

LORECI ALVES MARINS

**O NARRADOR DEMONÍACO DE LAGOA BRANCA,
NA OBRA *OS TAMBORES SILENCIOSOS*, DE JOSUÉ GUIMARÃES**

LORECI ALVES MARINS

**O NARRADOR DEMONÍACO DE LAGOA BRANCA,
NA OBRA *OS TAMBORES SILENCIOSOS*, DE JOSUÉ GUIMARÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.

Passo Fundo

2021

CIP – Catalogação na Publicação

M339n Marins, Loreci Alves

O narrador demoníaco de Lagoa Branca na obra Os tambores silenciosos, de Josué Guimarães [recurso eletrônico] / Loreci Alves Marins. – 2021.
4 MB ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2021.

1. Análise do discurso literário. 2. Guimarães, Josué, 1921-1986. Os tambores silenciosos - Crítica e interpretação. 3. Leitura. 4. Personagens literários. I. Rettenmaier, Miguel, orientador. II. Título.

CDU: 869.0(816.5).09

Catalogação: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

LORECI ALVES MARINS

**O NARRADOR DEMONÍACO DE LAGOA BRANCA,
NA OBRA *OS TAMBORES SILENCIOSOS*, DE JOSUÉ GUIMARÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.

Aprovação: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMIDADORA:

Prof. Dr. Miguel Rettenmaier – Universidade de Passo Fundo

Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino – Universidade de Passo Fundo

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ao meu filho Samuel, que não é Ortiz, mas também me inspira a transformar o (meu) mundo através da leitura, escrita e formação de leitores. Já dizia Josué Guimarães que escrever é um ato de amor.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Miguel Rettenmaier, pela confiança no meu trabalho, pelo apoio empreendido e pelo amor à literatura, em especial a Josué Guimarães, não só no mestrado, como na graduação.

Ao programa de Pós-graduação em Letras da UPF pela oportunidade.

Aos herdeiros de Josué Guimarães, nas pessoas de Adriana Guimarães e Nydia Guimarães, por permitirem o acesso aos registros de Josué, através da existência do ALJOG, sem os quais esta pesquisa não se consolidaria.

À Capes, pela concessão da bolsa de estudos.

Aos professores do PPGL, pelo valioso aprendizado proporcionado por suas aulas.

À turma de mestrado 2019/1, pelo amor e carinho desenvolvido ao longo das aulas. Posso dizer que fiz verdadeiros irmãos, não é, Alexandre Lunardi Testa e Bruna Viciniescki?!

À minha família, aos meus amigos, colegas de trabalho e estudantes, pelo apoio.

Em especial, aos meus amigos: Cícero Braga, pelas incontáveis leituras da minha dissertação; Israel Rodigheri, por toda correção e normalização desta pesquisa; Jair Pereira Júnior, pelo empréstimo de livros de teoria literária; bem como à Jéssica Groders, pelo empréstimo de livros de História. Sem vocês essa caminhada não teria sido a mesma, por isso sou imensamente grata.

À banca examinadora composta pela Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino e pelo Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos. Não tenho dúvida de que seus conhecimentos e orientações foram essenciais para essa pesquisa.

Ao Deus verdadeiro, Jeová, por todas as coisas, obrigada!

“O romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”. (LUKÁCS, 2000, p. 60).

“Toda a forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma”. (LUKÁCS, 2000, p. 71).

RESUMO

Esta dissertação pretende interpretar a obra *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, em relação à construção de sentidos quanto aos estatutos narratológicos e seus constituintes interpretativos. O realismo, como estética, associado à ampla variedade de produções artísticas, alicerça-se também à formação do romance como gênero, podendo ser considerados um divisor de águas em relação à produção literária anterior. *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, é um exemplo recente das tendências de representação inauguradas pela ficção de Defoe. Segundo Ian Watt, há o uso de enredos não tradicionais, ou inteiramente inventados, ou baseados parcialmente num incidente associado às demandas políticas da modernidade, as quais recorrem na contemporaneidade, quais sejam, as tentativas de imposição de ordem política autocráticas e autoritárias, lideradas por autoridades nacionalistas e de fundamento fascista. Esta pesquisa, assim, focalizando o gênero romanesco, associará dois elementos característicos à narrativa, ora na ordem do narrador, ora no campo dos estudos da personagem. Como diegese, a narrativa que foca na trajetória individual do herói, na sua psicologia demoníaca, de acordo com György Lukács. Nesta pesquisa, a condição do personagem, dissociado e em busca, é transmigra para a função de narrar, característica e complexa no que diz respeito ao romance. Ademais, é necessário considerar os modos da compreensão do romance postulados por Jean Pouillon, na obra *O tempo no romance*, que propõe a distinção formal de duas visões: “por detrás” e “com”, a partir do olhar das irmãs Pilar, que o leitor acompanha na narrativa. Dessa forma, é necessário compreender a voz que narra e busca algo nos voos dessa perspectiva que tenta desvelar a vida e busca alguma reordenação na degradação do mundo baseando-se em Todorov no que tange às visões de Pouillon. Para tanto, a perspectiva de Gérard Genette complementa o estudo do narrador, tratando da focalização. Somada a isso, faz-se fundamental a crítica genética, cujo objeto de estudo é o manuscrito como portador do processo de criação, conforme Philippe Willemart e Claudia Amigo Pino e Roberto Zular, haja vista que esse olhar das personagens parte do manuscrito de um mapa de Lagoa Branca feito por Josué Guimarães. Na imagem, de certo modo, uma forma alegórica se constitui como parte do que será o todo, um espaço Lagoa Branca, cercado, mas invadido, seja por demoníacos pássaros negros, seja pelo olhar de quem narra. Por conseguinte, como afirma Louis Hay, a observação de um desenho no manuscrito é uma espécie de retorno às fontes.

Palavras-chaves: Estatutos narratológicos. Romance. Crítica genética. *Os tambores silenciosos*. Josué Guimarães.

ABSTRACT

This dissertation intends to interpret the work *Os tambores silenciosos*, by Josué Guimarães, in relation to the construction of meanings regarding the narratological statutes and their interpretative constituents. Realism, as aesthetics, associated with the wide variety of artistic productions, is also based on the formation of the novel as a genre, which can be considered a watershed in relation to previous literary production. *Os tambores silenciosos*, by Josué Guimarães, is a recent example of the trends of representation inaugurated by Defoe's fiction. According to Ian Watt, there is the use of non-traditional plots, either entirely invented, or partially based on an incident associated with the political demands of modernity, which resort in contemporary times, that is, to the attempts to impose autocratic and authoritarian political orders, led by nationalist and fascist-based authorities. Thus, this research, focusing on the romantic genre, will associate two characteristic elements to the narrative, sometimes in the order of the narrator, sometimes in the field of the character studies. As a diegesis, the narrative that focuses on the hero's individual trajectory, on his demonic psychology, according to György Lukács. In this research, the character's condition, dissociated and in search, is transmigrated to the function of narrating, characteristic and complex with regard to the novel. Furthermore, it is necessary to consider the ways of understanding the novel postulated by Jean Pouillon, in the work *O tempo no romance*, which proposes the formal distinction of two visions: “behind” and “with”, from the perspective of the Pilar sisters, who the reader follows in the narrative. In this way, it is necessary to understand the voice that narrates and seeks something in the flights of this perspective that tries to unveil life and seeks some reorganization in the degradation of the world based on Todorov regarding Pouillon's visions. For this, the perspective of Gérard Genette complements the study of the narrator, it is about focusing. Added to this, genetic criticism is fundamental, once its object of study is the manuscript as the bearer of the creation process, according to Philippe Willemart, Claudia Amigo Pino, Roberto Zular, since this look of the characters is part of the manuscript of a map of Lagoa Branca made by Josué Guimarães. In the image, in a way, an allegorical form is constituted as part of what will be the whole, a Lagoa Branca space, surrounded but invaded, either by demonic black birds, or by the eyes of the narrator. Therefore, as Louis Hay says, the observation of a drawing in the manuscript is a kind of return to the sources.

Keywords: Narratological statutes. Romance. Genetic criticism. *Os tambores silenciosos*. Josué Guimarães.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O ANO QUE NÃO TERMINOU: 1936.....	15
2.1 LAGOA BRANCA, 1936: HISTÓRIA E FICÇÃO	18
2.2 BRASIL, DITADURA MILITAR, ANOS DE CHUMBO: HISTÓRIA E LITERATURA..	24
2.3 BRASIL HOJE: RELENDO JOSUÉ GUIMARÃES	30
3 O ROMANCE E SEUS DEMÔNIOS.....	33
3.1 UMA FORMA DE LER O MUNDO.....	37
3.2 UMA FORMA DE “DESENHAR” O MUNDO	41
4 A CRÍTICA GENÉTICA: 1968 TAMBÉM NÃO TERMINOU	47
4.1 LAGOA BRANCA: A GRAFIA DE UMA CIDADE SITIADA	51
4.2 O NARRADOR, QUE NÃO É AUTOR, NEM ESCRITOR, NEM <i>SCRIPTOR</i>	65
5 OS VOOS DO NARRADOR: DE ONDE PARTE O OLHAR	69
5.1 PARA AONDE VOA A VOZ QUE NARRA.....	72
5.2 O OLHAR ALADO DAS MARIAS: O NARRADOR DEMONÍACO	75
6 CONCLUSÃO.....	81
REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

Como podemos visualizar um personagem, conhecer quem ele é, sem um foco narrativo que ilumine a sua existência? Esses é um questionamento que nos faz perceber que o escritor mobiliza recursos em sua narrativa, como diálogo, ação, descrição, de modo a tornar suas criaturas verossímeis, na ordem de eventos de ordem natural ou sobrenatural. Todo um universo, representado pela intensidade dos acontecimentos, passa pelo narrador, um mediador, um Caronte que nos leva para um outro lado do rio, não o do esquecimento, mas o das representações. Por seus cuidados, poderemos sair do prosaico de nossa vida para adentrar em uma terceira margem, nas complexidades do mundo das ficções.

Histórias são narradas desde sempre. Fatos testemunhados por alguém ou vivenciados por outrem, relatos de viagem ou de outros tempos, sempre houve alguém que entre a fábula e o público se fizesse presente – o narrador. Dos primórdios da humanidade, nas oralidades e no imaginário dos mitos, nas epopeias, das narrativas de cosmovisão teocêntrica às novelas profanas, da redescoberta do humano à modernidade e à contemporaneidade, a narrativa dialogou com um *zeitgeist* no qual se personificam valores e receios, medos e pudores, esperanças, utopias e desencantos. No desenvolvimento do romance, o narrador foi se modificando, se escondendo atrás de outros ou narrando a si próprio, o que imaginou, desejou, viu ou testemunhou. Diferentemente da epopeia, que apresentava um narrador distante do mundo narrado, no romance as relações são individualizadas, o que interessa são os acontecimentos do cotidiano, aproximando leitor às personagens e aos fatos narrados.

Essa proximidade faz parecer que há alguém expressando seus pensamentos diretamente, quando, na verdade, o narrador é um ser ficcional, feito de palavras, que se relaciona com o real, através de técnicas literárias e estratégias discursivas. Josué Guimarães, através da sua visão crítica, tem a habilidade de fazer um panorama da realidade, por apresentar na obra *Os tambores silenciosos* uma narrativa que denuncia a arbitrariedade de um regime ditatorial. Tal consciência da realidade já podia ser percebida nos seus primeiros trabalhos literários.

No que tange a Josué Guimarães, nossos caminhos se cruzaram na Universidade de Passo Fundo. Um seminário inicial, em 2011, em que o professor de Literatura, e hoje meu¹ orientador, Dr. Miguel Rettenmaier, apresentou o livro *É tarde para saber*, destacando o autor

¹ O uso da primeira pessoa no singular refere-se à autora desta dissertação.

e o enredo, bem como sua importância para um(a) acadêmico(a) do curso de Letras. A partir daquela noite, Josué Guimarães, nascido em São Jerônimo, no dia 7 de janeiro de 1921, e partido em 23 de março de 1986, adentrou na minha vida, mais de duas décadas depois de sua morte, com a história de Cássio e Mariana.

Em seguida, li *Os tambores silenciosos*, que veio a ser o livro número um na minha vida. Uma obra fascinante, publicada durante a ditadura civil-militar, que apresenta personagens caricatos, aludindo aos poderosos e aos generais da época, a um contexto de repressão, em um espaço fictício de Lagoa Branca. Tudo isso é trazido à tona pelo olhar de sete solteironas, as irmãs Pilar, que, no espaço ficcional da fábula, dividem sua casa e suas perspectivas frente à cidade cercada, da mesma forma como dividem o espaço discursivo com um narrador que não se identifica, em terceira pessoa, com sujeito ou demônio, mas que parece “voar” nos céus de Lagoa Branca (GUIMARÃES, 2011). Como afirma Santos (2015), Josué² utiliza uma estratégia narrativa de retomada a cada mudança de cena ao longo da história. Nessas passagens, o narrador direciona o foco às irmãs Pilar. “O binóculo espreita pela janela e flagra, com detalhes, uma cena tomada de longe e, como tal, vista de fora, posto que limitada à personagem que olha através das lentes” (SANTOS, 2015, p. 160-161). A partir desse olhar, o narrador ganha asas adentrando para o espaço às vidas das personagens, assumindo uma espécie de onisciência.

Dessa forma, as obras de Josué foram constantes durante a graduação, caminhada essa que sigo no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade de Passo Fundo (UPF). A universidade dispõe do Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG)³, sob a coordenação do professor Dr. Miguel Rettenmaier, onde são feitas pesquisas sobre a memória do autor, em estudos narratológicos e genéticos. Ali, também, são ministradas aulas de literatura do PPGL na disciplina “Leitura e acervo literário”. Por conseguinte, o presente trabalho dedica-se ao estudo dos sentidos do narrador no livro *Os tambores silenciosos*, observando investigações teóricas, genéticas e analíticas quanto aos estatutos narratológicos e seus constituintes interpretativos. Para tanto, o método do texto a ser construído se apoia sobre

² Por costume e por estudos, os membros do Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF) usam o primeiro nome, Josué, para se referirem ao autor de *Camilo Mortágua*. Chamá-lo por “Guimarães” nos daria uma distância que não existe a quem transita entre seus objetos íntimos, sua correspondência, seus manuscritos, seus objetos pessoais.

³ O ALJOG faz parte das dependências da Biblioteca Central da UPF, desde 2007 até o momento de escrita desta dissertação. Inicialmente, o ALJOG fora cedido à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) pelos herdeiros de Josué.

uma revisão bibliográfica para construir um estudo sobre *Os tambores silenciosos* de Josué Guimarães, sendo um trabalho de caráter descritivo e qualitativo.

Obra vencedora do prêmio Érico Veríssimo, *Os tambores silenciosos*, publicada em 1977, de tônica política, pretende agir sobre a realidade em que se estabelece, a partir de personagens do dia a dia. Por isso seu enredo, bem como seu contexto de produção, justifica a importância desse trabalho que analisa a construção de sentidos do narrador dentro da obra, essa instância crucial da narrativa, sem a qual não poderíamos conhecer os fatos e as personagens, como também sua estreita relação com o presente de instabilidade política. A narrativa se passa em 1936, um ano antes do Estado Novo, no entanto, tendo em vista sua data de publicação, 1977, o contexto e os acontecimentos remetem também à contemporaneidade dos períodos obscuros na história do Brasil da ditadura civil-militar. A fictícia Lagoa Branca vive as perturbações de ordem política: os ideários da Aliança Nacional Libertadora (ANL) em contraposição aos dos Integralistas. O Brasil vivia os anos de chumbo do estado burocrático-autoritário.

O livro em questão narra a história de Lagoa Branca, situada em um ponto qualquer entre Passo Fundo e Cruz Alta, nos dias que antecedem os preparativos para as comemorações de Sete de Setembro de 1936. Liderados pelo prefeito Cel. João Cândido Braga Jardim, a cidade organiza os festejos para marcar “uma nova era em Lagoa Branca”, nas palavras do governo municipal. Na realidade, o município vive o autoritarismo do Cel. Cândido Braga que, em seu nacionalismo “cego”, decidiu salvar o vilarejo de todos os males do mundo, inclusive recolhendo os jornais enviados à cidade, bem como os aparelhos de rádio que os moradores possuíam. Sob seu controle, quaisquer informações ameaçadoras, principalmente as de base política, deveriam ser bloqueadas, e seu compartilhamento, impossibilitado. Desde já, nas expressões “bloqueio” e “compartilhamento”, na preocupação com a informação, na construção discursiva e ilusória de fatos, na distorção dos acontecimentos, no plano das redes sociais, em tudo isso a obra *Os tambores silenciosos* demonstraria atualidade, não fosse mais atual um motivo, o que parece transitar no tecido poroso da realidade de agora: as ameaças reais à democracia.

A narrativa se dá pelo olhar das irmãs Pilar, através do binóculo herdado dos pais, já falecidos, a partir das janelas de sua casa, de onde seus olhares partem e “adentram” na vida dos outros para narrar os fatos. A obra é dividida em sete dias, a semana que antecede o Sete de Setembro. São sete, também, as irmãs: Maria de Lourdes, Maria de Fátima, Maria de Jesus, Maria Celeste, Maria Madalena, Maria da Graça e Maria da Glória, tendo elas, a cada par de irmãs a mesma religião: espírita, católica e protestante, exceto Maria da Glória, que não

professa fé e nunca sai de casa. Elas são os olhos de onde partem a narrativa e que a acompanham. Nessa estratégia, Josué construiu seu real.

Josué Guimarães produziu intensa, embora não extensa, obra literária: constituída por três livros de contos, dez romances, nove peças infantis, uma peça de teatro e uma coletânea de artigos, todos produzidos no curto período de dezesseis anos, de 1970 a 1986. Em *Os tambores silenciosos*, Josué Guimarães propõe alternativas para o reestabelecimento da liberdade perdida nos anos de chumbo da política brasileira pós-64.

O autor foi uma pessoa impressionada pela vida. Ser jornalista foi seu primeiro caminho para expressar o desejo de escrever sobre a realidade, de modo a transformá-la. Criou uma coluna no jornal *Diário de Notícias*, assinando sob o pseudônimo “Dom Xicote”, na qual tinha por característica principal dar um tratamento irônico aos acontecimentos políticos da época. O próprio Josué se encarregava da elaboração das ilustrações, dos desenhos e das caricaturas da coluna, característica essa presente na carreira de escritor. Mais tarde, fundou ainda seu próprio jornal, que levou como título o pseudônimo com o qual assinava a coluna citada.

O desejo de transformar a realidade é transferido, também, para a esfera política. Como pessoa pública, foi chefe de gabinete de João Goulart, na Secretaria de Justiça do Rio Grande do Sul, governo Ernesto Dornelles. Segundo biografia divulgada pela editora LP&M (VIDA & OBRA, *S. d.*), Guimarães foi vereador em Porto Alegre, pela bancada do PTB, sendo eleito vice-presidente da Câmara. De 1961 até 1964 foi diretor da *Agência Nacional*, hoje *Empresa Brasileira de Notícias*, a convite do então presidente João Goulart. A partir de 1964, perseguido pelo regime autoritário, foi obrigado a escrever sob pseudônimo e a fornecer consultoria para empresas privadas nas áreas comercial e publicitária.

Por fim, como escritor, Josué Guimarães lançou-se tardiamente – aos 49 anos – no ofício que o consagraria entre os maiores do país. Seu primeiro livro foi *Os Ladrões*, reunindo contos, entre os quais o conto que dá nome ao livro, premiado no então importante Concurso de Contos do Paraná, promovido pelo governo local, nas décadas de 60 e 70. Incentivado pela esposa Nydia Moojem, com quem, em segundo casamento, teve dois filhos, Rodrigo e Adriana, Josué foi motivado a tirar da gaveta seus escritos. Esse concurso marcaria, então, a entrada definitiva dele para a Literatura Brasileira.

Sua obra – escrita em pouco menos de 20 anos – destaca-se como um acervo importante e fundamental. Democrata e humanista ferrenho, Josué Guimarães foi sistematicamente perseguido pela ditadura, mantendo uma admirável coerência que acabou por retirá-lo do meio cultural oficial. Depois de Érico Veríssimo, é, sem dúvida, o escritor mais importante da história recente do Rio Grande do Sul e um dos mais influentes e importantes do país.

Com o objetivo de delinear a condução da pesquisa e, a fim de atingir os objetivos propostos, esta investigação divide-se em cinco capítulos. Este capítulo introdutório compreende o objetivo geral, uma contextualização do autor e da obra, justificando a importância do narrador, bem como minha trajetória nas vivências literárias. O segundo capítulo apresenta a relevância do contexto histórico e político da obra a partir de coletâneas de História (MAESTRI, 2010; GERTZ, 2007). Sem dúvida, *Os tambores silenciosos* contribui de forma muito relevante para entender o presente devido à repressão política inserida na narrativa. Escrito em 1975, o livro só pôde ser publicado dois anos mais tarde, em decorrência da ditadura vigente. Esta análise do contexto de repressão, que remete aos regimes totalitários do século XX, será a partir obra *Os tambores silenciosos* e sua relação com a História, uma vez que, de acordo com Lukács (2000), a forma é o verdadeiramente social na literatura, e sem forma não há fenômeno literário.

Assim, é necessário compreender a ascensão do romance, objetivo do capítulo três. Esse gênero literário, que sofreu alterações significativas desde o século XVIII, segundo Watt (2010, p. 12), rompendo com a tradição dos grandes feitos e endeusamentos típicos da epopeia. Conforme Brait (1993, p. 52), qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra, necessariamente, na questão do narrador. Esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar criando-se à sua frente. Sendo assim, é preciso considerar a construção do olhar do narrador em *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, como uma câmera que funcionará, a partir dos olhos das Marias, sendo capaz de caracterizar as personagens e o espaço da narrativa, assim como postulado por Pouillon (1974, p. 62).

