carinho amigo que Fernando e Anne-Marie dedicam, respectivamente, ao cônego.

Esse narrador mostra um homem amado por muitos: “O povo humilde, que admirava o cônego e o via como um deles, chorou e manteve-se discreto. Alguns amarraram fumo de luto na manga da camisa” (*Revolta*, p. 29). Mas também odiado: “Outros celebraram ostensivamente” (*Revolta*, p. 29), provocando controvérsias até quando de sua morte, a qual suscitou a tristeza de uns e a alegria de outros – “Ninguém ficou indiferente, porque ninguém ficava indiferente ao cônego Batista Campos” (*Revolta*, p. 29).

Durante o período em que Maurício compôs os seus diários, isto é, 1835, Batista Campos já havia falecido, mas as diversas memórias de outros anos empreendidas pelo narrador retomam as ações do cônego, bem como o ecoar da voz de Batista Campos repercutido em cada canto do Grão-Pará de 1835.

Em tal narrativa, o conhecimento dessa personagem, a grande capacidade retórica e o poder de unir pessoas em favor de algo são explicitados pela voz do narrador, bem como por diálogos realizados por personagens, como a madrinha, Simone. Mas, principalmente, a narrativa revela a total desesperança que tomou o povo após a morte do cônego, o caos na cidade de Belém que foi intensificado depois desse episódio e a desorientação dos demais líderes da revolução.

A composição de Batista Campos nos três romances promove reflexão sobre a suscitada essência altruísta da personagem. As narrativas parecem jogar com a aparente solicitude de Batista Campos em ajudar o outro. Se, por um lado, tais ações parecem uma dedicação desinteressada ao próximo, por outro, parecem alimentar a própria satisfação pessoal de Campos.

Assim, se a luta é para satisfazer a si mesmo e não ao outro, não se trata de altruísmo verdadeiro, mas de egoísmo disfarçado. Logicamente, Fernando e Anne-

Marie, amigos de Campos, em suas narrativas, defendem o amigo, justificando qualquer possível ação negativa do cônio, como se vê nos excertos a seguir.

[Fernando] - Eu às vezes me assusto comigo mesmo – ele disse, cabisbaixo. – Sou um pecador, meu amigo. E meu maior pecado é a soberba. Ó, meu amigo, cada vez que eu uso minha capacidade intelectual de persuadir, estou incorrendo nesse pecado./ Eu nada tinha a dizer./ Pecador, quem não o era. Mas Batista Campos jamais foi hipócrita, um tartufo. Algumas vezes cheguei ao quarto dele e sucedeu-me encontrá-lo na cama com uma de suas protegidas./ Ele era um homem de grande complexidade; da mesma forma como não tentava se explicar por estar no leito com uma mulher, ferindo os votos de castidade, mantinha alguns escravos em sua propriedade. Mas sua voz denunciava emoção autêntica quando discursava para as pessoas humildes sobre a questão da independência do nosso país. Batista Campos não era homem de se enganar (*Leldade*, p. 114).

[Anne-Marie] [...] estranhava a tranquila aceitação de Pedro, bem como de Batista Campos, da existência de escravos, e por serem senhores de escravos. [...] mas Batista Campos era um homem honrado. [...] Pedro. Ele, também, era honrado (*Desordem*, p. 148).

Nessa arquitetura, com as mesmas cores de heroísmo que Fernando pinta a si mesmo, também colore Batista Campos. A confissão de pecado realizada por Campos na narrativa não tem o intuito de desabonar a imagem da personagem, mas tem efeito estético contrário, a de revelar algo implícito por meio de uma afirmação aparentemente sem propósito. No momento em que ele confessa o pecado, demonstra-se humilde e humano, mais próximo do povo.

Após a afirmação de Campos, a contestação de Fernando reverbera a imagem de sinceridade criada para o cônio: “Eu nada tinha a dizer./ Pecador, quem não o era. Mas Batista Campos jamais foi hipócrita, um tartufo”. Para Fernando, ferir os votos de castidade ou manter escravos não apaga a grandiosidade do homem que sempre lutou arduamente para a independência do Grão-Pará, uma vez que o próprio Fernando também possui escravos, mas também luta em prol deste local.

No mesmo sentido, Anne-Marie questiona a posse de escravos, ação totalmente contrária aos princípios dessa narradora, mas, em seguida, contrapõe o fator negativo com a afirmação de que ele era um “homem honrado”, equilibrando-se assim a balança no julgamento de Campos, a fim de poder continuar provando da companhia dele.