Sabemos também que o mapa do espaço fictício de Lagoa Branca desempenha um papel importante nesse processo. Os manuscritos, dessa forma, são valiosos para a crítica genética, assunto do quarto capítulo, pois trata-se do leitor poder lê-lo e escrever outro texto, sua crítica, através dele. Para Pino e Zular (2007, p. 12), são vistos como um material útil para vislumbrar o movimento no qual esse texto está inserido, ou sua historicidade, por isso, a necessidade de se observar o processo criativo na obra de Josué Guimarães. Tal processo se dá pela existência do acervo, localizado no interior da Biblioteca Central da Universidade de Passo Fundo, resultado das conquistas da crítica genética no Brasil, em que autores manifestaram o desejo de entrar no “atelier da escritura” (WILLEMART, 2001, p. 173). De certa forma, essa inquietação dos escritores modernos com a gênese textual abriu caminhos para o nascimento dos departamentos e dos museus de literatura nas universidades.

Por fim, o quinto capítulo apresenta uma análise com o intuito de observar de onde e para onde parte o olhar do narrador. Tendo como base os pressupostos estudados nos tópicos precedentes, esse capítulo procurará analisar os estatutos narratológicos e seus constituintes interpretativos, evidenciando que a psicologia do herói romanesco é “demoníaca”; a objetividade do romance, a percepção de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, de acordo com Lukács (2000, p. 89-90), mas que sem ele, esta sucumbiria ao nada.

2 O ANO QUE NÃO TERMINOU: 1936

Na época em que a gente não podia escrever tudo o que queria, estilo muitas vezes era disfarce. Apelava-se para metáforas, elipses, entrelinhas, e dê-lhe parábolas sobre déspotas militares – na China do século 15. Uma impostura maior, a do poder ilegítimo, obrigava à impostura da meia palavra, do truque mais ou menos óbvio”. (VERISSIMO, L. F., 2017).

O ano de 2018 foi palco para grandes transformações políticas e sociais no Brasil. A grande massa chegou ao ápice de insatisfação devido a grandes escândalos políticos de corrupção, durante a vigência do governo do PT, preferindo a alternativa. O escritor Luís Fernando Verissimo, durante as manifestações de 2013, já havia escrito sobre o perigo daqueles que preferiam a alternativa, estabelecendo um paralelo com um período histórico da Ditadura Militar.

Tivemos vinte anos desta alternativa e quem tem saudade dela precisa ser constantemente lembrado de como foi. Não havia corrupção? Havia, sim, não havia era investigação para valer. Havia prepotência, havia censura à imprensa, havia a Presidência passando de general para general sem consulta popular, repressão criminosa à divergência, uma política econômica subserviente e um “milagre” econômico enganador. Quem viveu naquele tempo lembra que as ordens do dia nos quartéis eram lidas e divulgadas como éditos papais para orientar os fiéis sobre o “pensamento militar”, que decidia nossas vidas. (VERISSIMO, L. F., 2013).

Mesmo assim, mais de 50% do eleitorado brasileiro escolheu como seu representante um homem que se intitulou capitão do exército, sendo a favor do armamento e que tinha nas suas principais referências gerais do Golpe de 64, bem como a própria Ditadura Militar. Não pesaram contra elas os constantes ataques às mulheres, às minorias, à cultura, à educação. Não houve custos por suas manifestações racistas, homofóbicas, pelo culto à violência, pelo desprezo aos livros e amor às armas. No impeachment da então presidente, em 2016, conforme reportagem da *BBC News* (BARBA; WENTZEL, 2016), uma surpreendente concessão por parte de uma porção majoritária do eleitorado não sopesou sua homenagem a um torturador condenado, consagrado, por sua vez, como “o pavor de Dilma Rousseff”.

Com o objetivo de reestabelecer a lei e a ordem no país e acabar com a corrupção, Jair Messias Bolsonaro chegou à presidência da república. O “Mito”, como era intitulado quando candidato, diversas vezes, durante a vigência de seu mandato, distorce declarações, volta atrás em seus decretos e posiciona-se sobre temas, confundindo discurso de ódio com liberdade de expressão. Destarte, exemplos são ataques verbais a emissoras de TV, como também a jornalistas renomados, por parte dele ou de alguns de seus apoiadores, remetendo aos períodos de censura. Exemplo disso, na gestão do atual governo, intensificam-se tentativas subversivas

de coibir a circulação de livros clássicos de Literatura Brasileira, bem como de produções cinematográficas, sob o pretexto de serem impróprias⁴.

Ainda nesse viés, houve o ataque à produtora responsável pelo canal de humor *Porta dos Fundos*, na véspera de Natal do ano passado, tendo a autoria assumida pela extrema direita. O Ministério Público (MP) do Rio de Janeiro foi o local de onde partiu o pedido de censura, bem como o pedido de indenização, haja vista que, segundo a promotoria, feria a moral cristã dos brasileiros que professam fé católica, bem como configurava abuso da liberdade de expressão. Segundo a *Gazeta do povo* (2020), um vídeo com imagens do ataque foi divulgado no *YouTube*. Nele, integrantes do grupo que se autodenomina Comando de Insurgência Popular Nacionalista da Grande Família Integralista Brasileira aparecem mascarados e leem um manifesto enquanto imagens do ataque com coquetéis *molotov* à produtora são exibidas.

A História do Brasil é permeada por ações antidemocráticas, como evidenciado no documentário *Democracia em Vertigem* (2019). Na década de 1930 não foi diferente, com as conspirações que se seguiram à derrota eleitoral da Aliança Liberal e culminaram na queda do presidente Washington Luís. Assim como resultou na posse de Vargas à presidência, contou, também, com a ajuda de Flores da Cunha. Este que com a vitória do movimento revolucionário foi, imediatamente, nomeado interventor federal no Rio Grande do Sul. Flores foi peça importante na cena política nacional após a Revolução de 1930.

Nos primeiros anos, Flores da Cunha manteve-se sempre ao lado de Vargas, inclusive durante o movimento constitucionalista de 1932, embora seu foco principal fosse em São Paulo. Depois, no entanto, envolveu-se em disputas sucessórias em outros estados, como Santa Catarina e Rio de Janeiro. Defensor do federalismo, entrou em atrito com os setores militares que, como o General Góis Monteiro, defendiam a centralização do poder no governo federal. Em 1937, rompido com Vargas, foi forçado a deixar o governo gaúcho.

Semelhantemente a este evento, os dois anos que antecederam as eleições de 2018 mostraram-se conturbados. A gestão do PT sofreu um rompimento interno de relações, semelhante ao enfrentado por Washington Luís, uma vez que houve conflitos de interesses. Assim como Vargas contou com o apoio de líderes políticos como Flores da Cunha, o vice-presidente Michel Temer encontrou aliados para conduzir um *impeachment* sem bases legais.

⁴ Finchelstein (2020) evidencia os perigos do fascismo no Brasil. A política fascista sempre tenta usar crises para despertar o desejo de liderança, invertendo-a a favor de sua ideologia. Também Singer e outros (2020) intelectuais uspianos exemplificam essa ideia, ao comparar Bolsonaro ao movimento integralista brasileiro da década de 1930.

Mais tarde, a história se repete ao ver-se o juiz desse caso atuando como Ministro da Justiça do governo de Jair Messias Bolsonaro.

Na história política do Rio Grande do Sul, o Estado Novo tem seu período mais típico com a posse de Cordeiro de Farias, que, apesar do caráter napoleônico, era comandado pelo presidente da República, Getúlio Vargas. Farias ocupava o cargo de delegado do governo central, que, em tese, era demissível. Muitos eram os políticos que faziam observações sobre seu trabalho, em especial os irmãos do presidente. Cordeiro de Farias mostrou-se incapaz de impor-se de forma incisiva, além de declarar-se apolítico, porque sequer removera os aliados de Flores da Cunha. Portanto, no primeiro ano do novo regime, não havia uma legislação mais explícita para limitar o poder dos interventores.

De forma análoga, desde 2018, tem-se acompanhado um governo despreparado perante alguns desafios. Nesse sentido, o presidente eleito, considerado um verdadeiro messias por uma parcela significativa da sociedade, não foi capaz de apresentar um plano de governo sólido durante as campanhas eleitorais. Isso se deve ao fato de ter quase três décadas como deputado federal eleito pelo Rio de Janeiro e ter apresentado, em sua maioria, projetos inúteis ou de cunho corporativista. Há, também, durante o seu mandato, o favorecimento de amigos e familiares para a ocupação de cargos públicos, evidenciando o favoritismo, bem como a manutenção de decretos e leis a favor deles.

Outra relação que é possível estabelecer entre a atualidade e o regime do Estado Novo é a presença da nacionalização. Cordeiro de Farias apresentou, no seu relatório de final de governo, em 1943, o programa de nacionalização como o maior feito de seu período de governo.

A nacionalização teve duas faces: uma, a intervenção nas escolas das comunidades, fechando-as em sua maioria, e a outra, na forma de perseguição policial àqueles que não eram considerados verdadeiros brasileiros. A primeira se localizou cronologicamente mais no início do Estado Novo, tendo sido praticamente iniciada e concluída durante o ano de 1938. (GERTZ, 2007, p. 51).

Dessa forma, é possível perceber a estreita relação com as eleições de 2018, em que o candidato Jair Bolsonaro apelou para o nacionalismo do povo brasileiro. As manifestações, durante a vigência de seu governo, estão recheadas de violência física e incitação ao ódio. Assim como se sucedeu também na campanha de nacionalização, durante o Estado Novo, que levou à violência física por parte de populares.

O ápice da violência física resultante da campanha de nacionalização ocorreu nos dias 18 e 19 de agosto de 1942, após o torpedeamento de uma série de navios brasileiros por submarinos alemães. As violências desse momento foram praticadas, em grande

medida, por populares, isto é, por manifestantes de rua, e não, diretamente, por instâncias estatais. (GERTZ, 2007, p. 51).

Portanto, vê-se claramente os danos causados pela nacionalização, sendo eles não só de perdas culturais e materiais, como de lideranças e ideologias. Vê-se, também, os perigos da falta de um projeto de governo, cujo resultado é danoso, com sérios prejuízos à liberdade de expressão e à democracia, evidenciando a estreita relação entre o passado e o presente na pátria verde-amarela.

2.1 LAGOA BRANCA, 1936: HISTÓRIA E FICÇÃO

Acontecimentos recentes no cenário político brasileiro colocaram em evidência a relação entre História e Literatura, uma vez que o governo federal propôs a retirada da expressão ou do período conhecido como ditadura civil-militar dos livros didáticos. Segundo o filho do presidente da República, Eduardo Bolsonaro, não houve o golpe militar de 1964 e, portanto, não houve ditadura no Brasil. De acordo com o jornal *UOL* (SALDAÑA, 2019), declarações de Eduardo no *Twitter* afirmam que um povo sem memória é um povo sem cultura, que os livros trazem assassinos como heróis e militares como facínoras. Entretanto, a História e a Literatura mostram o contrário.

Percebe-se, assim, uma estreita relação entre História e ficção, sendo necessária uma definição para que não haja comprometimento de sentido. De fato, o ponto comum entre a História e a ficção é a forma. Quanto a isso, assim postula Fleck (2016, p. 161-162):

O historiador age com rigor científico, [...] ou seja, ele constrói sua narrativa histórica sob a forma de “versão” [...]. O romancista parte de um conjunto de informações que devem ser coerentes, podendo mesmo ser as do historiador [...]. Esta narrativa [do romancista], longe do cientificismo da outra, segue por suas próprias veredas, as da estética, poesia, imaginação, liberdade de criação (é a versão literária ficcional do mesmo passado).

Segundo Santos (1996), a prosa ficcional, ou ficção, deve ser entendida como indicativo de um relato de ações e sentimentos de personagens transpostos do mundo da vida para o plano da arte. Enquanto que História, grafada com inicial maiúscula, significa uma alusão a fatos notáveis ocorridos na vida dos povos, diferenciando-se, assim, da acepção do enredo, trama ou fábula, designada pela letra minúscula. “Sob esse ângulo, ficção identifica-se como fingimento, simulação; já História quer dizer relato, crônica” (SANTOS, 1996, p. 12).

Nessa perspectiva, ambos os conceitos apresentados podem coexistir. A possibilidade de cruzá-los reside nos moldes da arte, na condição de um espaço capaz de compor um retrato

da vida social. Tanto a criação de proximidade como de distanciamento está ligada aos valores vigentes em cada período. Para Aristóteles (1992), a literatura não tem compromisso com a verdade, deve parecer e não ser verdadeira, diferenciando-se, portanto, do conceito de História, que tem compromisso com os fatos. Não há, contudo, qualquer desvio no caminho do conhecimento. A arte imita e o sujeito, desde a infância, aprende pela imitação. Os universais, caros aos filósofos, não estão distantes da complacência da poesia mimética, muito pelo contrário. A poesia leva ao universal, ao saber, mesmo que esse saber, no correr dos séculos, se desloque dos universais atemporais à particularidade do singular, do individual, em uma nova epistemologia.

Com o passar do tempo e com as transformações do romance, no século XVIII, a literatura passa a ser encarada para além de manifestação artística, mas como retrato de uma época e das vidas “correntes” dessa época.

O romance, pelo fato de ser uma manifestação em prosa, de possuir um cunho narrativo e de consistir num discurso que incide sobre uma realidade vivida, recuperando aspectos da vida corrente, passa a dividir com a historiografia a função de organizar os fatos em uma ordem discursiva. (SANTOS, 1996, p. 16).

Dessa forma, embora o romance proceda a uma espécie de historicização da vida moderna, não pode ser confundido com historiografia, segundo Santos (1996), uma vez que se utilizam recursos próprios da arte, os quais estariam interditados ao historiador. Ainda pautado na evolução do romance, György Lukács desenvolve conceitos de cunho dialético que associam o social como um diferencial do gênero romanesco.

Para Lukács (2000), há uma forte relação entre as manifestações que compõem as narrativas e a realidade. Esse fenômeno é resultado da evolução do gênero literário. O teórico defende que há uma mudança na concepção do herói, que deixa de ser coletivo e ter seu destino traçado pelos deuses, como na epopeia, e se transfere para um indivíduo consciente, como no drama. Desse processo é que se pode, segundo ele, chegar ao romance, configurando assim um caráter histórico, ou seja, de representação da realidade.

Assim, o romance se assemelha às tragédias antigas por apresentar um herói inconformado com a realidade à sua volta. No romance moderno, há um personagem dissociado quanto à vida, à procura de valores. Isso se transformará na força que o moverá a agir e entender o que há em seu entorno. É o que ocorre na narrativa de *Os tambores silenciosos*, em que há o autoritarismo como forma política. Logo, a força que libertará Lagoa Branca reside no submundo e está relacionada às personagens, as quais o narrador focaliza e que se mostram

indignadas diante da janela, por trás do binóculo que usam, para serem as portadoras da denúncia de desordem da cidade, disfarçada sob a égide da falsa moral e da salvação política.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Na visão de Lukács, o romance privilegia a narrativa dos dilemas entre o indivíduo, em sua busca por sentido, e o mundo, sendo assim uma produção social e, em última análise, histórica. *Os Tambores silenciosos* apresenta uma estreita relação com a história do Rio Grande do Sul. Escrito em 1975, publicado em 1977, em pleno Regime Militar, o enredo remete a 1936, um ano antes da instalação do Estado Novo. Tais regimes políticos ficaram marcado pela censura, por perseguições, torturas, prisões ilegais e mortes.

Lagoa Branca reflete o contexto histórico conturbado no qual se encontra. Na história narrada em *Os tambores silenciosos*, nota-se a referência ao governo getulista. Na História, comunistas e grupos de oposição compõem a Aliança Nacional Libertadora (ANL) e sofrem a oposição do anticomunismo dos integralistas.

O processo de ampliação qualitativa do mercado capitalista do Brasil em curso chocava-se com as tentativas de reconstrução do autonomismo rio-grandense, pois o capital sulino constituía polo mais frágil da acumulação industrial. Muito logo Vargas passou a fomentar dissidências entre os deputados do PRL, minando o autoritarismo de Flores da Cunha no próprio Rio Grande do Sul. Preparando-se para o confronto com Vargas, Flores da Cunha comprou grande quantidade de moderno armamento no exterior e organizou corpo militar de provisórios de vinte mil homens. O defenestramento de Flores da Cunha foi o último passo para o golpe militar que deu origem ao Estado Novo (1937-1945), facilitado pelo *putsch* intentado pelo Partido Comunista Brasileiro em 1935. (MAESTRI, 2010, p. 330).

De forma análoga ao conflito narrado, a ficção de Josué Guimarães reflete essa oposição política. Diante disso, o integralismo aparece como força de apoio ao governo municipal do prefeito, e as forças de resistência, de diferentes modos ou em distintas dicções, aparecem nos comentários das irmãs Pilar, na figura do professor Ulisses e seus estudantes, bem como na existência da livraria do Dino Maldonado, poeta de tendências revolucionárias. Os argumentos que justificam as ações autoritárias estão pautados no paternalismo. Na ficção, na figura do Cel. Cândido Braga Jardim, na História, na figura de Getúlio Dorneles Vargas.

Na História, o movimento aliancista promoveu encontros, passeatas, comícios por todo o país, a fim de combater o integralismo em franca ascensão. No entanto, as tentativas de insurreição não foram bem-sucedidas, pelo contrário, favoreceram Vargas, uma vez que fizeram as classes proprietárias recorrerem a ele, com receio do socialismo. A tentativa de golpe,

denominada de Intentona Comunista pela propaganda getulista, serviu para justificar as ações de repressão, anteriores e posteriores, contra a ANL. Esse cenário culminou com o golpe ditatorial de novembro de 1937. Pelo medo, surgiu a repressão.

Em nível estadual, a deposição de Flores da Cunha cancelou de vez os planos referentes à economia rio-grandense. Getúlio Vargas teve sucesso em seu golpe devido ao apoio das Forças Armadas, da alta hierarquia eclesiástica, da maioria dos governadores, bem como dos proprietários industriais e rurais, interessados no mercado interno. Vargas aproveitou para dissolver os poderes executivo e legislativo e reprimir o regionalismo. Dessa forma, incentivou o nacionalismo, objetivando um Estado-nação, um país “cercado” por uma nova ordem política, de base federalista.

Por conseguinte, em dezembro de 1937, houve uma queima de bandeiras dos estados, sob a bandeira do Brasil, a fim de significar a nova centralização do governo. A construção do Estado-nação, a partir da hegemonia das classes dominantes burguesas de São Paulo e Rio de Janeiro, abriu as portas para a exploração de mão de obra barata. Enquanto isso, a propaganda getulista se encarregava, através da rádio, do cinema, da música e das escolas públicas, de incentivar o nacionalismo.

Na ficcionalização de Guimarães, encontram-se referências também a essas características, quando uma liderança se assume pelo *modus operandi* fascista. O Cel. Prefeito Cândido Braga Jardim busca, através da criação de um jornal de Lagoa Branca, bem como da criação de um hino municipal, despertar o nacionalismo da população. Segundo ele, o jornal *d’A voz de Lagoa Branca* marcava o início de uma nova era.

[...] como título principal temos: “Lagoa Branca em Nova Era”; segue-se um artigo escrito por mim (Dr. Rui) relacionando todas as novas obras da atual administração; em três colunas[...] “Trigo Excede Provisões”, em quatro colunas; “Dia Sete, Dia de Glória”, sobre a independência, com artigo meu citando trechos da História Pátria; em duas colunas, de alto a baixo, o editorial escrito pelo Dr. Lúcio sobre a administração municipal e a Nova Ordem, continuando na última página com a assinatura do prefeito; “Um Brasil que vive em paz”, com notícias nacionais escolhidas; e “Rio Grande na Senda do Progresso”, com notícias do estado. (GUIMARÃES, 2011, p. 103-104).

De volta à realidade brasileira, no contexto do Estado Novo, com a deposição de Flores da Cunha, o general golpista Manoel de Cerqueira Daltro Filho, então comandante da 3ª Região Militar, sediada em Porto Alegre, assumiu a intervenção do estado. Sem raízes gaúchas, mantém partidos da oposição e dissidentes do PRL no governo até janeiro de 1938, quando falece. O sucessor do governo foi o General Osvaldo Cordeiro de Farias, que também participou da deposição de Flores da Cunha. Cordeiro de Farias prosseguiu os investimentos na educação,

saúde e meios de comunicação. O destaque de sua gestão foi para as campanhas de nacionalização nas regiões coloniais alemãs e italianas.

Dessa forma, nesse período, o número de escolas públicas e privadas cresceu exponencialmente. Osvaldo Cordeiro de Farias criou delegacias de educação, haja vista que, até o momento, não havia um controle público efetivo ou um programa mínimo de estudos. Esse projeto foi intenso, especialmente nas escolas coloniais, a fim de efetivar a nacionalização, instituindo o idioma português como uma exigência mínima, ou fechando essas instituições. A partir de 1942, Vargas nomeou seu primo, Tenente-Coronel Ernesto Dorneles, como interventor, pois Farias excedeu-se na campanha de nacionalização, sobretudo contra a população italiana e alemã, as quais tinham considerável importância econômica em termos de produção nos setores agrícolas, comerciais e já industriais.

Não obstante, Getúlio Vargas continuou sua vingança contra Flores da Cunha. O presidente ordenou a retirada do nome de Flores da Cunha do Instituto de Educação e afins. Trabalhou ainda para cassar seu posto de general-de-brigada, posto conquistado em campos de batalha. Tudo isso levou a uma grande marginalização dos grandes políticos regionais. A intelectualidade rio-grandense acomodou-se bem às políticas do Estado Novo. Apenas os intelectuais comunistas como Dyonélio Machado, Cyro Martins e Ivan Martins mantiveram-se inimigos à cooperação da ditadura do Estado Novo.

No ano de 1942, no contexto de Segunda Guerra Mundial, proximidade da derrota da Alemanha, o governo ditatorial de Vargas iniciou um processo de distensão política e social, concomitante à reorganização da vida política institucional.

A reorganização política deu-se, por exigência da nova legislação, em torno dos partidos necessariamente nacionais, organizações quase inexistentes quando da Revolução de 30, à exceção da Ação Integralista Brasileira e do Partido Comunista do Brasil. A nova reorganização partidária expressava claramente o novo caráter do Estado-nação brasileiro. Os principais partidos a ocuparem a cena política foram o Partido Social Democrata (PSD), a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). (MAESTRI, 2010, p. 355).

Em 1945, o ministro da Guerra, General Góes Monteiro, depôs Getúlio Vargas, entregando o governo federal ao presidente do Supremo Tribunal Federal, retornando, em 1950, com 48,7% dos votos, apoiado pelo PSD, pelo PTB e pelo ademarismo (PSB). No Estado Novo, o presidente expressou interesses, sobretudo, no capital industrial. Já nesse novo projeto reservava-se ao operariado urbano, interessado na qualificação e ampliação da produção industrial e de mercado de trabalho. A redefinição de forças política e social em favor dos trabalhadores da cidade e do campo criou um impasse entre a burguesia e a política de governo,

culminando no trágico suicídio do presidente. Essa ação foi considerada uma solução pessoal para o impasse que o país vivia em 1954.

Nesse ínterim, nas eleições de 1952, Josué Guimarães, jornalista consolidado, por influência de Alberto Pasqualini, candidatou-se a vereador pelo PTB. Foi eleito como um dos mais votados. A partir desse momento, passou a ter relação com Brizola, em nível estadual e com Vargas, em nível nacional. Por consequência, Josué Guimarães foi nomeado correspondente internacional do jornal *Última Hora*, tendo a viagem custeada pelo presidente. Josué foi o primeiro jornalista do mundo ocidental a pisar na China de Mao Tse Tung. Seu retorno foi marcado pela forte impressão do comunismo, que resultou na produção de *As muralhas de Jericó*, publicado postumamente décadas depois, com organização de Maria Luiza Remédios, então coordenadora do ALJOG, na PUCRS. A não publicação de *As muralhas de Jericó* no momento posterior à sua escrita, como relato de viagens reconfigurado em publicação na imprensa, se enquadra no silenciamento às informações que não fossem da simpatia do regime. Não interessava a Vargas ou ao PTB um aceno a mais à esquerda do que o oferecido pelo trabalhismo. Tratava-se, então, de censura à obra:

[...]Sabe-se, por informações colhidas com familiares, amigos e contemporâneos do autor, que ele pretendia publicá-las, entretanto era integrante do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) pelo qual fora eleito vereador em Porto Alegre em 1951, o mesmo partido que elegera o presidente Getúlio Vargas; era amigo pessoal do vice-presidente João Goulart e do próprio Getúlio Vargas e esse último, convidando-o para um jantar no Palácio de Catete, no Rio de Janeiro, “aconselhara-o” a não publicar o livro para não perturbar a ordem estabelecida no país. Depois veio o suicídio de Vargas, período de instabilidade política que viria culminar no Golpe Militar responsável pelo regime ditatorial que se instalou no Brasil durante vinte anos. (REMÉDIOS, 2001, p. 14-15).

Tais impasses, dentre outras desinteligências, levaram-no a romper com o partido, mas não com Brizola. Em 1961, estavam juntos pela Legalidade:

Logo após a renúncia do Jango, o Brizola mandou me chamar, nós entramos no Palácio Piratini e demos início à Legalidade. No dia seguinte, ele me deu Cr\$ 10 mil e me mandou para o Rio montar uma estação [de rádio] clandestina, para informar o que estava acontecendo lá. [...] De Petrópolis, avisei para o Brizola que o porta-aviões Minas Gerais havia zarpado rumo ao Sul. Toda a polícia andava à cata de um tal Samuel, meu pseudônimo. (INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO, 2006, p. 10-11).

Em março de 1964, Jango anuncia a Reforma Agrária. Dezoito dias após esse discurso, os militares derrubaram o governo e assumiram o poder. A partir desse momento, Josué, que foi diretor-geral da Agência Nacional do Governo, passou a viver na clandestinidade em Santos, sob o pseudônimo de Samuel Ortiz. No fim dos anos 60, foi descoberto, respondeu ao inquérito e passou a sofrer as perseguições de costume contra elementos visados. Teve grandes

dificuldades em trabalhar, já que seu nome se encontrava na lista de subversivos. Como jornalista, sua palavra teve a antipatia do sistema do Estado. Isso não o impediu de escrever. E foi literatura.

No ano de 1975, Josué Guimarães produziu *Os tambores silenciosos* já em Portugal, fazendo uma alegoria ao contexto de então da sociedade brasileira. A linguagem figurada foi o que possibilitou sua publicação em 1977. A posição política de esquerda de Josué Guimarães, que resultou em mais de 20 anos de perseguição, é anterior à sua carreira de escritor e político, sendo de caráter fundamental para a composição desse romance de tônica política. *Os tambores silenciosos* não oferece respostas à ditadura, mas sim questionamentos.

Portanto, a intenção da obra é denunciar e questionar o autoritarismo vigente. Para tanto, não apresenta um narrador distante, privilegiado, mas um que se configura no interior de seus conflitos e interage com eles, especialmente na voz das irmãs Pilar. Não é uma voz confessional, em primeira pessoa, mas alguém que fala como que de dentro da cidade.

2.2 BRASIL, DITADURA MILITAR, ANOS DE CHUMBO: HISTÓRIA E LITERATURA

Em 1964, o projeto nacional-reformista fora abortado violentamente. A ditadura foi imposta por militares em nome das classes proprietárias do país, o golpe foi conhecido no dia 31 de março, à tarde, no Rio Grande do Sul. Ao saberem do golpe, no dia seguinte, as famílias abastadas abandonaram a cidade, dirigindo-se para o interior. Os políticos fizeram o mesmo. O governador Ildo Meneghetti refugiou-se em Passo Fundo, perto da fronteira com Santa Catarina. Em Porto Alegre, Leonel Brizola, apoiado pelo general constitucionalista Ladário Pereira Teles, comandante do III Exército, conforme Maestri (2010), tentou constituir nova Rede da Legalidade, através da Rádio Gaúcha, e transformou o edifício da prefeitura em um QG do legalismo.

Infelizmente, embora tenha havido uma grande mobilização popular, na noite de 1º de abril, João Goulart recusou-se a chefiar o movimento de resistência. Os grandes líderes populistas, João Goulart, Leonel Brizola, Miguel Arraes, deixaram o país sem resistência. Desde abril de 1964, os militares brasileiros intervieram em sindicatos, cassaram direitos de parlamentares populares, resultando num decréscimo da renda da classe média. Esse foi o resultado do governo subserviente do ditador Castelo Branco.

O desemprego aumentava. A inflação corroía os salários. As classes médias passavam desiludidas para a oposição, após haverem marchado, em março de 1964, com “Deus, pela pátria e pela família”, convocados pelo imperialismo, pela igreja e pelos partidos

de direita, preparando a intervenção militar que “salvaria” o país da “ditadura sindicalista”. Políticos antipopulares, ou que haviam apoiado o golpe, como Carlos Lacerda e Juscelino Kubitschek, marginalizados do poder, uniram-se a João Goulart em uma efêmera “Frente Ampla”, em fins de 1966, ao compreender que os militares pretendiam se eternizar no poder. (MAESTRI, 2008, p. 14-15).

Os tambores silenciosos se constrói através de um discurso metafórico e ilógico com o intuito de, pela crítica e pelo disfarce, abordar as rivalidades ideológicas do cenário nacional. Na política real, comunistas e grupos de oposição formam a ANL e são confrontados violentamente pelo anticomunismo dos integralistas. Na obra, caracteriza-se a oposição entre o integralismo, que é a força de apoio ao discurso oficial, e as forças de resistência, nas personagens do Professor Ulisses, seus estudantes, o livreiro Dino Maldonado e as irmãs Pilar.

A narrativa de *Os tambores silenciosos* se passa em 1936, um ano antes do Estado Novo. No entanto, Josué a escreveu em 1975, cujo contexto e acontecimentos remetem também a outros períodos obscuros na história do Brasil, como a ditadura civil-militar. Exemplo de perseguição e condenação são os vereadores de Santo Ângelo, Irineu Alfredo Ronconi e Allan Edson Moreno Fonseca, que foram processados e condenados a quatro meses de detenção por discursos na Câmara Municipal em que teriam tecido críticas ao regime militar e feito elogios a figuras de exilados, como Leonel Brizola. (MITRA ARQUIDIOCESANA DE SÃO PAULO, 1988).

Não obstante, isso não impediu a mobilização de muitos grupos de esquerda que já tinham colocado o enfrentamento armado ao regime como seu horizonte de ação desde 1967. Exemplos disso são os episódios conhecidos como “luta armada” ou “guerrilha urbana”. Embora a maior parte dos grupos existentes, comunistas ou nacionalistas, concordassem em uma luta que deveria se dar em campo, a maior parte das ações foram urbanas, pois o espaço da cidade consistia no lugar para financiar tal luta, através de assaltos a banco, ações essas denominadas de expropriações. Dessa forma, eles viam a possibilidade de derrubar o regime. A morte do estudante Édson Luis de Lima Soto, em 28 de março de 1968, pela polícia, no restaurante do Calabouço, no Rio de Janeiro, foi o estopim para os protestos que seguiram em todo o Brasil.

O autoritarismo se fez presente de várias formas durante os anos de chumbo, de 1968 a 1973, resultando em perseguições, prisões e mortes. Assim, sobre os anos de chumbo, Rodeghero (2007) explana a respeito de livros de memórias, depoimentos dispersos de ex-presos políticos gaúchos, entrevistas e reportagens sobre a Secretaria do Estado como sendo palcos de práticas generalizadas de tortura. Os locais de confinamento eram quartéis e os presos eram enviados para presídios onde o tratamento parecia ser menos humilhante, desconsiderando

questões básicas de higiene e bem-estar, e era possível trocar experiências com outros colegas presos. Por sua vez, Josué Guimarães abordou esses acontecimentos em sua obra já citada, inserindo na História a trama literária:

[...] o Capitão Ernesto não era deste mundo, essa brincadeira de montar um aparelhinho de galena para captar onda de rádio não tinha nenhum sentido, não ganhava nada com isso, o resultado, bem que podia ser desagradável, ele que não esquece o que havia acontecido com o filho do dono da funerária que só por guardar debaixo do colchão um pedaço de jornal velho tinha acabado na cadeia e de lá saíra com muitas marcas no corpo sem que ninguém até aquele momento soubesse na realidade o que lhe acontecera: os rapazes quando saem de lá, recebem ordens de não abrir a boca e tão assustados ficam mesmo, por mais que a gente pergunte. (GUIMARÃES, 2011, p. 21).

Dessa forma, a prática de sequestro, a manutenção da incomunicabilidade dos presos, intimidação deles, como a demonstração de torturas feitas em outras pessoas, o uso de pau de arara, da máquina de choques elétricos, dos espancamentos, eram comumente realizados. Todo esse processo de violação da integridade física e moral ocorria com o conhecimento e envolvimento da Secretaria do Estado, dentro e fora do país, com os exilados e foragidos brasileiros. Esse procedimento ocorria especialmente enquanto o processo estava aberto, e o acusado estava sob a tutela do Estado. Conforme Rodeghero (2007, p. 51):

O período entre a decretação do AI-5 e a posse de Geisel foi marcado pelo embate entre os grupos de esquerda que optaram pela luta armada e os mecanismos criados pelo Estado para combater essa forma de luta e tudo aquilo que fosse considerado subversão. Diferente do primeiro ato institucional, que tinha um período delimitado de vigência, e dos posteriores, que visavam a regulamentar questões emergenciais, o quinto ato não previa prazo para deixar de vigorar; reestabelecia e ampliava os poderes extraordinários do Presidente da República, já previstos no AI-1, onde ele poderia, por exemplo, decretar estado de sítio, sem consultar o Congresso; suspender direitos políticos, promover cassações, demitir, remover ou aposentar funcionários públicos, fechar o Congresso. Além disso, o AI-5 previa a suspensão do habeas corpus para os crimes políticos, o que tornava praticamente impossível qualquer tipo de crítica aberta ao regime.

De forma símile, o autoritarismo segue em Lagoa Branca. À medida que a narrativa avança, mais ações são tomadas pelo governo municipal para o Sete de Setembro, como a ordem de retirar os mendigos da cidade. Para o Cel. Cândido, tratava-se de fazer um feriado nacional memorável, marcar o início de uma nova era para Lagoa Branca, sob a sua liderança, sendo assim, tal ação de “limpeza” era necessária para refletir a nova ordem. Todas essas medidas serviram para ir, pouco a pouco, desmascarando as personagens e ao final culminar na queda dessa ordem subversiva. Em contrapartida, nos anos de chumbo, a liberdade parecia estar cada vez mais distante.

Analogamente, a narrativa de *Os tambores silenciosos* apresenta a cidade fictícia de Lagoa Branca sob forte censura. Situada em um ponto qualquer entre Passo Fundo e Cruz Alta, nos dias que antecedem os preparativos para as comemorações do Sete de Setembro de 1936, liderados pelo prefeito Cel. João Cândido Braga Jardim, a cidade organiza os festejos para marcar “uma nova era em Lagoa Branca”, nas palavras do governo municipal. Na realidade, o município vive o autoritarismo do Cel. Cândido Braga que, em seu nacionalismo “cego”, decidiu salvar o vilarejo de todos os males do mundo, que, segundo ele, advêm das notícias ruins, através dos jornais enviados à cidade, bem como dos aparelhos de rádio que os moradores possuíam.

[...] me disse que no domingo tira uma edição especial de seu jornal, só com boas notícias, tudo já estava preparado, que o Dr. Lúcio estava redigindo o artigo de fundo sobre a nova Lagoa Branca e que embora a safra de trigo estivesse perdida pela ferrugem, diria ao povo, em benefício deles mesmos, que a safra deste ano seria a maior de todos os tempos, precisava transmitir otimismo a todos; falou que Lagoa Branca era o primeiro município a erradicar a brucelose do gado, que uma banda de música estava sendo ensaiada pelo maestro Santelmo Pires e que se chamaria “Harmonia da Lagoa” e que o poeta Dino Madonado havia prometido colaborar também escrevendo a letra para o Hino oficial do Município. (GUIMARÃES, 2011, p. 23).

Semelhantemente, durante o período dos anos de chumbo, os jornalistas foram acusados de crimes contra a segurança da nação por matérias que publicaram em veículos legais da imprensa, produzidos no exercício de sua atividade profissional. Esses profissionais foram acusados de criticarem o Regime Militar e autoridades constituídas, de modo que a criação da Lei de Imprensa, de fevereiro de 1967, legitimava as ações do Estado, “sujeitando os profissionais de imprensa a processos onde determinadas autoridades criticadas eram consideradas imunes à ‘exceção da verdade’ das acusações que lhes tivessem sido dirigidas”. (MITRA ARQUIDIOCESANA DE SÃO PAULO, 1988). Em síntese, era vedado ao jornalista o poder de contestação e de contraprova.

No ano de 1970, as eleições não ocorreram como previsto, com a lei do sufrágio universal. A Emenda Constitucional 1, do ano anterior, promulgada pela Junta Militar, com o Congresso em recesso, modificou quase todos os artigos da Carta de 1967. O resultado foi a vitória da ARENA ao Senado, à Câmara Federal e à Assembleia Legislativa. Sendo assim, em 1970, as forças a favor da ditadura cresciam, com intensa propaganda do regime, beneficiada pela vitória do Brasil na Copa do Mundo. Infelizmente, a imprensa estava sob censura e muitos foram os fatores que levavam ao silenciamento ou à indiferença da sociedade.

a censura foi dotada de mais instrumentos legais e institucionais para uma triagem ideológica da produção cultural, científica e artística; lideranças políticas foram exiladas; publicações consideradas subversivas foram recolhidas das estantes das livrarias e das bibliotecas; movimentos estudantis e populares foram duramente reprimidos; limitaram-se de forma bastante intensa os canais de acesso de intelectuais e artista ao público. (ROSA, 2004, p. 8).

Ora, em 1974 o colégio eleitoral escolheu o general gaúcho Ernesto Geisel para Presidência da República. O objetivo do general era o retorno ao Estado de Direito e um sucessor que impedisse o retorno dos protagonistas de 1964. O cenário era favorável, haja vista que a ARENA foi vitoriosa nas eleições de 1970. No entanto, antes das eleições parlamentares, ocorreu a eleição para governadores. Diferentemente do que se esperava, uma eleição direta, a Emenda Constitucional 2, de 9 de maio de 1972, manteve a escolha através da Assembleia Legislativa. Do mesmo modo que nas eleições de 1966 e 1970, deputados de ambos os partidos trocaram ofensas.

No que tange às eleições parlamentares, não houve impedimento quanto ao acesso da oposição aos meios comunicativos para campanha. Surpreendentemente, os resultados foram favoráveis à oposição, a descontento do governo militar: o MDB conquistou 19 cadeiras, ao passo que a ARENA, apenas treze, para a Câmara Federal. A vitória também se estendeu à Assembleia Legislativa, onde 33 cadeiras foram destinadas ao MDB e 23 à ARENA. Observando os resultados, é notável que o livre acesso da oposição à TV e ao rádio não surtiu efeito negativo, favorecendo assim a oposição. Logo, o receio do governo crescia em relação ao crescimento da oposição, levando-o a tomar medidas. Conforme Rodeghero (2007, p. 103):

Em março de 1977, o governo federal foi derrotado na votação de uma emenda constitucional no Congresso que visava – por pressão da linha dura – aumentar os controles sobre o Poder Judiciário. Como resposta, em 1º de abril, Geisel fechou o Congresso e impôs ao país as emendas constitucionais nº 7 e 8. A primeira era mencionada “reforma judiciária”. A segunda ficou conhecida como “pacote de abril”. Essa, entre outras medidas, mantinha eleições indiretas para governadores em 78, mudava critérios para a definição do número de deputados por estado e criava a figura dos senadores eleitos pelo Colégio Eleitoral (os apelidados de “biônicos”).

Como já observado por alguns senadores, o projeto era uma distração para garantir as eleições indiretas em 1978. Os resultados favoreceram a oposição. A eleição indireta para governadores, realizada em 1º de setembro de 1979, teve como novidade a ampliação do Colégio Eleitoral e a escolha do “senador biônico”. Ao longo do governo Geisel, a censura à imprensa foi paulatinamente sendo retirada. O governo aceitou discutir questões do regime com setores como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o que resultou na emenda n. 9, representando assim o fim do AI-5 (RODEGHERO, 2007).

De volta à narrativa ficcional, é perceptível que as ações do Cel. Cândido Braga tinham o consentimento do poder legislativo e judiciário que atuavam ao seu lado. O Dr. Lúcio, presidente da Câmara de Vereadores, era o encarregado de escrever belos discursos que tinham como intuito mascarar a realidade. O Capitão Ernesto Salgado foi o responsável pela retirada dos mendigos da cidade, à noite, como parte dos planos de preparativos para o Sete de Setembro. O inspetor Paulinho Cassales foi o responsável pela apreensão de galenas, jornais e afins, censurando a entrada de notícias, considerada pelo prefeito como a causa dos males de Lagoa Branca. O grupo de oposição na narrativa, assim como nos anos de chumbo, resistia.

As tentativas de corromper a subversão da ordem residiam nas ações sorrateiras do Professor Ulisses e seus estudantes, na existência da livraria do Dino Maldonado e no voo do olhar das irmãs Pilar. Os julgamentos de valores trazidos através da opinião expressa por elas são porta-voz do repúdio do comportamento de algumas das personagens, como já observado por Rettenmaier (2002, p. 53):

Em *Os tambores silenciosos*, as irmãs Pilar, pelas lentes de seu binóculo apontado a pontos estratégicos da cidade, orientam a leitura da obra captando, no início de cada capítulo, dados da realidade que funcionarão como o assunto de cada parte da narrativa. São também portadoras da mais clara voz de oposição ao comportamento do prefeito bem como de repúdio ao comportamento sexual degradado de algumas das personagens. Revezando entre si a vigilância da cidade, incompatibilizam-se com o poder no que se refere ao cerceamento à informação de que são vítimas no recolhimento dos jornais.

É fato que o autoritarismo, como forma de dominação política, contribuiu para a aceitação do regime imposto. Notório é, também, como isso ocorre em sociedades sem experiência de participação ou organização política. Em *Os tambores silenciosos*, não há esse questionamento por parte do escritor, mas é visível a sua relação com a ditadura de Getúlio, uma vez que Vargas propôs medidas para salvar o povo das garras do regime. Assim como a população de Lagoa Branca necessitava de uma proteção, os brasileiros ansiavam por uma. No entanto, este instituiu mecanismos para tal, mas articulando sua política com mão de ferro, censurando ideias divergentes.

Por conseguinte, práticas de censura, perseguição e morte são recorrentes em regimes totalitários, típicos do século XX. Não obstante, isso não significa que devam ser consideradas normais, antes, devem incentivar à permanência de eventos como esse na memória a fim de coibir a repetição de tais fatos. Para tanto, a Literatura tem esse caráter fenomenal: caso algum dia a História não possa nos servir à verdade, encontra-se na Literatura o registro de uma época, pois a diferença entre a Literatura e a História é que a primeira se diz ficção, e a segunda se diz verdade.

2.3 BRASIL HOJE: RELENDO JOSUÉ GUIMARÃES

Como homem público, Josué foi chefe de gabinete de João Goulart na Secretaria de Justiça do Rio Grande, governo Ernesto Dornelles; foi vereador em Porto Alegre pela bancada do PTB, sendo eleito vice-presidente da Câmara. De 1961 até 1964 foi diretor da Agência Nacional, hoje Empresa Brasileira de Notícias, a convite do então presidente João Goulart. A partir de 1964, perseguido pelo regime autoritário, foi obrigado a escrever sob pseudônimo e a dar consultoria para empresas privadas nas áreas comercial e publicitária.

Josué Guimarães lançou-se tardiamente – aos 49 anos – no ofício que o consagraria como um dos maiores escritores do país. Seu primeiro livro foi *Os Ladrões*, reunindo contos, entre os quais o conto que dá nome ao livro, premiado no então importante Concurso de Contos do Paraná (este concurso promovido pelo Governo do Paraná foi, nas décadas de 1960 e 1970, o mais importante concurso literário do país, consagrando e lançando autores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antônio, além de muitos outros).