Ela tem carinho por ele, por isso esforça-se para aceitá-lo, movendo um jogo racional de justificativas, intuindo se acalmar e impedir de se afastar dele, uma vez

que, pensando na personalidade construída da personagem, se ela o enxergar como homem mau, desonesto, cruel, ela distanciar-se-ia dele e a amizade entre eles seria impossível.

Nesse arranjo, a contradição humana presente na personagem Batista Campos é expressa por meio das incoerências entre as ações e as ideologias e crenças defendidas pela personagem. Questões essas emolduradas pelo narrador de *Revolta* (2005). Sem a proteção que os outros narradores davam ao cônego, Maurício narra as ações de Batista Campos lançando sempre uma pitada de malícia, por meio de uma ironia escrachada.

O cônego Batista Campos deixou uma apreciável herança para seus familiares. Um engenho [...]; uma fazenda no Guamá [...]; umas casas no reduto [...]; a casa com a biblioteca e sua coleção de arte [...]. **Nada mal para um homem que dedicara sua vida a Deus.** [...] O cônego sempre mantivera aberta a porta de sua casa para essas guerreiras [...] mulheres de todas as idades e tipos, quase todas oriundas das classes mais humildes, algumas poucas brancas, quase todas de peles tostadas como bacaba madura ou chocolate, que freqüentavam a casa, ajudando nas lides domésticas, voluntárias incansáveis a sorrir [...]], que ali encontravam abrigo e de onde saíam para suas andanças, a vender suas rendas e bordados, a oferecer em canoros pregões seus tabuleiros de tentadores quitutes, a oferecer seus dotes de benzedeiras e rezadeiras. **Diziam as más línguas que elas também confortavam o cônego nas longas noites calorentas de Belém** (*Revolta*, p. 90, grifos nossos).

Na narrativa de Maurício, Batista Campos é o líder de uma revolução que defende igualdade, apoiada por negros e índios, porém, mantém o jugo da escravidão. Luta contra a desigualdade social, todavia, vive luxuosamente, conduzindo a vida pelo acúmulo exorbitante de bens. Ajuda aos necessitados, mas tem algo em troca, o apoio incondicional dos homens em favor dos ideais dele, e o carinho, quiçá relações sexuais, das mulheres que abrigava em sua casa.

As ponderações de Maurício tornam-se desmitificadoras da ideia de um herói genuinamente puro, bom e altruísta, pois conduz a narrativa sobre essa personagem, intentando apresentar que as ações do cônego não são meramente em sacrifício, a serviço do outro, mas que ele dispõe de vantagens ao participar ativamente da revolução. Em contraste à voz de Fernando e de Anne-Marie, a voz de Maurício soma-se na formatação de narrativas cuja configuração transcende aos maniqueísmos e antagonismos e coloca a discrepância de ideias no centro da trilogia.

As narrativas que compõem a trilogia são formatadas a partir de uma gradação nos matizes que compõem os romances. Fernando, em *Lealdade* (1997), configura-se, enquanto protagonista, como um homem sonhador que acredita na luta pela independência do Grão-Pará. Ao longo do percurso, transforma-se no narrador já maduro e sofrido, mas, apesar de o desencantamento tomar posse dele, não o afasta dos campos de peleja, sinal de que a esperança ainda era a força motriz de seus atos. Ao passo que Anne-Marie, em *Desordem* (2001), lança-se a narrar sem esse tom utópico que sobrepujava a mente de Fernando. A narrativa é mais racional, porém, ela também deposita sua confiança na revolução para modificar a situação do Grão-Pará.

Não há nos dois romances iniciais da tetralogia argumentos que envileçam os líderes dos movimentos políticos; as pequenas referências em relação ao cônego Batista Campos possuir escravos ou manter relações sexuais com mulheres (apesar do cargo religioso) são seguidas por uma sequência de períodos que destacam as características tidas como positivas desse homem. Portanto, esses dois narradores acreditam que a força do povo poderia modificar os rumos do Grão-Pará.

Enquanto Maurício, em *Revolta* (2005), olha com desprezo a revolução, atribuindo a esta a culpa da desordem e da violência que narra em seu diário. Ele mostra líderes que se apunham por cargos políticos, preocupados menos com o povo do que com o desejo de satisfazer a fome de poder. É uma narrativa de descrédito, Maurício não confia em ninguém e não acredita na melhoria da situação do Grão-Pará. Ele vive, sem sonhos políticos ou solidários, apenas para si mesmo. Mas o próprio pressuposto de sinceridade pode ter sido forjado por esse narrador a fim de compor a imagem que precisa ter de si mesmo.

O diálogo que se estabelece entre os romances revela um artifice da palavra que, ao narrar suas próprias memórias, edifica histórias manipuladas, nas quais o narrador atua forjando a própria imagem e a de outrem para que se configurem em conformidade com o interesse (mesmo que inconsciente) daquele que narra. Assim, os romances, ao serem dispostos de forma isolada, são concebidos como obras cuja figura do narrador atua como o dono da palavra, mas, em conjunto, as obras erigem-se como arena do discurso, em que diferentes ideologias são contrastadas e distintas concepções de mundo são postas em confronto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da construção da presente tese, buscou-se não se distanciar do centro de gravidade em torno do qual giraram os aspectos abordados: a leitura e interpretação crítica de *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), obras que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, de Márcio Souza. Para comportar a proposta de análise, a tese foi organizada em três partes distintas, mas que se relacionam continuamente: o prelúdio e dois cadernos. No prelúdio, foi possível situar a produção de Márcio Souza no contexto da crítica; no primeiro caderno, privilegiou-se a dinâmica da vida privada de cada sujeito-narrador; no segundo, o objetivo foi desnudar a esfera pública de suas vidas. Nesse contexto, é o Grão-Pará que se erige em destaque. Chega-se, aqui, às conclusões.

Os romances escolhidos para análise não foram produzidos aleatoriamente. Pelo contrário, Márcio Souza é um autor que lê ficção, teoria e crítica literárias. Ele tem consciência dos processos empregados na construção de um romance, isso é visível na nomeação de uma personagem no romance *Lealdade* (1997). A personagem chama-se Alejo Carpentier, o mesmo nome atribuído ao precursor de uma modalidade de romance cujo centro é a relação entre ficção e história. Nesse sentido, é possível pensar que essa relação tão presente nas narrativas de Souza é um fator intencional, ele está ciente do percurso que ela trilhou ao longo da história da literatura.

Na passagem dos séculos, a relação entre ficção e história ganhou novos contornos. Se no século XIX, o romance histórico, nomenclatura de Lukács (2011), partia de um pressuposto de verdade e intentava a reprodução fiel dos fatos, tendo o escocês Walter Scott como o principal representante; em meados do século XX, a relação entre ficção e história é revolucionada com a obra do Alejo Carpentier e, a partir disso, alterada constantemente. Esse fenômeno apresenta inúmeras nomeações, sendo as principais: novo romance histórico latino-americano, de Fernando Aínsa (1991) e de Seymour Menton (1993), e metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991). Considerando-se o processo analítico desenvolvido no decorrer deste estudo, foi possível perceber que é nesse contexto que se encontram os romances do brasileiro Márcio Souza.

A releitura crítica e dessacralizadora dos fatos do passado; a diluição da concepção de verdade única e absoluta por meio da confrontação de versões, inclusive contraditórias, sobre um mesmo fato; a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; a ficcionalização de personagens

históricas; a metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; o uso de intertextualidade, dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglossia são elementos delineados por Fernando Aínsa (1991) e Seymour Menton (1993) a respeito do novo romance histórico e por Linda Hutcheon sobre metaficção historiográfica.

Esses processos de construção do texto literário são constantes nas produções ficcionais de Márcio Souza. *Galvez, Imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980) e *O Brasileiro Voador* (1985) são romances que estão plenamente em consonância com as proposições desses autores, mas, nas demais obras, também há a presença de algum elemento de destaque que coaduna com a teoria deles, seja a paródia, como em *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* (1982); a metaficção, como em *O fim do Terceiro Mundo* (1989); ou a releitura crítica de um período turbulento da história, como em *Operação Silêncio* (1979), *A Ordem do Dia* (1983) e *A Condolência* (1984), as quais tratam da questão do regime militar no Brasil.