A produção de Josué – escrita em pouco menos de 20 anos – destaca-se como um acervo importante e fundamental tanto para a literatura gaúcha como para a nacional, consagrando-o como um dos maiores escritores ao retratar o Sul do país, como Érico Veríssimo. A capacidade de estimular à formação leitora se dá, nos livros de Josué, pela capacidade de instigar a curiosidade nos leitores a fim de saber o que vai acontecer a determinadas personagens, sempre voltado para o ritmo da contação de história.

Inserido em um contexto de Ditadura Militar, conseguiu transpor obstáculos que se colocavam entre ele e seu trabalho. Foi pilar fundamental no projeto de criação das jornadas literárias de Passo Fundo propostos pela professora Tania Rösing. Somente com seu apoio foi possível que ocorresse, em 1981, a primeira jornada sul-rio-grandense, que se tornou, dois anos mais tarde, Jornada Nacional de Literatura. Conforme o documentário *A jornada de Josué* (2011), o escritor foi quem convidou os primeiros autores a participar desse evento, haja vista que a professora Tania teria dificuldades para, sozinha, fazer esses contatos. Ele acreditou, desde o início, no sucesso desse projeto. Por isso, Josué pode ser considerado um grande incentivador e formador de leitores.

Duas décadas depois, ainda vivenciam-se os frutos dessa iniciativa. Passo Fundo tornou-se a Capital Nacional da Literatura e seu título está diretamente vinculado ao trabalho realizado pela Universidade de Passo Fundo, em especial, ao curso de Letras. Infelizmente, desde 2015, vive-se, no Brasil, um contexto semelhante ao de Josué, em que a censura à literatura tem,

pouco a pouco, cerceado a liberdade de expressão. A Jornada não esteve longe desse contexto, pois teve sua realização cancelado por falta de recursos. Estes que foram negados pelo Governo Federal, que cada vez mais tem atentado contra a literatura.

Como retratado na obra de análise dessa pesquisa, *Os tambores silenciosos*, o autoritarismo e a censura são justificados pelo paternalismo, pela proteção, em defesa da família, em nome da moral e dos bons costumes. Como afirma Dalcastagnè (1996, p. 97), sobre *Os tambores silenciosos*:

[...] defendendo a família, a tradição e a propriedade, sempre com respaldo de eméritos cidadãos integralistas, o prefeito instala na cidade um sólido sistema de repressão, que se baseia não só no ocultamento dos fatos, como também na formulação de um discurso que justifique seus procedimentos. Assim, a censura aos jornais de fora, a apreensão de aparelhos de rádio e mesmo a violação de correspondência não acontecem para evitar a livre circulação de idéias nem para impedir que as autoridades estaduais tomem conhecimento do que se passa em Lagoa Branca, mas para preservar a boa gente do lugar da contaminação pelas más notícias.

Analogamente, o governo atual faz referências constantes à proteção do cidadão de bem para justificar medidas polêmicas. Essa expressão “cidadão de bem”, de acordo com o historiador Leandro Karnal, citado em publicação do jornal *UOL* (CARPANEZ, 2018), virou um produto quase comercial na política e na consciência social. Os políticos a utilizam porque todo eleitor se considera um cidadão de bem. É um conceito aberto e agrega a todos. No entanto, sua origem está vinculada a grupos extremistas como o Ku Klux Klan (KKK), conhecido mundialmente por pregar o extermínio dos negros.

Os Tambores silenciosos é narrado pelo do olhar das irmãs Pilar, através do binóculo herdado dos pais, já falecidos (cujas lentes estão repletas de fungos, mas que as irmãs recusam-se a consertar por medo que o prefeito o confisque), a partir da janela de suas casas, de onde seus olhares partem e “adentram” na vida dos outros para narrar os fatos. Fazendo uma crítica velada à ditadura de Vargas, a escolha do enredo se passar nos anos de 1930 deve-se, também, à ausência da TV nesse período, pois só assim é possível configurar o isolamento de Lagoa Branca. Tal contexto difere do atual governo, evidenciado nas suas constantes declarações contra a imprensa, com o intuito de desmoralizá-la e criar uma bolha social.

Ainda nesse viés, o governo apresenta ações antidemocráticas no contexto da atual pandemia de Covid-19⁵. Assim como na obra em questão, para o grande Sete de Setembro, o coronel exigiu que a cidade estivesse “limpa”. Os quatro mendigos de Lagoa Branca – a

⁵ A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo Coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição, que se espalhou pelo mundo em 2019, sendo originária da China.

população não desejável – deveriam ser empacotados e transferidos para qualquer lugar distante. Como exposto por Costaguta (2020),

Jair [Bolsonaro], de maneira análoga, parece incluir os mortos por coronavírus em seu plano de ‘fuzilar a petralhada’ – uma das máximas de sua campanha eleitoral. ‘vai morrer gente? Vai’. Incredulamente, é pela via do discurso antidemocrático que o mesmo mantém o apoio de cerca de 30% da população nacional.

O aspecto nacionalista na narrativa é explícito: dividida em sete dias, a semana que antecede o Sete de Setembro, data que tem por objetivo legitimar o poder do prefeito em valores nacionais deliberadamente deformados. As contradições, presentes na obra, associam a política à ordem religiosa e também moral. São sete, também, as irmãs: Maria de Lourdes, Maria de Fátima, Maria de Jesus, Maria Celeste, Maria Madalena, Maria da Graça, tendo elas, a cada par de irmãs a mesma religião: espírita, católica e protestante, respectivamente. Por fim, a última das Marias, Maria da Glória, que não sai de casa e não professa fé, desempenha um papel fundamental: apesar de cega, é ela quem confecciona os pássaros que infestarão Lagoa Branca para devolver a liberdade perdida nas supostas boas intenções do prefeito. Elas são os olhos que acompanham a narrativa, assim como os voos dos pássaros.

Além da obra *Os tambores silenciosos*, as contribuições de Josué Guimarães para a literatura não se limitam à sua produção em vida. A existência do Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG), localizado na UPF, sob a coordenação do professor Dr. Miguel Rettenmaier, é a prova física da sua existência, enquanto que os estudos realizados ali, como a pesquisa acerca da crítica genética, contribuem para entender o processo de criação de obras tão significativas em caráter regional e nacional.

Reler Josué, hodiernamente, é um exercício de elaboração da criticidade. É possível visualizar em sua obra, também, os miasmas da sociedade, pois essa obra nada mais é que um panorama da realidade. Mais do que denunciar tal realidade, o autor pretende agir sobre ela. Para tanto, com *Os tambores silenciosos*, Josué dá vida a um narrador em terceira pessoa, onisciente, que divide voz com as irmãs Pilar. Romance-denúncia, em que o contexto social é subjacente, propõe indagações acerca dos acontecimentos sociais num período em que a literatura tinha poder para fazê-lo. Esse é o assunto do terceiro capítulo.

3 O ROMANCE E SEUS DEMÔNIOS

Segundo Lukács (2000, p. 72), “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo”. A tragédia, ainda que transformada, transmutou-se em sua essência até o presente, enquanto que a epopeia teve de desaparecer, dando espaço para o romance, um gênero novo.

Em primeiro lugar, ela [a estética clássica alemã] tornou evidente o elemento comum que liga o romance à epopeia. Na prática, essa ligação se reduz ao fato de que todo romance de grande significação tende à epopeia, ainda que de modo contraditório e paradoxal – e é precisamente nesta tendência jamais alcançada que ele adquire sua grandeza poética. Em segundo lugar, o significado da teoria burguesa clássica do romance reside na tomada de consciência da diferença entre epopeia e o romance, e, portanto, na compreensão do romance como um gênero tipicamente novo. (LUKÁCS, 1999, p. 198).

Assim, como postulado por Gallo (2012) em sua dissertação de mestrado, sobre *A teoria do romance* de Lukács, em que a autora faz um comparativo entre a obra e o ensaio *O romance como epopeia burguesa*, do mesmo autor, ambos os estudos ratificam que “o gênero romanesco ocupa na sociedade burguesa o lugar que a epopeia ocupou no mundo antigo. Entre outras questões, Lukács ainda trata nestes escritos do surgimento do romance, bem como teoriza acerca dos aspectos formais e conteudísticos do gênero” (GALLO, 2012, p. 13).

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Toda a égide da crítica literária de Lukács baseia-se no conceito de forma; “nele convergem os mosaicos da composição artística e a partir dele são ditados os parâmetros da avaliação estética” (LUKÁCS, 2000, p. 174). Para ele, a forma é o verdadeiramente social na literatura, sendo, portanto, essencial a ela, pois estabelece relação entre a vida interna e externa, sem a qual não há fenômeno literário.

Segundo Lukács (2000, p. 55), “tanto para a épica quanto para a tragédia [...] o verso é um divisor de águas”, O verso trágico cria distância, enquanto que na epopeia as distâncias criadas criam leveza, na esfera da vida conduzem à superação. No entanto, essa leveza trata-se de uma utopia imanente da hora histórica. Sendo assim, somente a prosa é capaz de fazê-lo. Ora, a epopeia concebe forma a uma totalidade de vida fechada, a partir de si mesma, enquanto o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. “Assim, a

intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo” (LUKÁCS, 2000, p. 60).

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o espaço cativado da realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital da imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Não obstante, a estética clássica alemã foi além para classificar o romance, segundo Lukács (1999, p. 200), “o mérito imorredouro da estética clássica alemã para a teoria do romance reside na descoberta da profunda relação que liga o romance como gênero à sociedade burguesa”. Para a épica não é necessário considerar o passado do herói, explicar seu caráter ou a sua relação com a sociedade, haja vista que ele pode ter sua narrativa iniciada a partir de um ponto mais favorável ao desenrolar dos eventos épicos. Diferentemente, para o herói do romance o passado é fundamental para explicar geneticamente o presente. Para Lukács, a forma do romance está baseada também pela economia e luta de classes, uma vez que essas incidirão na mudança de um herói que representa o coletivo – epepeia, para um herói em que cada indivíduo representa uma luta de classes:

Uma vez surgida a sociedade de classes, a grande arte narrativa só pode extrair sua grandeza épica da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica. Na figuração épica, estas oposições se encarnam sob a forma de luta dos indivíduos na sociedade. Disso resulta, em particular no romance burguês mais tardio, a aparência de que o tema principal seria a oposição entre o indivíduo e a sociedade. Mas se trata apenas de uma aparência. A luta dos indivíduos entre si ganha objetividade e verdade somente porque os personagens e os destinos dos homens refletem de modo típico e fiel os momentos centrais da luta de classes. (LUKÁCS, 1999, p. 207).

Sendo assim, “o romance moderno nasceu da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo” (LUKÁCS, 1999, p. 213). Trata-se de uma luta simultânea contra o feudalismo e contra a iminente degradação burguesa. A partir do século XVIII, os escritores voltaram sua preocupação para o cotidiano, deixando de lado o realismo fantástico, a ficção, para tornarem-se historiadores da vida privada. O novo realismo, no entanto, levou à dissolução da forma romanesca, tornando seus escritores em observadores de uma realidade social que lhes era estranha e hostil. Isso ocorreu devido à decadência da burguesia e à necessidade de romper com os preceitos do romance romântico. Surge então um realismo pautado nas descrições, em que as ações dessa burguesia não são o foco.

O surgimento do gênero romance é objeto de estudo de muitos teóricos. Cada um deles, à sua maneira, caracteriza esse gênero literário em conformidades que se nutrem no cotejo com outros gênero. Segundo Silva Filho (2014), Hegel, na linha do que seguirá Lukács, anos muitos depois, articula a existência do romance com a ascendência da epopeia. Para o teórico alemão, em sua *Estética*, a tripartição dos gêneros com as categorias temporais do passado, do presente e do futuro, guardou ao romance o atributo de narrar uma história, semelhante ao que foram as epopeias, mas imbuído, ademais, de outros atributos, gravados pela modernidade. Como observado por Silva Filho (2014, p. 17):

Para bem compreender a relação entre romance e lirismo e os problemas que essa relação comporta no que se refere à leitura da modernidade, é preciso antes lembrar que o romance, para Lukács como para Hegel, não pertence ao gênero lírico, mas ao épico. A divisão dos gêneros é o momento mais formal tanto para o autor da "Estética" quanto para o da "Teoria do romance". Essa formalidade apenas se deixa explicar quando descemos ao conteúdo que determina a forma paradigmática de cada um desses gêneros em sua relação com o desenvolvimento histórico[...]. Assim, o gênero épico demarca, para ambos, uma conexão necessária entre vida e sentido, para usar os termos de Lukács, ou entre o indivíduo e a totalidade, para falar como Hegel, delimitando, desse modo, uma relação de imanência da totalidade ao eu.

Para Bakhtin (1993), essa ascendência não se justifica para o estudo do romance enquanto gênero que se caracteriza por dificuldades particulares. Enquanto os gêneros literários definidos por Aristóteles remontam à antiguidade e apresentam-se acabados, tendo um cânone para representá-los de forma real, em contrapartida, o romance é mais jovem do que a escritura e o livro, estando associado ao estudo de línguas vivas.

Dessa forma, Bakhtin afirma que a dificuldade em caracterizar esse gênero deve-se ao fato dele não ser mais um gênero ao lado de outros, mas ter nascido e ser alimentado pela era moderna da história mundial. Pode-se observar períodos literários como o Classicismo, em que outros gêneros literários coexistiam de forma harmônica, mas no que tange ao romance não, estando à margem do limiar da grande literatura. Conforme Bakhtin (1993, p. 399):

O romance, como dissemos, se acomoda mal com outros gêneros. E não se pode falar de harmonia possível, baseada sobre uma limitação e substituição recíprocas. O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. Os historiadores de literatura às vezes são inclinados a ver nisto somente o conflito de escolas e de movimentos literários. Tal conflito certamente existe, mas trata-se de um fenômeno periférico e historicamente ínfimo. Por trás dele é preciso saber o conflito de gêneros mais profundo e mais histórico, o porvir e o crescimento do arcabouço do gênero literário.

Não obstante, a desarmonia do gênero romance em relação aos demais não o mantém de fora do hall da literatura. A segunda metade do século XVIII marcará a ascensão do romance. Para Bakhtin, o romance é um gênero em constante evolução, assim como a sociedade. Para ele, esse processo inacabado em que o romance se mantém, contagia os demais gêneros literários, não só a história como também a teoria da literatura. No entanto, os historiadores observam em primeira ordem as escolas literárias, ignorando a importância dos gêneros em si. Sobre esse caráter e a respeito das definições normativas do romance dadas pelos próprios romancistas, Bakhtin (1993, p. 403) observa o seguinte:

Trata-se da crítica, do ponto de vista do romance, dos outros gêneros e das suas relações com a realidade; da sua heroicização enfática, do seu convencionalismo, do seu poetismo restrito e inerte, da sua monotonia e abstração, do aspecto acabado e da imutabilidade dos seus personagens. Na realidade, o que se propõe aqui é uma crítica dos princípios da literariedade e da poeticidade, próprios aos outros gêneros e às formas anteriores do romance (o romance heroico barroco, o romance sentimental de Richardson). Estes julgamentos foram reforçados em medida significativa pela prática destes romancistas. Aqui, o romance – tanto na sua prática, quanto na teoria lhe é correlata – apresenta-se direta e conscientemente como gênero crítico e autocrítico, como algo que deve renovar os próprios fundamentos da literariedade e da poeticidade dominantes. O confronto do romance com o epos (e a posição deles) apresenta-se, por um lado, como um aspecto da crítica de outros gêneros literários (em particular do tipo mesmo da heroicização épica); por outro lado, tem por objetivo elevar a sua significação como gênero-mestre da nova literatura.

Para Bakhtin, o romance é um gênero inacabado. Propõe-se a sua distinção através de três particularidades fundamentais: a tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; a transformação radical das coordenadas temporais; e a nova estruturação da imagem literária. Todas essas particularidades estão ligadas organicamente entre si, pois o romance iniciou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura no plano linguístico e estilístico. Logo, o gênero épico distancia-se da contemporaneidade devido ao seu caráter absoluto, diferentemente do romance, graças à sua estrutura inacabada e “por isso mesmo sujeito a reinterpretação e reavaliação” (BAKHTIN, 1993, p. 409).

Sendo assim, o herói da epopeia é concluído num alto nível heroico. Bakhtin (1993, p. 423) discorre que “Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. Todo o seu potencial e todas as suas possibilidades são realizadas até o fim, na situação do seu ambiente social, em todo o seu destino, e até mesmo na sua aparência [...]”. O herói da epopeia se tornou tudo aquilo que poderia se tornar, enquanto que o herói romanesco é inacabado. Esta visão de Bakhtin vai ao encontro da perspectiva apresentada por Lukács, no livro *A teoria do romance*, em que o herói romanesco é apresentado como “demoníaco”, pois

no romance moderno há um personagem dissociado quanto à vida, à procura de valores. (LUKÁCS, 2000, p. 60).

Ainda segundo Lukács (2000) a psicologia demoníaca do herói romanesco faz do gênero romance uma semi-arte. Diferente do herói do drama, que desconhece toda a interioridade, pois ele alcançou a sua alma e ignora o que é alheio a ela, o herói romanesco está em busca de conhecer a si mesmo. Enquanto que no gênero épico há um endeusamento do herói, um destino traçado que exclui a aventura da incerteza, o herói do romance define sua relação com a própria alma e o mundo que o circunda, de modo a conhecer mais profundamente a realidade que o texto reflete.

3.1 UMA FORMA DE LER O MUNDO

No empreendimento de entender esse novo gênero – o romance – encontram-se ainda as contribuições de Watt (2010), que traz a perspectiva ampla de historiadores do romance que “em resumo consideraram o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 2010, p. 10). Para tanto, Watt considera necessárias maiores explicações acerca dessa nomenclatura, uma vez que há uma escola literária de nome homônimo. Além disso, as controvérsias de se usar o termo “realismo” se seguem devido ao fato de estar associada, também, como antônimo de idealismo. Isso se dá através da crítica tecida pela escola realista em relação à produção literária da escola anterior:

Entretanto esse emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 2010, p. 11).

Assim, para os realistas havia a necessidade de um romance objetivo, científico, em oposição à vida idealizada anteriormente, apresentada no romantismo. No entanto, não havia nenhuma evidência de que esse objetivo fosse desejável e tampouco concretizado ao estabelecer a relação entre a obra e a realidade imitada, por isso a necessidade de se recorrer aos conceitos filosóficos que apresentam o termo “realismo” como uma visão da realidade oposta aos universais da filosofia clássica. O *cogito* cartesiano, na modernidade, colocava o particular das experiências como uma epistemologia do fato empírico, no qual o “eu” que pensa, existe.

Dessa forma, em oposição ao herói do drama, da epopeia, o romance apresenta um herói cuja orientação é individualista e inovadora. “O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (WATT, 2010, p. 13). Por conseguinte, a ausência de convenções formais no romance não tem relevância em relação à recusa de seguir os enredos tradicionais, configurando assim um grande diferencial visto em alguns autores da época, como Defoe e Richardson.

Embora esse fato tenha gerado críticas, como sendo algo efêmero, desde o Renascimento já existia essa tentativa de privilegiar a experiência individual em detrimento da tradição coletiva. Conforme Watt (2010, p. 15), “E com isso [Defoe] inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia”. Dessa forma, mudanças ocorreram no enredo, uma vez que já não caberiam mais tipos humanos genéricos com cenários pré-determinados pela tradição literária.

Em decorrência disso, a partir da influência de Descartes, cada vez mais se conferiu importância aos processos de pensamento na consciência do indivíduo. Sendo assim, é evidente que os filósofos e romancistas concederam uma atenção até então nunca investida nas personagens. Exemplo disso está na forma literária, que, além de estar pautada na realidade cotidiana, investe na descrição do personagem e do seu ambiente. Segundo Watt (2010, p. 19), nas formas literárias antecessoras “evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como identidades inteiramente individualizadas”.

Essa individualização só é possível a partir de um contexto com tempo e local particularizados. O romance rompe com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para um enredo em que ações do passado justificam ações no presente, sem forçar uma coincidência. Ainda mais importante, possivelmente, “é o efeito sobre a caracterização da insistência do romance no processo temporal” (WATT, 2010, p. 23).

O exemplo mais evidente e extremo é o romance de fluxo de consciência, que se propõe apresentar uma citação direta do que ocorre na mente do indivíduo sob o impacto do fluxo temporal; em geral, porém, mais que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo. (WATT, 2010, p. 23).

Dessa forma, os romancistas do século XVIII diferenciam-se por apresentarem descrições que aproximam o leitor da ação narrada, através da identificação de dia, mês, ano e

horário dos acontecimentos. Ainda nesse propósito, o espaço é correlativo ao tempo. Muitos autores desse período inovaram seus romances ao trazer espaços internos vividamente descritos, outros, espaços externos, como locais por onde passavam durante viagens, conferindo esse caráter topográfico da ação bem como cronológico, que só a prosa torna possível, através de uma linguagem referencial.

Portanto, os romancistas e os filósofos atingem seu objetivo: uma obra que se propõe a ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais. Watt (2010, p. 23) denomina como sendo o “realismo formal”, para distinguir da escola literária. É o realismo formal que possibilita uma imitação mais próxima da experiência individual situada em um contexto temporal e espacial do que outras formas literárias.

Ademais, o realismo formal do romance do século XVIII, além de romper com a tradição literária, apresenta uma estreita relação com as mudanças do público leitor. Infelizmente, não há dados precisos da época quanto ao número de leitores, mas é notável que houve um crescimento considerável de vendas de livros e jornais após 1750. No entanto, isso não significa que houve popularização do livro ou da leitura. Conforme Watt, muitos eram os analfabetos na Inglaterra setecentista, “a maioria dos lavradores eram analfabetos e mesmo nas cidades alguns pobres – sobretudo soldados, marinheiros e o populacho das ruas – não sabiam ler” (WATT, 2010, p. 40).

Entretanto, a realidade das cidades era mais o semianalfabetismo, uma vez que as fachadas de lojas eram identificadas com nomes ao invés de sinais, a exemplo de Londres. A realidade era de boas oportunidades de ler ao considerar-se o panorama da época de poucas escolas e uma educação pública irregular. Na verdade, não havia um sistema educacional e as escolas existentes eram mantidas por doações. Somado a isso, o êxodo escolar em decorrência do trabalho na fábrica ou no campo acontecia cada vez mais cedo. Os tipos de educação vigente recrudesciam esse comportamento, pois o ensino ou era pago, difícil demais para a maioria da população, ou era gratuito de cunho religioso, sendo a escrita e a leitura um objeto secundário.