A crítica a respeito da obra de Márcio Souza privilegiou análises que se atentavam para discutir a relação entre ficção e história presente nos romances. Apesar de essa relação também ser visível em *Lealdade* (1997), *Desordem* (2001) e *Revolta* (2005), uma vez que o mote norteador é o Grão-Pará, desde a anexação ao Brasil até à Cabanagem, a tese apropriou-se das conjecturas a respeito do novo romance histórico e da metaficção historiográfica apenas para apresentar a localização das obras no cenário da crítica. Nessa dinâmica, as discussões foram levadas a outro nível, que transpassou essa camada mais aparente, isto é, chegou-se à constituição dos cadernos, componente central da tese.

Nesta etapa, inicialmente, propôs-se realizar a leitura das obras que compõem as *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, observando-se o sujeito-narrador ao configurar a própria identidade narrativa, o outro e o mundo que o cerca. A proposta justifica-se por se entender que cada narrador busca organizar, em uma narrativa unificada e coerente, um conjunto de eventos variados sobre a própria existência, formatando, assim, a identidade narrativa teorizada por Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (1997), e em *O si-mesmo como um outro* (1991). Nessa arquitetura, na tentativa de configurar a si-mesmo, de se experienciar como um outro, personagem da sua própria história, o sujeito-narrador articula uma identidade que só é gestada em um diálogo ininterrupto com o outro e com o espaço habitado.

Ao narrar a si mesmo, esse sujeito-narrador manipula as memórias sobre os episódios de sua vida, a fim de formatar a imagem que deseja evidenciar a respeito de si, sobre o outro e acerca do espaço-epicentro presente nos três romances, o Grão-Pará. Se em um romance, o sujeito-narrador é o dono da palavra e articula a narrativa à sua maneira; no outro, esse sujeito é personagem e é formatado conforme os interesses daquele que narra. Esse dinamismo favorece a multiplicidade de perspectivas, as quais evidenciam uma arena do discurso, em que distintas ideologias se contrastam.

A hipótese confirmou-se, e, tal como demonstrado, Fernando, em *Lealdade* (1997), Anne-Marie, em *Desordem* (2001) e Maurício, em *Revolta* (2005), construíram uma narrativa que expressa a imagem que esses sujeitos-narradores pretendem engendrar sobre si, o outro e o mundo. Essa visão que eles possuem não é eticamente neutra, mas é persuasiva, intenta convencer o leitor a respeito do que se narra. O enredo da trama tem um caráter de tessitura na qual a história de uma vida, marcada por diversos eventos, é narrada. E, nessas narrativas, os sujeitos-narradores se identificam e se reconhecem.

Em *Lealdade* (1997), a narrativa é articulada em um formato de zigue-zague. Nela, o Fernando-personagem, ainda jovem, alimenta uma força geradora interior, a utopia, que o move nas ações da narrativa, enquanto o Fernando-narrador, já experimentado das lutas, é tomado por um crescente descontentamento. Ao passo que o Fernando-narrador delineia o Fernando-personagem, torna-se visível o percurso que este trilhou para culminar na corporificação daquele. Nessa dinâmica, o utópico, aos poucos, cede espaço ao desencantamento até que Fernando (-narrador/ -personagem) torne-se um só na narrativa.

No decorrer da trama, Fernando passou por uma intensa transformação. A vivência na cidade de Caiena e o contato com autores iluministas mudaram a forma de ele enxergar o mundo. De súdito de Portugal, tornou-se crítico do sistema político desse país e atuante na luta pela independência do Grão-Pará. Foi em Caiena também que Fernando conheceu Simone, por quem se apaixonou, levando-a consigo para o Grão-Pará. Na configuração da imagem dela, Fernando carrega na tinta e a delineia como preconceituosa e egoísta. A narrativa sobre Simone diz mais sobre ele mesmo. Tomado pelo ciúme, após ser abandonado por ela, ele a coloca como ré em um julgamento cuja sentença já estava pronta: culpada.

A narrativa sobre a relação dele com Simone e a respeito do envolvimento com os conflitos no Grão-Pará é envolvida por um tom heroico que Fernando atribui a si mesmo. A narrativa dele é construída sob uma tentativa de persuadir o leitor a respeito da posição que ele quer mostrar que ocupa diante dos fatos: a de herói. Ele tem ciência do poder da palavra escrita, aquela que é empregada com a pretensão de fazer durar o narrado. Nessa arquitetura, Fernando coloca a sua vida lado a lado com a própria constituição do Grão-Pará. Ambos falharam. Esse matiz de desventura dado ao desfecho coaduna com o tom que enlaça toda a narrativa: o de autocomiseração.

Em *Desordem* (2001), Fernando é nomeado de Pedro e, Simone, de Anne-Marie. É ela a narradora do romance. Anne-Marie é francesa, morou em Caiena, foi para o Grão-Pará, voltou para a França e retornou para o Grão-Pará, onde morou durante muito tempo. Na narrativa, foi possível perceber a condição intrínseca à sua própria existência, a de estrangeira. Ela não se identifica plenamente nem com a França nem com o Grão-Pará, ela é gerida no meio. Essa constatação é visível inclusive na organização da narrativa, haja vista que ela narra em francês, mas a história é sobre a sua vivência no Grão-Pará.

A relação que ela possuía com o Grão-Pará estava extremamente associada ao vínculo que ela mantinha com Pedro. Ele, sim, era árduo defensor das causas do Grão-Pará. Dessa forma, a cada vez que Anne-Marie se aproximava de Pedro, ela também se engajava mais nas lutas que envolviam esse espaço. Tal fato a levou a ser membro da Sociedade das Novas Amazonas, um grupo de mulheres que representa a força e a resistência ao regime político estabelecido. Foram essas mulheres que a receberam e a apoiaram após o assassinato de Pedro.

A morte de Pedro foi um duro golpe para Anne-Marie. Ela foi forçada a reformular toda a sua estrutura de vida. Ao contrário do que poderia se pensar, ela permaneceu vivendo no Grão-Pará e tomou para si as causas que outrora haviam sido do amado. A morte dele é a real condutora da narrativa. A partir disso, ela toma fôlego para narrar. Assim como Fernando, ela tem ciência da pretensão duradoura da escrita e pretende marcar na história os atos daqueles que lutaram em prol do Grão-Pará. Além disso, escrever, para ela, tem um sentido de renascimento e de existir no mundo. É aí que ela reconstrói a vida com Pedro.

Em *Revolta* (2005), a narrativa toma forma de diário e tem como narrador o jovem Maurício, afilhado de Fernando e Simone. Nessa arquitetura, o Grão-Pará

ocupa uma posição secundária, são as aventuras sexuais do narrador-protagonista que pairam no primeiro plano. Toda a vida dele é guiada pelo ato sexual. Na maior parte da trama, Maurício passa tentando enredar as mulheres para a sua teia. As relações nem sempre são consentidas e a violência é algo rotineiro em sua história. Essa arquitetura centrada em si revela o egocentrismo condutor da narrativa.

A tendência para pensar apenas em si mesmo o impede de se envolver ativamente em questões políticas. É esse fator que incomoda os seus pais. Pioneiros na revolução e membros destacados na sociedade, os pais de Maurício frequentemente entram em embate com o filho, cobrando-lhe uma maior participação na sociedade. Exigência que ele despreza. Se a relação com os pais é complicada, o mesmo não ocorre com a madrinha, Simone, ela alimenta o ego de Maurício, por isso é apreciada por ele.

As relações que o narrador-protagonista de *Revolta* (2005) estabelece com as demais personagens do romance não são saudáveis. Maurício não permite que haja profundidade nos relacionamentos, estes são rasos, e as pessoas envolvidas são vistas como objeto para lhe propiciar prazer. Nessa dinâmica, o ato de escrever um diário apresenta uma pretensão de sinceridade que é desarticulada quando se observa que esse narrador também intenciona forjar uma imagem: de si para si.

Na construção das três narrativas, o Grão-Pará é que se erige como o epicentro. Sob óticas distintas, mas que se tocam várias vezes, Fernando, Anne-Marie e Maurício compõem um painel que revela facetas do Grão-Pará do início do século XIX. Apesar das diferentes ideologias que conduzem os narradores-personagens, há pontos consonantes na constituição dos romances que desnudam um espaço eivado de dor, sofrimento, desespero, marcado por lutas incessantes pelo poder.

Nesse emaranhado, há motes que aparecem reiteradas vezes nos três romances, mas não são configurados como temáticas prontas, encerradas, não passíveis de discussão, pelo contrário, a forma como são plasmados nas narrativas, tendo cada narrador a sua posição ideológica sobre os assuntos, suscita mais dúvidas do que respostas, permite reflexão sobre os assuntos, sem pretensão de solucionar tais questões, mas de deixá-las em suspenso, a fim de que infinitas outras discussões possam ser erigidas.