Apesar desse panorama, a falta de interesse em ler e escrever constituía, também, um forte obstáculo. Watt no diz que ler e escrever era “um verniz necessário apenas aos que se destinavam a ocupações típicas da classe média – comércio, administração e as profissões em geral [...]” (WATT, 2010, p. 42). Além disso, o fator econômico restringia o público leitor. A grande maioria trabalhava para subsistir, o que tornava impossível gastar com livros. Entretanto, uma classe social surgida entre os pobres e os abastados mudou essa realidade. Essa classe que era composta por agricultores e comerciantes mais ricos, para quem sobrava algum dinheiro, serviu para ampliar o público leitor do século XVIII.

Os leitores buscam, então, edições mais baratas. As epopeias francesas eram muito caras e de difícil aquisição para esse público leitor, por isso a preferência pelos romances, pois custavam um preço médio. Ainda nesse viés, os romances eram divididos em volumes, tendo um custo mais em conta, mas ainda assim não chegavam a ser um gênero popular, haja vista que os romances só estavam mais próximos da capacidade aquisitiva da classe média. Isso contribuiu para o sucesso das bibliotecas, que obtiveram rápida expansão, devido ao seu baixo custo no empréstimo de livros, especialmente romances. Por conseguinte, essa forma literária suscitou muitos comentários acerca do efeito produzido nos leitores, condicionando assim o público leitor.

Assim, é provável que até 1740 o alto preço dos livros impedisse que uma parcela substancial do público leitor tivesse participação integral na vida literária e que essa parcela se compusesse basicamente de possíveis leitores de romance, muitos dos quais seriam mulheres. (WATT, 2010, p. 45).

O fato de o público leitor ser majoritariamente feminino se deve ao modelo de sociedade da época. Poucas eram as atividades que as mulheres poderiam desenvolver. Diferentemente dos homens, que podiam caçar, jogar, beber, às mulheres era reservado o ócio. Esse que cada vez mais aumentava devido ao novo modelo de indústria, já que as mulheres se ocupavam cada vez menos de tecer, cozinhar, costurar, podendo ter o tempo livre destinado à leitura, considerando que as letras já eram uma ocupação de praxe para as mulheres de posição.

Não obstante, tanto o pensamento mercantilista quanto o religioso não encaravam da mesma maneira esse tipo de comportamento para a classe trabalhadora. Segundo eles, a leitura seria uma distração dos afazeres e, portanto, não era recomendada. O trabalho se estendia das seis horas da manhã às oito ou nove da noite, seis dias por semana. Sendo assim, aos domingos, as atividades de diversão da classe trabalhadora se resumiam a beber, em que a embriaguez custava menos que comprar um livro.

Em contraste a isso, os empregados que dispunham de tempo, luz e sossego – o que em geral era escasso, eram os aprendizes e os criados, a quem eram destinados recursos para a leitura. Consequentemente, eles tendiam a imitar os hábitos dos patrões em comprar livros, uma vez que não gastavam com moradia e alimentação. Assim, a disponibilidade de tempo da classe média e a inserção desses novos grupos mudou o público leitor pela primeira vez e influenciou o surgimento do romance – não só eruditos podiam se dedicar à literatura, como também aqueles de menor prestígio.

Logo, a produção literária passa a ser encarada como um negócio. O livreiro é quem comprará por um menor preço e venderá pelo preço máximo. No entanto, independentemente

de contribuírem ou não para o surgimento do romance, eles favoreceram a retirada da literatura da tutela dos mecenas ao colocá-la sob as leis de mercado, possibilitando o surgimento de inovações técnicas, como escrita bem explícita e volume, para ganhar dinheiro, contribuindo para o surgimento das novelas. Concluindo: a força e a autoconfiança da classe média são as grandes responsáveis por essa forma de ver o mundo. O fato delas representarem o “centro de gravidade desse público” (WATT, 2010, p. 62).

3.2 UMA FORMA DE “DESENHAR” O MUNDO

Assim como não há cinema sem câmera, segundo Brait (1993, p. 53), não há narrativa sem narrador. O romance mapeia o mundo burguês, de modo que as maneiras possíveis de caracterização das personagens dependem do narrador, pois é ele quem conduzirá o leitor por um mundo que se materializa à sua frente. Para tanto, Beth Brait se valerá de duas classificações: o narrador em primeira pessoa e o narrador em terceira pessoa.

Nesse viés, é através da perspectiva do narrador em primeira pessoa que se vê tudo, “que arcando com a tarefa de ‘conhecer-se’ e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens” (BRAIT, 1993, p. 61). Isso se deve ao empenho do romance moderno em distanciar as personagens dos esquemas fixos que delimitam o ser fictício. Não obstante, não se trata de uma receita de sucesso, tudo dependerá da habilidade do escritor na composição da arquitetura das personagens. Portanto, será a visão do narrador – envolvido na narrativa ou não – que caracterizará as personagens.

Seguindo essa última prerrogativa, o narrador em terceira pessoa é responsável por trazer à luz os acontecimentos, a ambientação, bem como já dito a caracterização das personagens. “A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz, dependendo da habilidade do escritor que o maneja” (BRAIT, 1993, p. 53). Recurso esse muito utilizado em epopeias, inclusive na Bíblia, como uma forma de ganhar credibilidade do leitor.

Assim, o escritor habilidoso encontra maneiras de unir recursos à narrativa em terceira pessoa a fim de torná-la verossímil. É o que acontece na narrativa da obra *Os tambores silenciosos*, objeto desta pesquisa, pois nela Josué Guimarães faz uso do discurso indireto livre, dissipando a separação rígida entre a câmera e as personagens, conferindo autonomia de conhecer a interioridade dos ambientes que não poderia ser captada pela observação externa das irmãs Pilar. “O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a

personagem em momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1993, p. 53).

Na vida real, as pessoas existem sem que isso necessariamente interesse a outros, e cabe entendê-las a partir dessa existência diante outrem. De forma análoga ocorre com as personagens do romance, de modo que, uma vez compreendido pelo leitor, ele só existiu porque o autor o compreendeu primeiro, sendo esse o objetivo do presente estudo – recuperar essa compreensão inicial. Ao conhecer-se uma pessoa, sabe-se que ela existia antes desse momento. Ainda assim, é só a partir daquele momento que ela passa a existir, e, não obstante, procura-se conhecer o seu passado, do qual não se participa, para remontar à fonte de existência. Isso é o que se faz com os personagens do romance. Por conseguinte, o crítico literário Pouillon (1974) postula que, ao procurar analisar as posições de existência dos personagens, são-lhe determinadas as visões possíveis e psicologicamente análogas às visões das pessoas vivas, tal como, a partir destas últimas, poderia um psicólogo determinar os processos da criação romanesca.

Este estudo vai se encaminhar em várias direções; com efeito, um personagem pode ser colocado diferentemente e, por conseguinte, ser visto de muitas maneiras. Esta variedade não representa um privilégio do romance em face de uma realidade que seria sempre unívoca; ela existe igualmente na vida real. Eis porque mostraremos a propósito de cada modalidade de compreensão que seu valor deriva de seu possível uso real. (POUILLON, 1974, p. 52).

Pouillon apresenta uma visão fenomenológica do mundo a uma teoria das visões na narrativa associada com a questão do tempo: “Em primeiro lugar, dentro da perspectiva clássica, que distingue um ‘dentro’, a própria realidade psíquica, e um ‘fora’, que constitui a manifestação objetiva dessa realidade” (POUILLON, 1974, p. 53). Para Pouillon, o papel da compreensão consiste em captar esse “dentro”, inserindo-se de forma direta nele, ou seja, o tempo da ação interior como análogo ao tempo da duração vivida. No entanto, isso pode ser realizado de duas formas: a visão “com” – ou que, defasando-se com relação a essa realidade, o autor procure analisá-la – é a visão “por detrás”. O “de fora”, pode ser descrito de maneira objetiva, somente interessando à medida que revela o “dentro”. Na visão “de fora”, o narrador renuncia inclusive ao saber que a própria personagem tem, restringindo-se a descrever os acontecimentos.

Na visão “com”, o narrador escolhe um personagem central para, a partir dele, apresentar os outros. É o que ocorre na narrativa de *Os tambores silenciosos*, em que o narrador privilegia o olhar das irmãs Pilar e é através do olhar delas que se vêem a conhecer as outras personagens bem como os acontecimentos. Dessa forma, há um narrador que, no início do foco

narrativo, está “com”, isto é, não conhece totalmente, mas tem com as personagens a mesma consciência irrefletida de si mesmo.

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. (POUILLON, 1974, p. 54).

Não obstante, essa expressão “único personagem” não é muito exata, senão que deve implicar o sentido de personagem central. “De um modo geral, num romance ‘com’, o centro a partir do qual se irradia a visão constitui um foco que faz parte do próprio romance; é na obra que se encontra a fonte de luz que a ilumina” (POUILLON, 1974, p. 62). Há semelhanças com o narrador onisciente neutro, em que o narrador fala em terceira pessoa, que é um recurso típico dos romances do século XIX e XX. Sobre o foco narrativo, fica evidente que as técnicas narrativas não podem ser tratadas como um fim em si mesmas, mas como meios de alcançar efeitos no leitor.

Com efeito, se essa é a visão no início do foco narrativo – a visão “com” – o que se segue é um narrador que levanta voo e assume uma visão “por detrás”. Invés de se situar no interior de um personagem, o autor pode tentar distanciar-se para considerar de maneira mais objetiva e direta a vida psíquica da personagem. Sendo que na visão “por detrás” o narrador domina todo um conhecimento a respeito da personagem e do seu destino, assumindo um aspecto divino. É o que acontece com o narrador de *Os tambores silenciosos*, um narrador que funciona como uma espécie de espectador privilegiado, que conhece “o lado interior das cartas”.

O romancista está “por detrás”. Com isto pretendemos dizer duas coisas: por um lado, que ele não se encontra em seu personagem, mas sim distanciado dele; por outro lado, que a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem. Em suma, não é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que ele deverá ter; o romancista é que escolhe a sua posição de ver o personagem. Tudo isso, evidentemente, é metafórico: afirma-se de um indivíduo decidido a adquirir uma consciência clara de si mesmo, se reflete; afirmar-se-á então muito naturalmente que, visto nos encontrarmos “por detrás” dele, podemos ver diretamente o que só lhe é dado ver distanciando-se com relação a si mesmo. (POUILLON, 1974, p. 62).

Trata-se de uma visão direta do psíquico sem intermediário. Sem dúvida, não se tem a mesma percepção do psíquico que de um objeto físico, pois há um empenho para caracterizar essa visão com a imaginação. Na reflexão, a visão é direta porque, “embora desdobrada, a

consciência conserva-lhe não obstante a unidade: ela própria é aquilo que chega a atingir, ela é o que vê ‘por trás’; se estivéssemos então ‘com’ o personagem que se reflete” (POUILLON, 1974, p. 63). Sendo assim, não é como na visão “com”, em que se vê o segundo através dos olhos do primeiro, antes, há na visão “por trás” uma espécie de encontro de duas séries diferentes. Trata-se de uma imaginação que conserva o outro longe “de mim” para que “eu” não me dissolva nele, conservando a dualidade do “visto e do vidente”.

Dessarte, de acordo com Bittencourt (1999), os modos de compreensão da ficção como homólogo ao que real, conforme postulado por Pouillon (1974), precisam ser ampliados. Haja vista que não deve ter um nivelamento entre o real e o imaginário, pois desconsidera, também, as disparidades entre experiência e visão do narrador em relação ao leitor. A prática crítica evidencia que somente essas visões são insuficientes para atender às possibilidades do foco narrativo, embora tenham descrito seus aspectos mais importantes. Dessa forma, Todorov (2006) aborda a questão do “ponto de vista” ou das “visões”, pautando-se, no entanto, na base linguística, inexistente em Pouillon (1974).

É fácil ver, nessa perspectiva, qual a classificação das visões que podemos adotar: ela corresponde, mais ou menos, à que Jean Pouillon tinha proposto em seu livro *Temps et roman*: ou o eu do narrador aparece constantemente através do ele do herói, como no caso da narrativa clássica, com um narrador onisciente; é o discurso que suplanta a história; ou o eu do narrador fica inteiramente apagado atrás do ele do herói; estamos então diante da famosa “narração objetiva”, tipo de narrativa praticada sobretudo pelos autores americanos de entre as duas guerras: nesse caso, o narrador ignora tudo de sua personagem e vê simplesmente seus movimentos, seus gestos, ouve suas palavras; é pois a história que suplanta o discurso; ou enfim o eu do narrador está em igualdade com o ele do herói, ambos são informados do mesmo modo sobre o desenvolvimento da ação; é o tipo de narrativa que, aparecida no século XVIII, domina atualmente a produção literária; o narrador se apega a uma das personagens e observa tudo através de seus olhos; chega-se aí, precisamente nesse tipo de narrativa, à fusão do eu e do ele em um eu que conta, o que torna a presença do verdadeiro eu, o do narrador, ainda mais difícil de apreender. (TODOROV, 2006, p. 62).

Na obra *Os tambores silenciosos* há um narrador que está “com”, conforme as visões de Pouillon (1974), num primeiro momento, em que os saberes do narrador e das personagens estão no mesmo nível, como afirma também Todorov (2006). Entretanto, a seguir, o narrador levanta voo na narrativa, de acordo com Todorov (2006, p. 62): “o eu do narrador aparece constantemente através do ele do herói”, correspondendo à “visão por detrás”, postulada por Pouillon. As categorias citadas anteriormente serão analisadas no último capítulo desta pesquisa. Nesse sentido, ainda, faz-se necessário complementar este estudo com o modo de pensar o narrador proposto por Genette (1995).

O autor define cada um dos três aspectos daquilo que denomina “realidade narrativa”. Os aspectos são a história, a narrativa e a narração. A história, segundo Cardoso (2013), diz

respeito à diegese, ou seja, ao significado, ao conteúdo narrativo que pode ser real ou imaginário. A história é composta pela sucessão de ações. O conceito de narrativa refere-se ao discurso, ao enunciado e ao texto narrativo. Ainda segundo Cardoso (2013, p. 60), “É evidente que o discurso tem como alicerce a história e localiza-se no ponto de passagem entre ela e a narração. Dos três aspectos da realidade narrativa, o segundo põe-se exatamente como elo intermediador das extremidades (história e narração) dessa realidade”. Neste viés, o termo discurso é usado para referir-se à narrativa materializada em caracteres gráficos. Logo, de acordo com Genette (1995), fica clara a dependência desses aspectos na narrativa.

Ademais, Genette (1995) contribuiu para ampliar o conceito de narrador com a focalização, pois identificou as duas categorias respectivamente como modo e voz. A voz é considerada a instância que designa as relações entre narração e discurso e, ao mesmo tempo, entre narração e história. A voz é o aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito. Para a comunicação narrativa, o sujeito pode ser aquele que realiza ou sofre a ação, ou ainda, aquele que a relata e, eventualmente, os partícipes nessa atividade narrativa. Segundo Cardoso (2013, p. 62), sobre Genette (1995),

A voz revela-se, portanto, pela instância produtiva do discurso, isto é, pela narração. O estudo da voz deve sempre se religar às categorias do tempo da narração, do nível da narrativa e da “pessoa”, isto é, às relações dessas categorias com o narrador e com a história que conta.

Bittencourt (1999) esclarece que, dentro da categoria voz, Genette (1995) inclui as relações entre a instância narrativa e o objeto narrado. Dentro delas estão situadas as relações temporais, as de subordinação e a pessoa que conta a narrativa (o narrador). As primeiras se elucidam por “anterioridade, posterioridade ou simultaneidade do narrador em relação àquilo que narra; as relações de subordinação existem entre dois discursos que se situam em níveis narrativos diferentes, compreendendo aí as narrativas dentro da narrativa, as narrativas encaixadas” (BITTENCOURT, 1999, p. 121), ademais outros tipos de inserções mais sutis.

Outrossim, contar uma história (real ou fictícia) é a função essencial da narrativa. O interesse do teórico direciona-se para a forma, ou seja, para a maneira como a história é produzida e chega ao leitor. Essa preocupação é estudada na categoria de modo, como denominada por Genette (1995) e explanada por Cardoso (2013, p. 61):

assim, a narrativa pode: 1º) fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, de forma mais ou menos direta; 2º) parecer manter-se à maior ou menor distância daquilo que conta e 3º) escolher o regulamento da informação que dá, segundo a capacidade de conhecimento da parte interessada na história, isto é, da personagem ou do grupo de personagens.

A narrativa pode adotar ou fingir adotar a “visão” ou o “ponto de vista” da parte interessada, parecendo tomar esta ou aquela perspectiva em relação à história. São esses aspectos chamados por Genette (1995) de focalização.

Conforme Bittencourt (1999), a focalização é então considerada sob três pontos: um discurso em que o narrador “diz mais do que sabe qualquer uma das personagens, ou discurso **não focalizado**”; se o narrador diz somente o que sabe a personagem, o discurso é de **focalização interna**, podendo ser neste caso fixa, variável ou múltipla; se o narrador diz “menos do que sabe a personagem”, o discurso é de **focalização externa**. A essa tríplice tipologia podem ser associados os três tipos de Pouillon, “**por detrás**”, “**com**” e “**fora**”. Assim, as variações do ponto de vista ocorridas ao longo das narrativas acontecem, segundo Genette (1995), devido às mudanças de focalização. A restrição de campo compreendida no conceito de focalização do referido autor indica que, para a sua realização, existe sempre uma seleção ou escolha entre várias possibilidades de conteúdo daquilo que será narrado.

Isso sugere, dentro do modo, um conceito amplo de focalização, que aumenta as suas possibilidades de significação, pois permite a inclusão de posicionamentos afetivos, morais éticos e ideológicos que, por sua vez, repercutirão na construção dos diferentes elementos do mundo ficcional. A focalização aborda o conhecimento que o narrador possui a respeito da história em comparação ao conhecimento que a personagem tem. Genette (1995, p. 189) adverte que a focalização “nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve”.

Por conseguinte, vê-se a importância do gênero romance – esse gênero literário inovador, que rompeu com os preceitos do drama e da epopeia, associado a um herói em construção, demoníaco, à procura de valores em um contexto que remete ao cotidiano, tecendo um panorama da realidade e indissociável do aspecto social. Tal forma tem seu sucesso associado à prosa, na qual o narrador constitui um elemento fundamental, sem o qual não se poderiam conhecer as personagens e os fatos narrados. Na obra *Os tambores silenciosos*, o olhar das Marias, que é privilegiado pelo narrador, parte de um ponto físico também privilegiado, alçando voo, tornando-se um olhar alado, fruto do planejamento de Josué Guimarães, registrado no desenho de um mapa. Isso, justamente, constitui o assunto do próximo capítulo, que versará sobre a importância dos manuscritos para a crítica genética a partir do mapa fictício de Lagoa Branca.

4 A CRÍTICA GENÉTICA: 1968 TAMBÉM NÃO TERMINOU

A crítica genética nasce da crise do estruturalismo em 1968. Nesse período da história, era grande a efervescência dos momentos políticos por distintos caminhos, ora libertários, na Europa, pela ruptura aos antigos padrões, pela proibição de proibir, ora reacionários, como no Brasil, pela institucionalização da exceção, no AI5. Nesse momento histórico, mesmo que, segundo Ventura (1988), os jovens brasileiros estivessem em sintonia com o que se conhecia na França, a reação das elites conservadoras seria mais forte. Assim, ao final dos anos 60,

Os jovens de 20 ou 25 anos não se contentavam em se apossar do futuro. Com igual paixão, os gestos mais decididos do que os de seus predecessores do pós-guerra, eles queriam dominar o presente, e não só na França. Movida por uma até hoje misteriosa sintonia de inquietação e anseios, a juventude de todo o mundo parecia iniciar uma revolução planetária. (VENTURA, 1988, p. 43).

No Brasil, contudo, restou, das movimentações de uma juventude incendiária e dos movimentos políticos progressistas, o “ato final”, que inaugurava “o reino do Arbítrio e da Tortura”. O *Ato Institucional n.º 5*, editado em 13 de dezembro de 1968, no governo do Marechal Costa e Silva, inaugurou o período mais duro da ditadura civil-militar no Brasil, em um decreto pelo qual

[...] ia-se fechar o Congresso por tempo indeterminado, interrompiam-se as garantias constitucionais de vitaliciedade, inamobibilidade e estabilidade, podia-se cassar, demitir, transferir, reformar funcionários civis e militares à vontade e suspendia-se o habeas corpus, o que – com o reforço da posterior Lei de Segurança Nacional – permitia manter qualquer preso acusado de delito político em regime de incomunicabilidade por dez dias – cinco a mais do que o Alvará de 1705, usado para extorquir as confissões dos Inconfidentes. (VENTURA, 1988, p. 280).

Produzia-se o silenciamento à expressão e à produção cultural no Brasil, com a censura e o expurgo às artes. Segundo Ventura (1988, p 285-286), “em dez anos, cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e sinopses de telenovelas foram censuradas. A universidade brasileira, no que se refere aos estudos da linguagem, por exemplo, permaneceria na “novidade” do estruturalismo, no sentido mais restrito do termo, já que qualquer alusão ao contexto poderia incorrer em risco de vida ao pesquisador. Na França, o contrário se insurgia, e o estruturalismo se deslocava a um espaço de contradições visíveis.

Em Paris, em maio de 1968, os estudantes armavam barricadas e mobilizavam-se em grandes passeatas. O objetivo inicial era expressar o receio sobre o processo de seleção para o ingresso nas universidades. Em seguida, o movimento assumiu dimensões não esperadas, pois,

junto aos sindicatos, os estudantes pediam uma mudança total no sistema. Tais reivindicações pareciam impossíveis no contexto da França de Gaulle, embora houvesse motivos sólidos para as mudanças, haja vista que a mudança na seleção para ingresso na universidade faria com que o ensino não fosse para todos. Logo, essa reformulação anularia a promessa de ascensão social.

Infelizmente, os estudantes e intelectuais não constituíam uma parcela significativa da sociedade, sendo que seus atos surtiam pouco efeito. No que tange às greves, pouco afetavam a produção, mas ainda assim as consequências do movimento implicaram no fim do governo de Gaulle. Dessa forma, movimentos grevistas cresceram assim como a oferta de vagas nas universidades. No entanto, as consequências não se limitaram a isso, houve mudanças de cunho intelectual, pois a partir dos anos 70 a intelectualidade francesa entra em um novo período produtivo: o pós-estruturalismo.

De acordo com Pino e Zular (2007, p. 8), “o estruturalismo esteve centrado no estudo do texto, em detrimento do estudo do autor, das condições sociais ou de qualquer outro elemento externo”. Para os estruturalistas, um dos objetivos era o estudo de apenas um texto literário a partir da exploração de sentidos na leitura, desconsiderando a interpretação. Outra possibilidade era conhecida como “poética estrutural”, praticada, entre outros, por Todorov. Ao contrário da análise textual, a análise estrutural procurava alguma coisa comum a todas as narrativas:

Os teóricos estruturalistas não negaram suas propostas, mas foram eles mesmos que apontaram seu limite. Por exemplo, Gérard Genette, em *O discurso da narrativa*, percorre todas as categorias narrativas (voz, tempo, modalização, etc.) para chegar à conclusão de que o que caracteriza a obra de Proust é a fuga da categorização. Já o próprio Todorov decide mergulhar na descoberta de Mikhail Bakhtin, que se centra na obra, mas no diálogo entre os textos, os leitores e a cultura. É também essa a atitude de Julia Kristeva, cujos primeiros escritos tentam elaborar matemas para definir o romance, e que depois propõe entender a obra não mais como um conjunto e significados, mas como um processo de significância sem fim. (PINO; ZULAR, 2007, p.11).

Assim, entre os defensores mais rígidos do estruturalismo, surgia a necessidade de apontar o limite da estrutura. É nesse momento de crise que nasce a crítica genética. De acordo com Pino e Zular (2007), um grupo de germanistas, em 1968, em Paris, é convocado para organizar os manuscritos de Heinrich Heine, que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França. Eles percebem que têm em mãos um material único para aquele momento de crise literária. Embora se tratando de manuscritos, eles poderiam abordar o material a partir de teorias estruturalistas. Todavia, esse material era testemunho de um movimento, o que permitia abrir portas para a história. Essa corrente de crítica genética insere-se simultaneamente em continuidade e em ruptura com o estruturalismo.

Há continuidade em relação à noção de texto. No entanto, o estruturalismo, nas palavras de Pino e Zular (2007), havia matado o autor, e a filologia via os manuscritos apenas como referência para a leitura de um texto original. Para a crítica genética, “os manuscritos são portadores de um movimento, que pode ser considerado o processo de criação literária” (PINO, ZULAR, 2007, p. 17-18). Isso significa que o processo de criação é observado a partir dos manuscritos.

Conforme Biasi (2010), a noção de manuscrito moderno não é simples. Trata-se de uma noção híbrida, que designa simultaneamente o “conceito de um novo objeto (um novo estatuto do manuscrito) e a delimitação histórica de uma realidade empírica (um conjunto de documentos concretamente conservados há séculos e que dependem de um novo estatuto)” (BIASI, 2010, p.14). Sendo assim, os manuscritos de trabalho sobre os quais a crítica genética se desenvolve diferem da noção de objeto de estudo da filologia clássica. Um exemplo que diferencia as duas é a rasura. Fenômeno negativo para a filologia, por representar um erro na recopagem do manuscrito, mas que para a crítica genética é um diferencial por ser revelador do processo de criação e por constituir o elemento indispensável ao processo genético. Como postulado por Pino e Zular (2007, p. 18):

Por essa razão, a noção de manuscrito, para a crítica genética, difere um pouco de seu uso comum: por manuscrito entende-se qualquer documento no qual seja possível encontrar um traço do processo de criação, e não necessariamente os manuscritos autógrafos (do próprio punho do escritor). Assim, a crítica genética considera manuscritos, por exemplo, a correspondência do autor (se nela há discussões sobre a criação de suas obras), os datiloscritos (versões datilografadas diferentes do texto publicado) ou mesmo as gravações de voz com ideias sobre uma obra.” Para evitar confusões, a geneticista brasileira Cecília Almeida Salles propôs o nome de “documentos de processo” para se referir aos manuscritos objeto da crítica genética.

Não obstante, um manuscrito ser autógrafo não garante seu valor para a crítica genética. É preciso que haja alguma marca de um trabalho de criação, como rasura, traço, ou, inclusive, um desenho, e serem diferentes da versão publicada. Basicamente, algumas formas comuns de manuscritos devem ser apresentadas. O fôlio é a unidade mínima relativa aos manuscritos, e pode ser um guardanapo ou uma cartolina com informações relativas às obras. O fôlio recebe a mesma numeração na frente e no verso. Há aquilo que os geneticistas chamam de rascunho para designar estados de escritura, sendo que representa uma etapa anterior à final. Antes desse estado, há os esboços, planos e roteiros, que seriam anotações metaescriturais nas quais o escritor definiria como articular seu discurso. Exemplos são Érico Veríssimo e Josué Guimarães, escritores gaúchos que faziam uso de desenho para a construção das narrativas.

Ainda nesse viés, muitas vezes, os romances ou contos surgem de um conjunto não organizado de notas, ou ainda em cadernetas, cadernos, blocos ou folhas soltas. Como o objetivo dos estudos da crítica genética é a percepção de um processo a partir desses documentos, é necessário abordar conjuntos de documentos chamados também de dossiês. Somente a partir do trabalho de comparação no interior desses dossiês é que se poderá observar os manuscritos como portadores de um movimento de criação:

É importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou. Dessa forma, os geneticistas não fazem nada parecido com buscar a “senha” da criação, nem têm o objetivo de recriar, passo a passo, o caminho que o escritor percorreu na elaboração de uma obra, como muitos pensam. (PINO; ZULLAR, 2007, p. 31).

Ademais, segundo Willemart (2005), são três etapas que se sucedem na história do manuscrito: “um desejo dos escritores de entrar no ateliê da escritura, a constituição de acervos e a interpretação dos autores e dos críticos dando uma dimensão sociopolítica aos acervos e à história literária.” (WILLEMART, 2005). A crítica associada aos processos de criação é posterior à consolidação do romance no século XIX; a França precisou esperar os estudos da equipe de germanistas, coordenada por Louis Hay, em 1968, para a criação do Centro de Análises dos Manuscritos.

No Brasil, escritores como Manuel Bandeira e Mário de Andrade tinham o desejo de entrar para o ateliê da escritura. Guimarães Rosa analisava sua maneira de escrever com seus tradutores por cartas, “enquanto Érico Verissimo o fazia além das cartas, em entrevistas para jornais e revistas e metaficcionalmente, em suas obras – relata Maria da Glória Bordini” (WILLEMART, 2005, p. 9). Apesar disso, embora houvesse a discussão sobre o assunto, a maioria dos escritores descartava seus manuscritos, pois consideravam a literatura como processo retilíneo.

Philippe Willemart, professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo (USP) é o primeiro pesquisador brasileiro a ter contato com a crítica genética. Segundo Pino e Zullar (2007, p. 13), “dedicado ao estudo da relação entre psicanálise e literatura, Willemart percebe, a partir da orientação de Jean Bellemin-Noël, que o manuscrito é um lugar privilegiado para estudar o funcionamento do inconsciente”. Dessa forma, debruça-se, primeiramente, sobre os manuscritos de Flaubert e decide criar um curso de pós-graduação sobre a crítica genética. Isso fará com que muitos outros pesquisadores se envolvam no trabalho com manuscritos. Um tempo depois, eles formariam a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (AMPL), bem como diversos grupos de pesquisa de manuscrito em todo o Brasil.

Os acervos literários de Belo Horizonte, o acervo dos escritores de Porto Alegre, a Biblioteca Nacional do Rio, a Fundação da Casa Rui Barbosa, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e afins tinham o objetivo de preservar a memória nacional no que se refere ao objetivo de serem fundadas, mas nenhuma teve um olhar genético. De acordo com Willemart (2005, p. 10), “os arquivistas ao constituir as bibliotecas, aceitar as doações ou comprar os manuscritos, não tinham noção de crítica genética até sua entrada oficial no Brasil em 1985, no 1º Congresso da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (AMPL) em São Paulo.” No decorrer do tempo, alguns desses espaços serviram aos primeiros grupos de pesquisadores em crítica genética.

O interesse em preservação de material, como nos acervos de Belo Horizonte, somente ocorreu nos anos de 1980, com a institucionalização da pesquisa em crítica genética no Brasil.

Para a crítica, trata-se, antes de tudo, do início de uma nova aventura: mergulho num mundo desconhecido, cuja descoberta surpreende qualquer um que o exporá pela primeira vez. O campo da escritura se descortina ao olhar como um campo de batalha, onde os combatentes da pena inscreveram seu traço em tudo o que tocaram. O manuscrito é de uma extraordinária diversidade, e pertence a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas desde que o pensamento ou a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte – dicionário, relatório – até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura. (HAY, 2002, p. 17).

A anotação exibe uma marca de algo que a escritura objetivou, que ela se faça espaço ou traçado, linguagem ou desenho, a página se compõe como um todo, instaurando o sentido pleno de manuscrito. Segundo Hay (2002), o aparecimento de desenho no manuscrito é um retorno às fontes. Observa-se:

No manuscrito, no momento da gênese, o desenho serve a mil usos. Ele pode imitar (com mais ou menos felicidade; o talento gráfico não é partilhado igualmente entre os escritores) as formas do real, quer seja para fixar uma lembrança ou um projeto. (HAY, 2002, p. 178).

Portanto, é através do manuscrito que é permitido pensar novamente a relação do autor com a produção final. É através dele que se pode perceber os princípios de produção que determinaram, em cada escritor, as condições de surgimento e de constituição de uma obra.

4.1 LAGOA BRANCA: A GRAFIA DE UMA CIDADE SITIADA

O manuscrito de uma obra literária não tem lugar específico, seja em sua produção, seja onde pode repousar. Pode se produzir em qualquer lugar, em um guardanapo, em um caderno

de anotações ou em folhas soltas. Da mesma forma, pode se destinar à lixeira, a uma gaveta de esquecimento, mas também pode estar resguardado em um acervo literário, higienizado, acondicionado, classificado e associado a um dossiê, o que o transforma em prototexto, em documento de processo de criação.

Um acervo literário é um espaço “com os documentos agrupados por ordens de semelhança e sucessão temporal, devidamente identificados e fichados” (BORDINI, 2005, p. 17). Ainda nesse viés, Bordini (2005) postula que, mais do que isso, a existência de acervos, longe de representar uma cristalização do conhecimento, fixando o objeto em um lugar sagrado, exige um pensamento reticular, que demanda de forma frequente novas associações e se ilumina para os mais distantes contextos, dessacralizando a literatura. Sobre o acervo e seu trabalho nele, Bordini (2005, p. 17) afirma:

Também nele o acaso determina a presença do documento: entregue às vicissitudes de seu dia-a-dia, o escritor guarda de seu trabalho criativo aquilo que lhe parece útil para o futuro ou lembra alguma passagem significativa de uma elaboração passada. Nem sempre suas escolhas quanto ao que será conservado lhe pertencem. Elementos estarão nas mãos de seus editores, outros nas de amigos ou parentes, pouco ou mais interessados em ficar com o material recebido. O critério de significatividade poderá ser tão subjetivo e inconsciente que um observador externo não o alcançará e descartará o item.

Nesse sentido, um acervo literário, de certa forma espelha a natureza heterogênea da própria criação. Se a escrita se multiplica em tantos códigos quantos sejam possíveis, o acervo é o lugar em que se tenta, de alguma forma, tornar localizável o movimento plural da arte em processo. O *Manual de organização do acervo literário de Érico Veríssimo* (BORDINI, 1995) é um marco na tentativa de organizar tamanha diversidade de itens⁶. Bordini (1995, p. 66), em suas sistematização, abrange 15 classes: 1) originais, 2) correspondência, 3) publicações na imprensa, 4) esboços e notas, 5) ilustrações, 6) audiovisuais, 7) memorabilia, 8) comprovantes de edição, 9) comprovantes de crítica, 10) comprovantes de adaptação, 11) objetos de arte, 12) história editorial, 13) biblioteca, 14) vida e 15) obra. Como pode ser visto, a pesquisadora reserva à classe 5, dentre quinze, para as ilustrações, as quais incluem “material gráfico de autoria de Érico Veríssimo, associado às artes plásticas e/ou artes gráficas, bem como ao processo criativo de composição literária” (BORDINI, 1995, p. 66). Fica, por essa classificação, impossível dissociar a classe 5 da classe 1, destinada aos originais, os prototextos, e da classe

⁶ Tal diversidade foi reorganizada no Acervo Literário de Josué Guimarães a partir de apenas quatro classes, visando a catalogação digital do acervo: “produção ativa”, “produção passiva”; “correspondência” e “inventário”.

4 (esboços e notas), na qual se incluem prototextos com características de esboços fragmentários, lembretes *etc.* A razão de tal proximidade é que tais aspectos são parte da produção ativa do autor, à qual incluem-se movimentos que tornam difíceis as distinções claras. Souza (2003) observa que entre grafia e imagem há, apesar das diferenças, um movimento de contato:

Na sua natureza heterogênea, entre grafia e imagem, o desenho atinge a mobilidade das folhas soltas, do traço infinitivo, que se presta sempre à múltiplas transformações, e se integra à grafia de maneira contundente. É por demais difíndida a ideia de ser o ato da escrita uma variante do desenho, considerando-se não apenas o cuidado estético com as linhas e riscos, mas as imagens criadas a partir de anotações à margem da página, rasuras sobre palavras, dotando o espaço escritural de maior plasticidade e visualidade. (SOUZA, 2003, p. 184).

As imagens, assim, integram os movimentos do universo de criação do autor, conferindo visualidade ao que será escrito ou mesmo ao que não ingressará explicitamente no discurso verbal, servindo apenas de suporte ou guia, uma espécie de mapa de seguranças. Essas imagens integram, portanto, o que a crítica genética analisa, os documentos do processo criativo com o objetivo de interpretar, no próprio movimento da criação, os métodos de produção e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. Ou seja, nos estudos genéticos, o estudo dos manuscritos não serve para esclarecer ou certificar a obra final, mas para criar uma reflexão sobre o processo de criação.

A crítica genética deu sua legitimidade ao projeto de editar e interpretar os manuscritos literários, no intuito de elucidar, de dentro, o trabalho do escritor, o processo de escritura e a gênese das obras, sem atribuir um estatuto privilegiado ao texto final, no qual se pode ver, apenas, quando ele existe, um derivado último das precedentes metamorfoses ou uma entidade exterior à esfera do prototexto. (BIASI, 2010, p. 93).

O manuscrito do mapa da fictícia cidade de Lagoa Branca é o ponto de partida para esta análise, sob o viés da crítica genética, do processo de criação do romance em questão. Nela, Josué Guimarães constrói a imaginária Lagoa Branca, pequena cidade gaúcha situada num ponto qualquer entre Passo Fundo e Cruz Alta. Embora o município de Lagoa Branca não tenha correspondente no território rio-grandense, ao qual é vinculado, seus arredores mantêm esses sinalizadores: “[...] Coronel, eu estava falando dessas estradas fora das nossas fronteiras, as de Cruz Alta, Passo Fundo, e isso sem falar nas que vão para Rio Pardo ou Taquari” (GUIMARÃES, 2011, p. 47).

Sendo assim, a edição genética desenvolve-se seguindo duas grandes orientações: de um lado, as edições que se interessam por uma fase precisa da gênese, e que, portanto, têm como objetivo a publicação de documentos pertinentes a esse momento específico, sem buscar

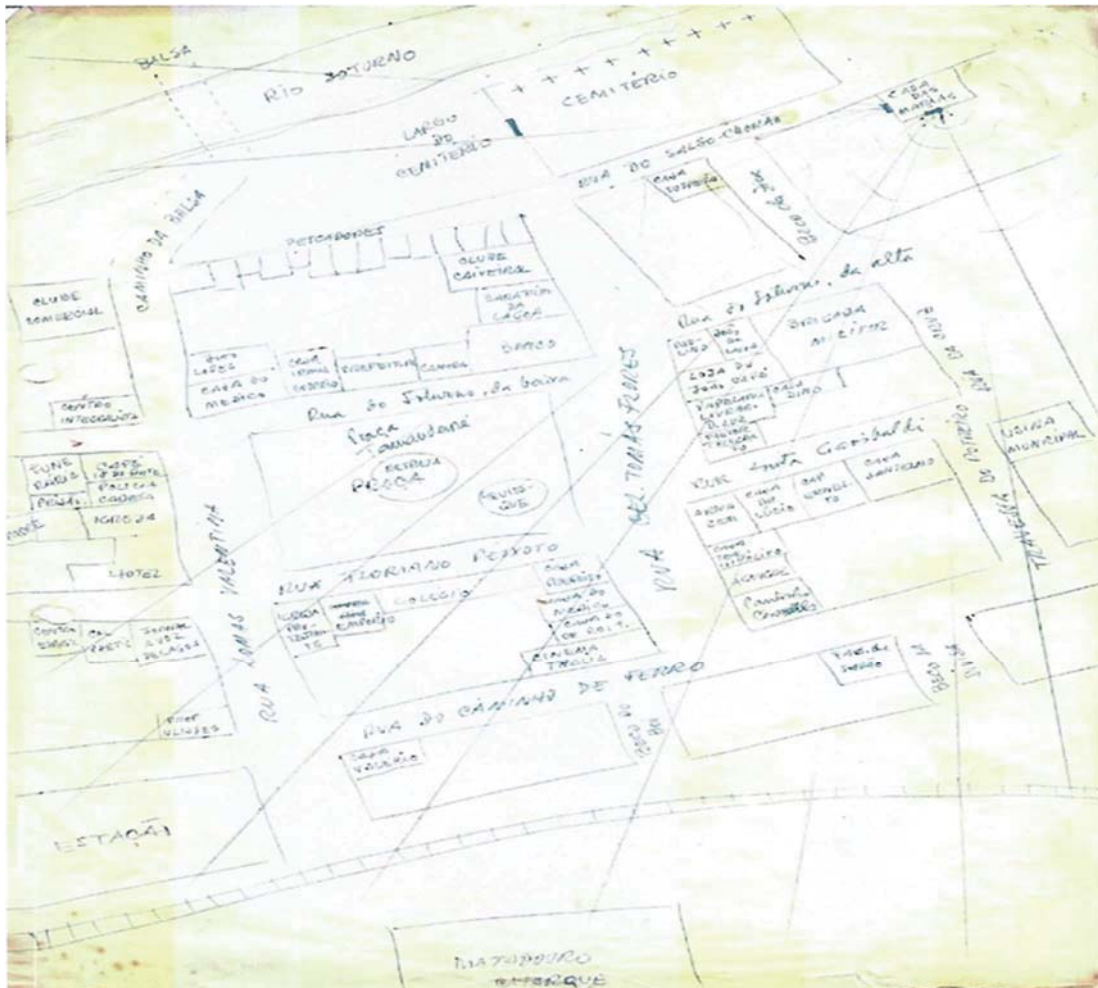
interpretar a totalidade do itinerário genético. Do outro lado, as edições que procuram apresentar todos os manuscritos pertinentes ao empreendimento em questão, em ordem cronológica de sua formação. Trata-se, portanto, das

edições horizontais, que se interessa por uma fase específica da gênese e publicam documentos relativos a essa etapa determinada do itinerário genético (uma camada de manuscritos), e, de outro, as edições verticais, que procuram perpassar integralmente a espessura do dossiê da gênese. (BIASI, 2010, p. 94).

De forma simplificada, a edição horizontal dá a ler os arquivos relativos a um momento preciso da gênese de uma determinada obra – é o que se vê no livro que é objeto desta análise. Josué Guimarães, assim como outros escritores, a exemplo de Érico Veríssimo, encontra no desenho do mundo ficcional a ser criado uma forma de organizar os espaços da narrativa, constituindo tal ato uma etapa importante no processo de criação (pré-redacional).

O manuscrito do mapa apresentado na Imagem 1 desenha a fictícia Lagoa Branca. Na obra *Os tambores silenciosos*, encontra-se a representação do espaço dele na narrativa. Reside nele a importância do processo de criação, uma vez que ele não integra a obra publicada, mas foi fundamental para dar vida a esse microcosmo. A visão privilegiada do narrador, de acordo com Prado (2009), utiliza-se, na maioria das vezes, do foco narrativo advindo do núcleo das irmãs Pilar, personagens que observam o andamento da cidade através do binóculo herdado do pai. O binóculo é a lente que aproxima e adentra os ambientes narrados. Josué Guimarães representou essa visão no mapa, no manuscrito que faz parte do esboço desse processo criativo.

Imagem 1 – Mapa de Lagoa Branca



Fonte: ALJOG. Manuscrito de Josué Guimarães digitalizado pela autora.

O manuscrito do mapa mostra-se essencial à obra desde as primeiras linhas, conforme o excerto a seguir:

Maria Celeste estava acomodada na sentadeira da sua janela predileta, os cotovelos cravados no peitoral de madeira carcomida, as mãos segurando firmes o binóculo que havia sido do seu pai Juvêncio Pilar e que agora focava um pedaço da plataforma da estação da Viação Férrea, do outro lado da cidade – numa linha invisível que passava por cima dos telhados das casas do sacristão João da Lagoa, do Vereador Paulino Paim, um pouco à direita do quiosque do Santelmo Pires, por cima do telhado, comprido do Grupo Escolar- bem no momento em que chegava o trem que quatro horas antes estivera a beber água e a receber coque em Rio Pardo. (GUIMARÃES, 2011, p. 9).