REFERÊNCIAS

ROMANCES DE MÁRCIO SOUZA:

SOUZA, Márcio. **A condolência**. 5. ed. São Paulo: Marco Zero, 1984.

_____. **A ordem do dia**: folhetim voador não identificado. 5. ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **A resistível ascensão do Boto Tucuxi**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

_____. **Desordem**. São Paulo: Record, 2001. (Tetralogia “Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro”, livro 2).

_____. **Galvez, imperador do Acre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.

_____. **Lealdade**. 3. ed. São Paulo: Marco Zero, 1997. (Tetralogia “Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro”, livro 1).

_____. **Mad Maria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **O brasileiro voador**: um romance mais leve que o ar. 3. ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

_____. **O fim do terceiro mundo**. 2. ed. São Paulo: Marco Zero, 1990.

_____. **Operação silêncio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

_____. **Revolta**. São Paulo: Record, 2005. (Tetralogia “Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro”, livro 3).

OUTRAS OBRAS DE MÁRCIO SOUZA:

SOUZA, Márcio. **A caligrafia de Deus**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

_____. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. 2. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1990.

_____. A questão do teatro regional. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril, 1982.

_____. **Breve história da Amazônia**. 2. ed. São Paulo: Marco Zero, 1994.

_____. Depoimento biográfico: como cansa ser romano nos trópicos. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril, 1982.

_____. **Fascínio e repulsa**: Estado, cultura e sociedade no Brasil. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultural, 2000.

_____. Funcionário público versus escritor. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1993. Prosa e Verso, p. 1

_____. **O empate contra Chico Mendes**. 2. ed. São Paulo: Marco Zero, 1990.

_____. O escritor na repartição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1997. Prosa e Verso, p. 1.

_____. **O mostrador das sombras**: notas sobre a arte do cinema. Manaus: Sérgio Cardoso, 1967.

_____. **O palco verde**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

_____. **Um escritor na biblioteca**. Curitiba: Estado do Paraná, 1985.

_____. **Teatro I, II e III**. São Paulo: Marco Zero, 1997.

OBRAS SOBRE MÁRCIO SOUZA:

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. **Via Atlântica**, São Paulo, n.4, out. 2000. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via04_15.pdf. Acesso em: 20 de julho 2014.

BRITTO, Rogério Augusto Lima. **A modernidade tardia na Amazônia**: da borracha à estrada de ferro. Rio de Janeiro, 1996. 191 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)- Curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CARVALHO, João Carlos de. **Amazônia revisitada**: de Carvajal a Márcio Souza. São José do Rio Preto, 2001, 283 p. Tese (Doutorado)-Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista.

CATANOZI, Eduardo César. **Mito e história na construção de Galvez, imperador do Acre de Márcio Souza**. São José do Rio Preto, 1996. 138 p. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira)- Curso de Pós-graduação em Letras. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista.

DIMAS, Antonio. **Márcio Souza** – literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GOLDONI, Rubia. **Galvez**: o pícaro nos trópicos. São Paulo, 1989. 159 p. Dissertação (mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

GOMES, Márcia Letícia. **A ficção descolonizadora em Márcio Souza**: uma análise de *Mad Maria* sob uma perspectiva pós-colonial. Porto Velho, 2012, 97 p. Dissertação (Mestrado)- Curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Rondônia.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994. 277 p.

_____. **A representação da conquista da Amazônia em “Simá”, “Beiradão” e “Galvez, imperador do Acre”**. Porto Alegre, 1982. 135 p. Dissertação (Mestrado)- Curso de Pós-graduação em Linguística e Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. (Na banca de teses, procurar por PINTO, N.G.F.)

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem-fantasma, a modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LIMA, Andréa Mendonça dos Santos. **Tradução e pós-colonialismo**: uma análise de *Mad Maria* de Márcio Souza e sua tradução para o inglês. Porto Velho, 2012, 115 p. Dissertação (Mestrado)- Curso de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia.

LIMA, Simone de Souza. **Carnavalização e sátira na obra de Galvez**: estudo de hibridização cultural. Rio Branco: Cia. Irreverentes, 2008.

LIMA, Simone de Souza. **A literatura da Amazônia e suas fronteiras**: ficção e história na obra de Márcio Souza. Rio Branco: Cia. Irreverentes, 2009.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **Relações de Poder na Literatura da Amazônia Legal**. Cuiabá: EDUFMT, 2002.

VALLADARES, Henriqueta do Couto Prado. **Galvez**: 17.520 horas de carnaval no Brasil. Rio de Janeiro, 1988. 166 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)-Curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DEMAIS OBRAS:

ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1980.

ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1967.

_____. **Guerra dos mascates**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

ÁINSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. **Plural**, México, n. 240, p. 82 – 85, 1991.

ANDERSON, Perry. **Trajetos de uma forma literária**. Trad. Milton Ohata. Revista Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, n. 77, março 2007, p. 205 – 220.

ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero I: a revolução melancólica**. São Paulo: Globo, 1991.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Da violência**. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília-DF: Universidade de Brasília, 1985.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. "Teoria da Narrativa: posições do narrador". In: **Jornal da Psicanálise Instituto de Psicanálise**. Tradução: Patricia Sevestre Canton. SBPSP-Volume 31. São Paulo, 1998.

_____. **Marco Zero II: Chão**. São Paulo: Globo, 1991.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Tradução de Antonio de Paula Danesi. Campinas: Verus, 2007.

_____. **Dialética da duração**. 2ª ed. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1992.

_____. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTRA, Roger. **El salvaje en el espejo**. México: Ed. ERA, 1992.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 197 – 221, 1994.

BENJAMIN, Walter. **"Para uma crítica da violência"**. In.: Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

_____. **Duração e simultaneidade:** a propósito da teoria de Einstein. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.** Tradução de João S. Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Matéria e memória.** 2ª ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fonte, 1999.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo.** Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

COSTA, A. Amorim da. Chamamentos da Amazônia, a terra sem mal, as Amazonas e a antropofagia. **Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências.** Vol. 5, 2010. Disponível em: <
http://novaserie.revista.triplov.com/numero5/amorim_da_costa/index.html>. Acesso em: 05 de maio de 2017.

CUNHA, Glória da. (Ed.). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas.** Buenos Aires: Corregidor, 2004.

ESTEVES, Antônio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letícia Zini (org.) Estudos de literatura e lingüística. São Paulo: Arte & Ciência, UNESP/Assis, 1998. p.129.

_____. **O romance histórico contemporâneo: 1975 – 2000.** São Paulo: Editora Unesp, 2010.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção:** O desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP.** São Paulo, nº53, p.166-182, março-maio, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Arcádia, 1979.

HABERMAS, Jürgen. **O conceito de poder em Hannah Arendt.** IN: Sociologia. Freitag. Bárbara, e Rouanet. Sérgio Paulo, (Orgs.), São Paulo: Ática, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

_____. **La topografía legendaria de los evangelios en Tierra Santa**. Tradução de Ramón Ramos Torre. Madri: Centro de investigações sociológicas: Agência estatal boletim oficial do estado, 2014.

_____. **Los marcos sociales de la memoria**. Tradução de Manuel A. Baeza; Michel Mujica. Barcelona: Anthropos, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível?**. Trad. Hugo Mader. Revista Novos Estudos. São Paulo: CEBRAP, n. 77, março 2007, p. 185 – 2003.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MAQUÊA, Vera. **A escrita nômade do presente**: literaturas de língua portuguesa. São Paulo: Arte e Ciência, 2010.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina**: 1979 – 1992. México: FCE, 1993.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PERISSINOTTO, Renato M. **Hannah Arendt, Poder e A Crítica Da “Tradição”**. Lua Nova, São Paulo, Nº 61: 115-138, 2004.

PERKOWSKA, Magdalena. **Histórias híbridas**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. Tradução de Monique Augras. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Ideologia e utopia**. Tradução de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. **Interpretação e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Power and Violence**. Traduzido por Lisa Jones. 2010. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0263276410375296>>. Acesso em: 13 de março de 2017.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____ **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VARGAS LLOSA, Mário. **A verdade das mentiras**. Tradução de Cordelia Magalhães. São Paulo: Editora Arx, 2004.

WEBER, Max. **Ciência e política**: duas vocações. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. **Economia y Sociedad**. Traducción de José Medina Echavarría et al. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____. **Textos Coligidos**. São Paulo: Ática, 2001.

ZILBERMAN, Regina. Saga familiar e história política. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O tempo e o vento**: 50 anos. Santa Maria; Bauru: Ufsm/Edusc, 2000.