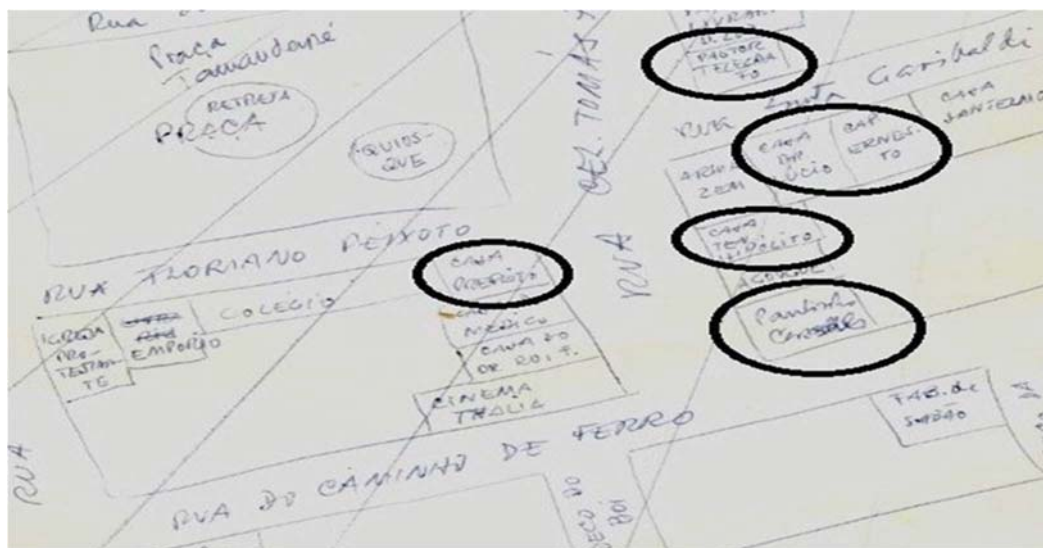
O excerto da narrativa acima localiza no espaço geográfico, logo de início, o lugar ocupado pelas irmãs Pilar e, à medida que a narrativa se desenvolve, justifica a visão privilegiada apresentada na obra. Josué mapeia, com palavras, a fictícia Lagoa Branca, o que é possível graças à confecção dessa planta de Lagoa Branca. As irmãs solteironas se revezam, à exceção da mais jovem, Maria da Glória, na vigília que fazem da cidade, por assim dizer. O

citados na narrativa. Nela, o vereador Paim diz que um dos debates na câmara seria a mudança de nome da Rua da Bica para Rua Cel. Tomás Flores, em homenagem a um dos grandes homens do Rio Grande. Mais do que cruzamentos, as ações da narrativa ganham vida com personagens e espaços determinados, bem como um caráter do real.

A narrativa centra-se nas ações do prefeito Cel. Cândido Braga, que tomou para si a missão de livrar o município dos males que assolam o mundo. Para tanto, a sua casa é espaço para os momentos de tensão narrados, bem como de reuniões privadas do executivo e do legislativo. Não por acaso, as figuras que protagonizam essas ações estão nos seus arredores. Trata-se da casa do prefeito Cândido Braga, que receberá a visita urgente do telegrafista Ezequiel, a seguir, a visita do Dr. Lúcio, do Capitão Ernesto, do Tenente Hipólito e do inspetor Paulinho Cassales.

Logo, isso se confirma a partir do recorte do mapa na Imagem 3 e do texto extraído do romance.

Imagem 3 – O telégrafo



Fonte: ALJOG. Manuscrito de Josué Guimarães digitalizado pela autora. Marcações da autora.

– Vejam – disse Maria Celeste ao binóculo –, o telegrafista Ezequiel Azevedo sai de casa de pijama mesmo e atravessa a rua, vai na direção da casa do prefeito e agora bate na porta, outra vez, alguém abre uma fresta, agora ele entra. Que diabo foi fazer o telegrafista a esta hora da manhã na casa do Coronel João Cândido, sem tempo sequer para enfiar umas calças por cima do pijama? Pois isso está me parecendo alguma coisa muito importante, o meu sexto sentido anda badalando um sininho aqui dentro da minha cabeça, boa coisa não é. (GUIMARÃES, 2011, p. 71).

Algo se passa na casa do prefeito – disse Maria Celeste – chegou lá o telegrafista, depois o Tenente Hipólito, a menina empregada da casa saiu correndo e foi até a casa do Dr. Lúcio que sai de pijama também, ela atravessa a rua e bate na casa do inspetor, é a vez dele sair, mas que diabo pode estar acontecendo? Vai ver é algum telegrama importante que o telegrafista levou, quem sabe caiu o governo ou suspenderam o Sete

de Setembro, parece formigueiro quando botam querosene. (GUIMARÃES, 2011, p. 73-74).

Lá vai também o Capitão Ernesto, para mim é revolução que anda por aí e revolução de chumbo grosso, que diabo, ninguém encontra meio minuto para tirar o raio do pijama e enfiar pelo menos umas calças velhas, até parece reunião na casa da Zica e eu até duvido que ela deixasse todo o mundo ir para lá assim como levanta da cama, é prostituta mas tem os seus princípios; e logo a casa do prefeito onde tem moça solteira e uma senhora de respeito, ou o coronel está ficando louco ou a decência começa a ser expulsa do mundo ou – baixou o binóculo e encarou as irmãs que não se continham de tanta curiosidade –, morreu, sim senhoras, ou o prefeito deu com a cola na cerca esta madrugada. (GUIMARÃES, 2011, p. 74).

– Acaba de entrar na casa do prefeito o inspetor Paulinho e o diabo do rapaz vai também de pijama, deve estar com qualquer espinha arruinada, segura um lenço branco de encontro ao rosto. Que teria dado nessa gente toda? (GUIMARÃES, 2011, p. 75).

O espaço assinalado no mapa da narrativa na Imagem 3, a partir do alcance do olhar das irmãs Pilar, bem como o relato delas, retrata a proximidade das residências dos líderes de Lagoa Branca, o que possibilita esse encontro às pressas. Esse movimento descrito no mapa corrobora para a concretização da narrativa. Como visto nos excertos da narrativa transcritos acima, o ir e vir das personagens em dadas circunstâncias, como essa de tamanha tensão, haja vista a urgência do telegrama recebido, somente é possível graças ao projeto de construção do espaço geográfico de Lagoa Branca por Josué, como retratado no manuscrito do mapa. Sob esse viés de trazer uma nova era para Lagoa Branca, muitas são as ações subversivas – com aval do prefeito ou não – que são empreendidas. O mapa dá a localização desses espaços destinados mais tarde a outros eventos, de modo a romper com essa subversão da ordem. Censura com a apreensão de jornais na estação de trem, os quais serão destinados à Prefeitura; apreensão de livros considerados subversivos na livraria do Dino; confisco de cartas no correio; apreensões de galenas, que são assuntos nos cafés e nas conversas com o médico; prisões indevidas, cujos espaços são a cadeia e a prisão que serviram de palco para tortura e morte. No recorte de mapa apresentado na Imagem 4 há um destaque para os espaços onde ocorreram esses eventos.

Imagem 4 – Manipulação e censura no correio e na estação



Fonte: ALJOG. Manuscrito de Josué Guimarães digitalizado pela autora. Marcações da autora.

– Olha lá as Nunes Pereira, a Hortência e a Heloísa, vão indo para a casa do João Cafê; elas podem se dar a esse luxo porque abrem os Correios às dez horas, isso é uma vergonha, um vivente precisa esperar até que elas se dignem a abrir as portas para um infeliz despachar uma carta ou para comprar selo; me disse o menino Humberto, filho d Dino Maldonado, que elas têm uma peça secreta nos fundos da casa só para abrir cartas no vapor d’água, que enquanto a Hortência atende no balcão a Heloísa se tranca abrindo carta e que todas as noites o Cassales vai até lá no Ford da Prefeitura buscar a correspondência suspeita que era para seguir e as cartas chegadas e que não devem ser entregues aos destinatários, vejam a que ponto nós chegamos. (GUIMARÃES, 2011, p. 28).

Conforme evidenciado no trecho acima, assim como no recorte do mapa que o antecede, os espaços marcados na Imagem 4 ratificam o relato das irmãs Pilar sobre os acontecimentos de Lagoa Branca. A censura presente no confisco de jornais na estação de trem e nos correios são ações do governo municipal para impedir a contaminação do microcosmo com notícias ruins e, talvez, conter possíveis denúncias do controle feito pela prefeitura. As torturas realizadas na cadeia, ainda que sem o conhecimento do prefeito, estão embasadas sob a égide de preservação do bem-estar do povo proposta por ele.

As cisões no mundo dissociado do coronel prefeito seguem no decorrer da narrativa. Em plena luz do dia, as irmãs Pilar observaram o fechamento da livraria do Dino Maldonado após a visita do inspetor Paulinho Cassales e do Sargento Deoclécio. Estes alegavam estarem cumprindo as ordens do prefeito. Quanto à busca de livros, ele preveniram que, caso encontrassem algum livro comunista, a prisão de Dino seria iminente. Examinaram as gavetas,

o depósito, e o alerta se cumprira. Dino foi preso devido à presença de um livro de Jorge Amado, considerado comunista e subversivo.

– D. Mafalda acaba de sair de casa levando a vianda, junto com ela vão os dois filhos, o Humberto, de camisa branca e calça escura, e o Ovalo, com roupa de marinheiro; caminham em direção da cadeia do Tenente Hipólito, vão pela Rua do Soturno Baixa, pela calçada da praça; a coitada deve estar desolada, o pobre do marido[Dino] é incapaz de matar uma mosca e ainda por cima pagam os meninos que de certo vão encontrar o pai no meio de ladrões de galinha ou de bêbados do Caminho da Balsa; ela fala com o sentinela, me parece que é o soldado Raimundo, filho do tanoeiro Pedro das Barricas; mandaram a coitada entrar. (GUIMARÃES, 2011, p. 45).

Na sequência de ações antidemocráticas, como foi a prisão do Dino Maldonado, o inspetor Paulinho Cassales agiu sem qualquer pudor na repreensão aos que se opunham à ordem estabelecida. As apreensões de galenas e também de seus donos eram rotina conhecida desse microcosmo debilitado em sua organização social. Sob essa alegação, o inspetor foi até a casa do pastor telégrafo, acompanhado de um praça, a fim de fazer uma revista, visto que houve denúncias de que o filho do pastor teria um daqueles aparelhinhos que o prefeito proibira na cidade. A busca ocorreu normalmente e, considerando que horas antes o pai exigiu o aparelho para enterrar, nada foi encontrado. A busca terminou no galpão, onde o inspetor foi vítima da picada de um suposto morcego. Logo, veem-se forças invisíveis rompendo com a autocracia do prefeito.

Os tambores silenciosos aborda questões além da subversão da política pela violência. O paradoxo constituído através da fé pela imoralidade também tornou o vilarejo um espaço amaldiçoado. Em especial no que tange à camada dirigente da cidade. Dessa forma, o mapa da Imagem 5 mostra como essas relações adúlteras e corrompedoras encontravam espaços para ocorrerem, seja na representação do lugar específico, ou para situar o distanciamento que estavam os afetados. Assim, Isabel, esposa do Capitão Ernesto, terá como amante o Sargento Deoclécio. D. Flor trairá seu marido, vereador Paulino Paim, com seu consentimento. Benigna trairá Lúcio, presidente da Câmara de Vereadores, com Lauro, funcionário de escalão inferior da prefeitura. Ademais, o comportamento de João da Lagoa denuncia a debilidade das instituições de poder.

exemplo, ainda, era a situação do vereador Paulinho Paim, que tinha o agravamento de sua permissão para que sua esposa o traísse:

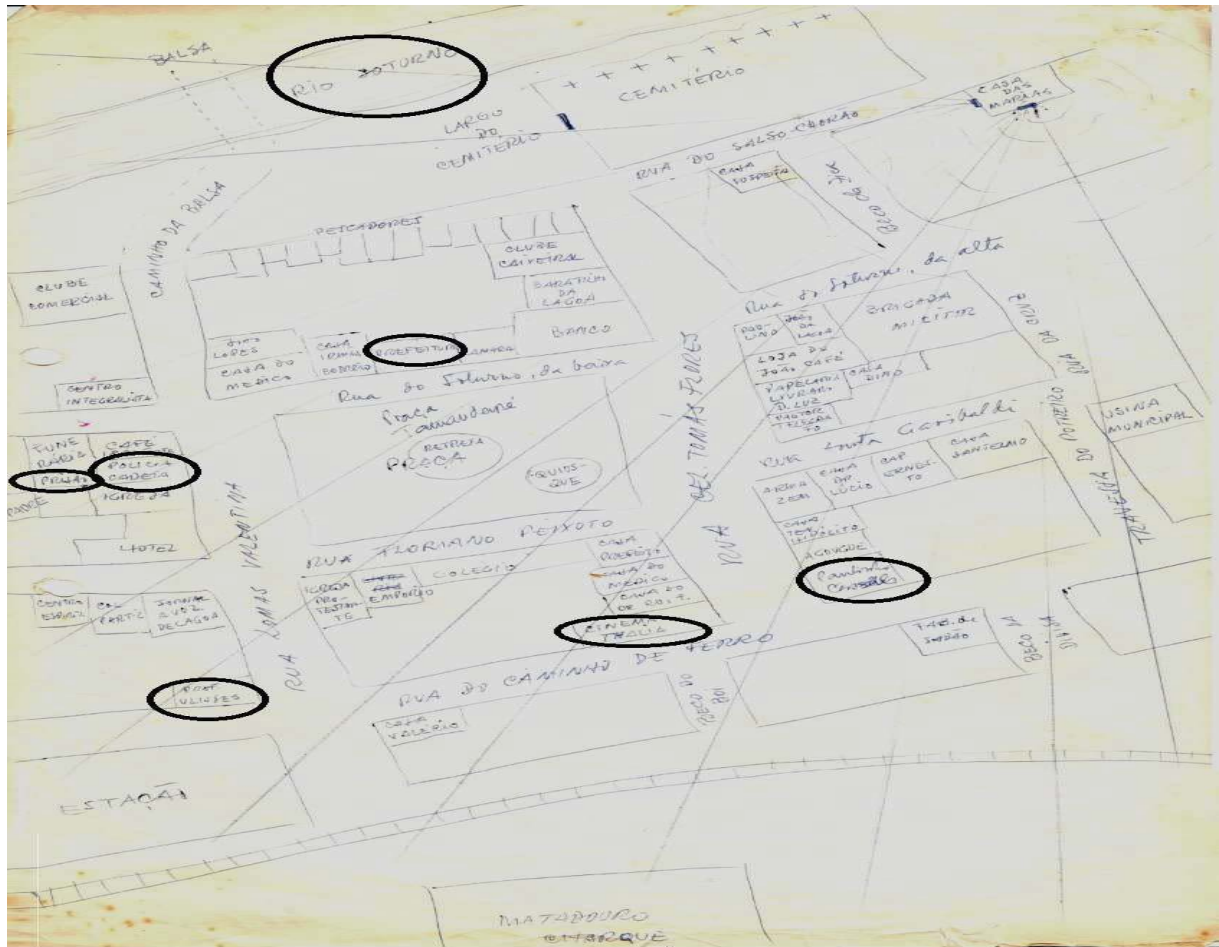
Por isso não chegaram [as irmãs Pilar] a ver quando, protegido pela escuridão da Rua do Soturno da Alta, distante uma quadra da casa delas, o Vereador Paulino Paim aguardava impaciente que de sua casa saísse o jovem Rubem Müller, um dos líderes da Ação Integralista local, filho do dono da fábrica de sabão da Rua da Cruz, a “Teuto-Brasileira”, acompanhando o abrir da porta, o beijo de despedida dado na sua mulher e esperando por momentos que o ruído dos seus passos se perdesse na noite silenciosa, para só então bater de leve, timidamente, e esperar que D. Flor lhe abrisse a porta e dissesse irritada, que ela mais de uma vez havia dito que não o queria ver pelas redondezas, espreitando, quando o melhor seria ficar lá pelo clube tomando a sua cerveja. (GUIMARÃES, 2011, p. 25).

Não obstante, a infidelidade de D. Flor, esposa do vereador Paim, assemelha-se ao comportamento de João da Lagoa, pois é o redimensionamento acentuado de uma imoralidade que representa a fragilidade ética das instituições que representam o poder. Isso não passa despercebido às irmãs Pilar, pois nada consta na Igreja ou na Bíblia sobre o não casamento de um sacristão. Logo, tal comportamento foi considerado por elas uma vergonha, pois um homem solteiro não deveria andar para cima e para baixo com os filhos de viúvas, considerando que tinha hábitos de homem não devoto.

– Ele não é casado, todo mundo sabe, mas a verdade é que se sabe também que ele continua tomando aquela mistura de gema de ovo, sumo de limão com casca dissolvida e cachaça, isso contou o próprio seu Nino do 18 do Forte e a D. Santinha do Santelmo para quem ele encomenda duas dúzias de ovos de galinha de casa por semana e o limão vai buscar no quintal na casa do seu Valério que tem mais de vinte pés de limão-de-todo-o-ano. (GUIMARÃES, 2011, p. 42).

Conforme a narrativa avança, mais medidas são tomadas pelo governo municipal para o Sete de Setembro, como a ordem de retirar os mendigos da cidade. Para o Cel. Cândido, tratava-se de fazer um feriado nacional memorável, marcar o início de uma nova era para Lagoa Branca, sob a sua liderança. Todas essas medidas servem para ir, pouco a pouco, desmascarando as personagens e, ao final, culminar na queda dessa ordem subversiva. Ao final da narrativa há uma infestação de pássaros negros, como presságio de agouro e uma desordem final. Faz-se necessário olhar para os espaços, no mapa da Imagem 6, em que ocorrem esses eventos.

Imagem 6 – Espaços para (des)ordem



Fonte: ALJOG. Manuscrito de Josué Guimarães digitalizado pela autora. Marcações da autora.

O Cine Thalia foi o espaço em que o Dr. Rui se alegrou com o lucro do dinheiro que seria destinado à compra de jornais da edição especial de *A voz de Lagoa Branca*. Esse dinheiro foi entregue a ele em uma nova tentativa do coronel prefeito de salvar o Sete de Setembro. Para surpresa do prefeito, a edição não teve saída, de modo que seu desejo foi remediar, dando a edição aos munícipes com o intuito de que eles pegassem o dinheiro doado para comprar, a fim de retirar o dobro do valor depois. Isso não aconteceu, pois Dr. Rui concluiu que ninguém compraria, assim como ninguém notaria que ele estava subtraindo o dinheiro.

Dr. Rui sentou-se numa poltrona na última fila [no Cine Thalia], punha a mão sobre o bolso da calça recheado de notas graúdas, ficou a imaginar as hipóteses em que o prefeito poderia descobrir que afinal não dera dinheiro para aquela gente comprar os jornais, mesmo porque ele sabia que se desse o dinheiro ninguém ia correndo buscar *A voz da Lagoa* no quiosque[...]. (GUIMARÃES, 2011, p. 168).

Logo, as ações do prefeito com o intuito de reorganizar o mundo a seu modo, a partir de um procedimento simbólico de manutenção da ordem, vão se dissolvendo. “O coronel e o capitão – disse Maria de Fátima – saíram de casa, caminham apressados na direção da

Prefeitura, atravessa a praça quase numa corrida, o Sete de Setembro deste ano termina matando o nosso prefeito que está com aquela roupa de festa” (GUIMARÃES, 2011, p. 186). A desistência em participar do desfile por parte do professor Ulisses, bem como de seus estudantes, são uma das ações que pouco a pouco contribuem para desmascarar os paradoxos.

– Agora vem um pontinho delicado, quero me referir ao Professor Ulisses, eu sabia por ouvir dizer que ele tinha um joelho fora do lugar, que escorregara numa escada, bati lá, ele próprio me abriu a porta, caminhava até muito bem, perguntei como andava o joelho e ele me disse que só de vez em quando é que sentia muitas dores; então eu quis saber se estava tudo sem novidades, afinal a rapaziada do colégio não podia falhar; ele me disse que vir, não vinha, estava muito velho para desfile e me contou assim como quem vai para as pitangas que não podia nem garantir que os rapazes e as moças viessem para a rua, alegou que a mocidade anda muito rebelde e eu não me contive, coronel, ameacei meter todos eles na cadeia se isso acontecesse, que com o dia Sete não se brinca, afinal que raio de patriotismo andava ele a ensinar aos meninos? (GUIMARÃES, 2011, p. 188).

A seguir, há a descoberta dos corpos dos mendigos. O objetivo do sumiço deles era claro: embelezar a cidade para o Sete de Setembro. Porém o que se sucedeu foi o descortinamento das ações antidemocráticas. Embora o prefeito não tivesse pedido para matar os mendigos, ele não se importou com o destino dado a eles pelo inspetor e os praças. Logo, o prefeito é tão culpado quanto os demais, dada a sua omissão e a sua conivência. Cada vez menos a ordem imperturbável imposta pelo prefeito resiste.

Eram quatro homens, três agricultores e um tratorista, curtidos de sol, roupas velhas e sujas sobre o corpo castigado pelo trabalho; o mais velho deles pediu licença, esfregava as mãos, falava assoprando forte por entre os dentes, acontece que eles tinham sido chamados por uns vizinhos na curva do Soturno chamada “taquaral, dois quilômetros abaixo onde eles trabalhavam, terra de pouco tamanho, cinco hectares de feijão e de milho, e que a gente dos arredores fazia um falatório de medo, haviam encontrado na curva do rio, enganchados nuns galhos de árvore, quatro corpos de afogados, entre eles o corpo de uma velha que um rapaz trazia verdura para Lagoa Branca jurava que era de uma mendiga que chamavam de *Dama das Camélias*, e que os outros também deviam ser mendigos [..]. (GUIMARÃES, 2011, p. 195).

Finalmente, em meio à infestação dos misteriosos pássaros negros, é chegado o Sete de Setembro e o dia não quis amanhecer. Às nove horas, faltando uma hora para o desfile, não havia uma viva alma na rua. Quando alguns começaram a se movimentar, para que enfim o desfile ocorresse, começou a chover. Durante o desfile, os tambores integralistas misteriosamente silenciaram. Para desespero do prefeito, poucos compareceram ao desfile, causando irritação. Ele rasgou o discurso, considerou todos traidores e decidiu se vingar. Logo, as ações para libertação de Lagoa Branca se intensificam, tanto na presença dos versos de Dino Maldonado: “Foram meus versos, vejam, os meus versos que acabaram com essa pouca-vergonha, os meninos do Professor Ulisses distribuíram em todas as casas, vejam, os meus

versos. Acharam um destes papéis debaixo da porta?” (GUIMARÃES, 2011, p. 211), quanto nas ações do Tenente Hipólito:

– Coronel, acabo de vir da delegacia, quero comunicar ao senhor que abri as portas da cadeia, soltei mais de trinta rapazes filhos de famílias boas aqui na cidade, todos eles meninos de menos de vinte anos, dois deles nem chegaram a essa idade, há um menino de quinze, no máximo. (GUIMARÃES, 2011, p. 208).

O excerto acima traz à tona mais uma das ações tomadas para reverter a subversão da ordem. O que fica claro nos espaços apontados no manuscrito do mapa de Lagoa Branca e nos trechos que corroboram os acontecimentos narrados. O que se revela é o desconhecimento do prefeito em relação ao que acontecia na cadeia, como prisões ilegais, torturas e morte. No entanto, seu assentimento no que se refere a estabelecer uma nova era na cidade deu aval para que seus aliados políticos tomassem várias ações em seu nome, sendo elas drásticas ou não.

Portanto, a análise da crítica genética a partir do manuscrito do mapa da cidade fictícia de Lagoa Branca, presente na obra em questão, se faz imprescindível. É a partir do manuscrito do mapa que Josué estabelece o espaço do qual o olhar alado das irmãs Pilar levantará voo, bem como o alcance dele, determinando assim a geografia da cidade e o lugar ocupado pelas demais personagens. De alguma forma o mapa de Lagoa Branca desenha mais do que o espaço, mas a perspectiva de um narrador que voará pela cidade. Por conseguinte, é de suma importância versar sobre o processo de criação em que se analisa a diferença entre narrador, *scriptor*, autor e escritor a partir de Willemart (2009).

4.2 O NARRADOR, QUE NÃO É AUTOR, NEM ESCRITOR, NEM *SCRIPTOR*

Em 1983, cunhou-se o conceito de *scriptor*, quando Almuth Grésillon e Jean-Louis Lebrave, membros da equipe de estudos genéticos dirigida por Louis Hay, fundaram a crítica genética na França.

Scriptor, mais neutro do que escritor ou autor, o conceito não prejudica da qualidade literária de documentos estudados, ele não traz com ele nenhuma conotação teleológica. Além disso, ele apresenta a vantagem de inscrever-se em vários pares de oposição que permitem discernir melhor a especificidade dos documentos manuscritos. Em primeiro lugar, o *scriptor* escreve como o locutor fala. Em segundo lugar, o *scriptor* se opõe ao leitor. Essa oposição, por sua vez, é dupla, decorrendo do estatuto do leitor: pode ser o analista que lê o rascunho regular ou o *scriptor*, ele mesmo, como primeiro leitor. [...] É também importante levar em conta a oposição que trabalha o conceito de autor, as duas posições radicalmente diferentes que são a escritura e a leitura. A passagem constante de uma posição para outra no decorrer da gênese textual provoca uma multiplicação dos papéis no sujeito-autor [...] O autor é

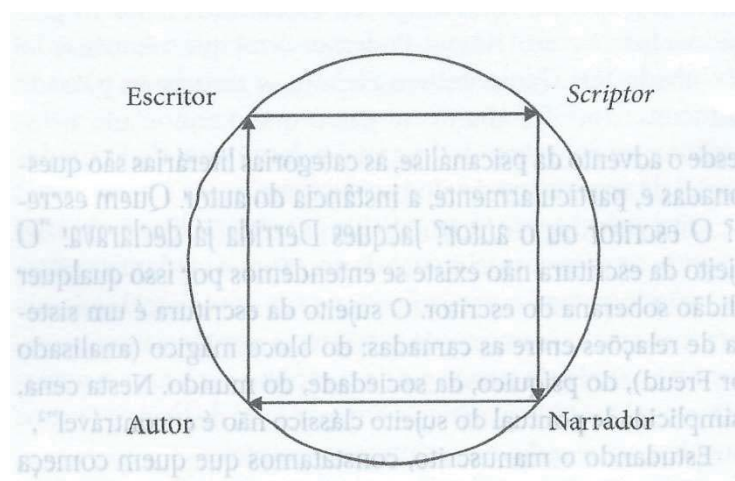
ao mesmo tempo o “eu” que escreve, que se lê, que se autocomenta e se autocensura, que reescreve, etc. (GRESILLON; LEBRAVE, 1983, p. 8-9).

Desde então, o conceito de *scriptor* foi retomado e abordado pelos pesquisadores em crítica genética. A contar do surgimento da psicanálise, as categorias literárias são questionadas, bem como a instância do autor. Pois, “rascunhando páginas e páginas, o escritor encontra novas solicitações, que surgem nos silêncios, nas rasuras e na invenção da escritura. Ele se torna, então, *scriptor*, ou instrumento dessas chamadas e solicitações e, em seguida, leitor de sua escritura” (WILLEMART, 2009, p. 30). Logo, em um último movimento, de *scriptor* a leitor, o escritor se torna autor, na mesma página rasurada, no momento que segue à próxima página, surgindo assim um texto novo, original.

Estudando o manuscrito, constatamos que quem começa a escritura não é quem entrega o manuscrito ao editor; distinguimos, assim, as duas instâncias, do escritor e do autor, que se opõem no tempo e na escritura. Cada rasura implica um distanciamento progressivo do escritor e a lenta formação do autor. (WILLEMART, 2009, p. 37).

Portanto, o autor é fruto da escritura, não o seu “pai”. Para tanto, Willemart (2009) delimita as quatro instâncias que operam no decorrer da narrativa: escritor, *scriptor*, narrador e autor, sendo cada uma representada no ângulo de um quadrado inserido em uma roda, como pode ser visto na Imagem 7. É relevante acentuar mais duas etapas para percorrer o trajeto do escritor ao autor: o *scriptor* e o narrador, um sendo mais próximo do escritor e de seu inconsciente, o outro dependendo do inconsciente da comunidade ou do Real.

Imagem 7 – Círculo de Willemart 1

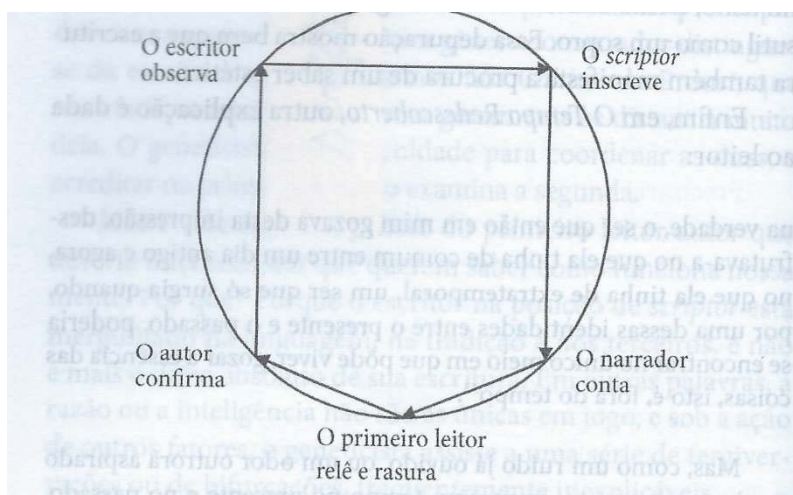


Fonte: Willemart (2009, p. 38).

De forma paralela à construção da escritura, constrói-se a instância do autor, que conclui o texto a cada rasura, conforme proposto por Willemart (2009) e ilustrado na Imagem 8 (a

seguir). De forma distinta do narrador que “centraliza o foco narrativo e cede ou não a palavra à personagem, o autor recusa ou aceita, rasura ou prescreve a proposta do narrador” (WILLEMART, 2009, p. 40). Assim o narrador se relê quando retorna à escritura, antes de passar a palavra ao autor, colocando-se na posição de público leitor, ressaltando a importância do “primeiro leitor”, que age sempre antes da intervenção do autor.

Imagem 8 – Círculo de Willemart 2



Fonte: Willemart (2009, p. 52).

O “primeiro leitor” age sempre antes da intervenção do autor. A nova instância compõe a roda da escritura, seguindo, de acordo com Willemart (2009), com cinco paradas e não mais quatro, como estava definido anteriormente. A partir dos os manuscritos de Proust e de Henry Bauchau, Willemart (2019) detalhou todas as instâncias. Segundo ele, o escritor observa e sente. Ele se deixa abalar pelo que percebe ao redor de si e em si, sendo essa a primeira etapa do esquema freudiano de 1896. Ainda nesse viés, a percepção envolve o olhar externo, é o início da partida desta faculdade de reflexão, no sentido de re-flexo. Ele se faz espelho do espaço que cerca o escritor e que o contém; ele se dispõe e se coloca a serviço dos impactos provocados pelos acontecimentos em si e fora de si.

Na segunda instância, o *scriptor* transcreve o que o impressionou. No terceiro movimento, ajustando seu anseio às dimensões de outrem,

a linguagem usada, a língua portuguesa, as estruturas sociais, econômicas, culturais, políticas, etc., conversando sempre com o texto móvel, o *scriptor* se transforma em uma imensa orelha, ouve atento os terceiros e a tradição, exerce a pulsão invocante, a do ouvir, transmite, conta ou narra escrevendo. (WILLEMART, 2019, p. 46).

Na quarta instância, impulsionado por uma dúvida,

um desejo de ajustar o pensamento ou a frase e de dizer mais, por exemplo, ajustando melhor a construção da personagem e adiando a surpresa reservada ao leitor ou passando da explicação ao anedótico, o re-leitor deixa operar o imenso não dito constituído por todas as possibilidades não escritas na página, mas inscritas na linguagem, e rasura. (WILLEMART, 2019, p. 46).

Ainda, “Em seguida, repetindo a ação de escuta da mesma tradição, dos mesmos terceiros, ele substitui a frase ou a palavra, talvez o capítulo ou rasura de novo; a parada pode ser de segundos ou de anos, para que entre em ação a quinta instância” (WILLEMART, 2019, p. 46). Na quinta e última instância, o autor ratifica a palavra, a frase ou a página, e torna-se assim porta-voz da comunidade na qual está inserido e de tudo o que ele representa.

Ele decide e vai em frente. Constatando que poucos críticos levam em conta as descobertas de Einstein e observando que Proust já falava da quarta dimensão do tempo, tentei articular a roda da escritura com a teoria do espaço-tempo de Einstein para chegar a imaginar uma roda da escritura quântica: “Como articular a roda da escritura a esta concepção dos espaços-tempos superpostos? Cada movimento inteiro da roda, isto é, a passagem pelas cinco instâncias, será um espaço-tempo que encavalava o anterior. Numa escala microscópica, bilhões de espaços-tempos definiriam uma só página. Calcular o seu resultado é impossível porque deriva da curva das probabilidades, portanto da estatística. Nos aproximamos assim do caos determinístico que não pode prever aonde leva a experiência, aqui, a escritura, juntando, portanto, os espaços-tempos-rodas, um conjunto se constrói aos poucos pelo preenchimento dos fólhos ou dos cadernos e terminará na última versão. Assim, definimos a roda da escritura quântica. (WILLEMART, 2019, p. 46).

Portanto, o escritor observa, é a primeira etapa da construção das ideias. Em seguida, uma ideia simples ou uma representação na língua do escritor, vinda da observação, transforma-se em imagem de si própria, torna-se ideia complexa e é inscrita pelo *scriptor*, que traça uma marca no papel, conforme Willemart (2019), a partir da qual o narrador escreve e conta.

O narrador de Lagoa Branca, contudo, está não apenas envolvido no processo de criação, conforme Willemart (2009) aponta e localiza. Ele tem um lugar na história da escritura, isso é fato, mas também tem um movimento no interior da narrativa de *Os tambores silenciosos*, tem um comportamento que se pode chamar diegético. Está em um lugar, em um primeiro momento sua visão é “com”. Conforme postulado por Pouillon (1974), narrador e personagem tem o mesmo conhecimento da narrativa, a seguir o narrador acompanha o voo demoníaco dos pássaros criados por uma cega, alçando voo, de maneira a assumir a visão “por detrás”.

5 OS VOOS DO NARRADOR: DE ONDE PARTE O OLHAR

Maria Celeste estava acomodada na sentadeira da sua janela predileta, os cotovelos cravados no peitoril de madeira carcomida, as mãos segurando firmes o binóculo que havia sido do seu pai Juvêncio Pilar e que agora focava um pedaço da plataforma da estação da Viação Férrea, do outro lado da cidade – numa linha invisível que passava por cima dos telhados das casas do sacristão João da Lagoa, do Vereador Paulino Paim, um pouco à direita do quiosque do Santelmo Pires, por cima do telhado, comprido do Grupo Escolar- bem no momento em que chegava o trem que quatro horas antes estivera a beber água e a receber coque em Rio Pardo. (GUIMARÃES, 2011, p. 9).

O excerto de texto inicial já apresenta uma tática da qual lançar-se-á mão a cada nova cena do enredo. Um misto de fofoca e bisbilhotice é a combinação utilizada pelo escritor para compor uma narrativa com tipos humanos peculiares. Para tanto, essas figuras femininas, as irmãs Pilar, desempenham esse papel de denunciar os crimes e contravenções que se fazem presentes nesse microcosmo, que elas observam através do binóculo herdado do pai Juvêncio Pilar. Colocadas nas aberturas de cenas, não por acaso sete Marias, todas estabelecidas ali desde tempos passados, solteiras, tagarelas e professando suas crenças supersticiosas, cabe às irmãs anunciarem as novidades e denunciar aquilo de estranho que anda acontecendo em Lagoa Branca. Conforme afirma Santos (2015, p. 160-161):

O trecho inicial explicita uma estratégia narrativa retomada a cada mudança de cena ao longo da história. Nessas passagens, o narrador fecha o foco nas irmãs Pilar. O binóculo espreita pela janela e flagra, com detalhes, uma cena tomada de longe e, como tal, vista de fora, posto que limitada à personagem que olha através das lentes. Como se compusesse uma notícia de jornal, o narrador pega carona no binóculo para compor o lead e, logo em seguida, muda o foco, e assume ele mesmo a onisciência do relato. Nesse momento, a notícia, antevista com o auxílio do binóculo, ganha a riqueza de detalhes própria de quem vê por dentro e permite ao leitor inteirar-se do que se passa por trás das portas fechadas, nos conchavos de gabinetes e na intimidade das alcovas.

O olhar parte das irmãs e assume, logo em seguida, um aspecto de onisciência. Como abordado no terceiro capítulo desta pesquisa, Pouillon (1974), no seu livro *O tempo no romance*, apresenta uma visão fenomenológica do mundo a uma teoria das visões na narrativa associada com a questão do tempo. “Em primeiro lugar, dentro da perspectiva clássica, que distingue um ‘dentro’, a própria realidade psíquica, e um ‘fora’, que constitui a manifestação objetiva dessa realidade” (POUILLON, 1974, p. 53). Para Pouillon, o papel da compreensão consiste em captar esse “dentro”, inserindo-se de forma direta nele, ou seja, o tempo da ação interior como análogo ao tempo da duração vivida; no entanto, isso pode ser realizado de duas formas: a visão “com” – ou que, defasando-se com relação a essa realidade, o autor procure analisá-la – é a visão “por detrás”.

Na visão “com”, o narrador escolhe um personagem central para a partir dele apresentar os outros. É o que ocorre na narrativa de *Os tambores silenciosos*, em que o narrador privilegia o olhar das irmãs Pilar, e é através do olhar delas que se vêem a conhecer as outras personagens bem como os acontecimentos. Dessa forma, tem-se um narrador que, no início do foco narrativo, está “com”, isto é, não conhece totalmente, mas tem com as personagens a mesma consciência irrefletida de si mesma. Veja-se como isso acontece na narrativa, quando, através do binóculo, um das Marias acompanha o adultério D. Isabel, esposa do Capitão Ernesto: “– Escutem, ele chegou – anunciou Maria de Lourdes – e a sirigaita abriu a porta, pouco está ligando para alguém que possa passar uma hora dessas e veja a pouca-vergonha” (GUIMARÃES, 2011, p. 17).

Em seguida, a partir do olhar das irmãs, a voz é devolvida ao narrador, para compor o que se segue – a intimidade do adultério de D. Isabel com o Sargento Deoclécio. O excerto acima mostra que é através do olhar das irmãs Pilar que se vêem a conhecer as demais personagens e que, naquele momento, tanto elas como ele, o narrador, detêm aquele conhecimento acerca dos fatos. Como complementa Todorov (2006) acerca das visões de Pouillon (1974), em que o “eu” do narrador está em igualdade com o “ele” do herói, ambos são informados do mesmo modo sobre o desenvolvimento da ação.

Outro excerto que serve a esse propósito é quando as irmãs observam o pastor Ezequiel abrir as janelas da igreja. “– Eles abriram tudo, portas e janelas – disse Maria de Jesus – e estão varrendo o salão, eu vejo daqui o pó saindo das janelas” (GUIMARÃES, 2011, p. 60). Comprova-se, aqui, que narrador e personagem detêm o mesmo saber naquele dado momento. É o tipo de narrativa que, aparecida no século XVIII, domina atualmente a produção literária: o narrador se apega a uma das personagens e observa tudo através de seus olhos (TODOROV, 2006).

No trecho a seguir, observa-se que o olhar parte novamente do binóculo das irmãs Pilar, que, também desta vez, está nas mãos de Maria de Jesus: “– O Professor Ulisses acaba de sair rodeado de alunos, caminham pela calçada na direção Lomas Valentinas, param agora na esquina, ninguém parece ter pressa” (GUIMARÃES, 2011, p. 21). Nessa passagem, vê-se de forma sutil que a voz é devolvida ao narrador para compor o caráter de denúncia da censura e das práticas de tortura. É importante observar a maneira como a história é produzida e chega ao leitor. Essa preocupação é enquadrada na categoria de “modo” de Genette (1995), conforme aponta Cardoso (2013, p. 61):

assim, a narrativa pode: 1º) fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, de forma mais ou menos direta; 2º) parecer manter-se à maior ou menor distância daquilo que conta e 3º) escolher o regulamento da informação que dá, segundo a capacidade de conhecimento da parte interessada na história, isto é, da personagem ou do grupo de personagens.

Trata-se da focalização proposta por Genette (1995), a qual aborda o conhecimento que o narrador possui a respeito da história em comparação ao conhecimento que a personagem tem, sendo não focalizado o discurso onde o narrador “diz mais do que sabe qualquer uma das personagens; de focalização interna se o narrador “diz somente o que sabe a personagem”, podendo ser neste caso fixa, variável ou múltipla; e de focalização externa se o narrador diz “menos do que sabe a personagem”. Nesse viés, o teórico adverte que a focalização “nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (GENETTE, 1995, p. 189).

Sendo assim, em segmentos narrativos determinados, vê-se o apontado acima, como nesta passagem: “As irmãs dos Correios saíram – disse Maria Madalena – e estão indo na direção do quiosque do velho Santelmo e quem está atendendo é a D. Santinha, como sempre” (GUIMARÃES, 2011, p. 29). Percebe-se que apresenta focalização interna, uma vez que o narrador diz somente o que sabe a personagem. A mesma situação ocorre a seguir: “– O Dr. Fadul entrou no seu consultório, estava no 18 do Forte, agora sai apressado o Paulinho Cassales, na pressa esbarra no Dr. Lúcio Machado que parece não gostar, conversam e agora se dirigem para o prédio da Prefeitura onde já deve estar o Cel. João Cândido” (GUIMARÃES, 2011, p. 32). Ambos os trechos evidenciam que narrador e personagem dispõem do mesmo conhecimento naquele momento.

De forma similar ocorre na passagem em que as irmãs Pilar acompanham D. Mafalda sair de casa com os dois filhos para visitar o marido Dino, dono da livraria, na prisão. Nesse momento, narrador e personagem tem o mesmo conhecimento acerca da ação narrada. Outro exemplo de focalização interna é o momento em que Maria de Lourdes narra a saída das autoridades, após o término de uma reunião realizada nos fundos da prefeitura. A visão das irmãs não ignora o comportamento dos líderes municipais, bem como não deixam de tecer críticas a respeito do comportamento bajulador dos demais em relação ao prefeito Cândido Braga.

Na obra em análise, percebe-se claramente que o narrador alça voos a partir do olhar das irmãs, adentrando às alcovas. Logo, esse narrador sabe mais que qualquer uma das personagens, fazendo-se necessário entender que assume a visão “por detrás”, como postulado por Pouillon (1974).

5.1 PARA AONDE VOA A VOZ QUE NARRA

Na narrativa da obra *Os tambores silenciosos*, Josué Guimarães faz uso do discurso indireto livre, dissipando a separação rígida entre a câmera e as personagens, conferindo autonomia de conhecer a interioridade dos ambientes que não poderia ser captada pela observação externa das irmãs Pilar. “O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem em momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1993, p. 53). Dessa forma, deixa-se de ter um narrador “com”, como determinado por Pouillon (1974), para acompanhar o voo do narrador, que assume a visão “por detrás”.

Na visão “por detrás”, o narrador personagem encontra-se não mais dentro do mundo representado, mas por detrás, “como um demiurgo ou um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas” (POUILLON, 1974, p. 62). O narrador conhece tudo sobre os personagens e sua circunstância, interioridade, passado e futuro; é, portanto, onisciente. Neste caso, segundo Pouillon (1974), o escritor é quem escolhe a sua posição para ver o personagem. Conforme observado no trecho a seguir:

Elas fecharam a casa toda e antes de apagar a luz a mais velha das irmãs, Maria Celeste, que havia nascido em 1872 – quando estava sendo construída a estrada de ferro em Porto Alegre e São Leopoldo, e seu pai era recebido pelo presidente João Sertório, e mais ainda quando ela e as outras meninas corriam para as ruas para ver passar o desfile de multilados da Guerra do Paraguai – ainda verificou se o binóculo havia sido colocado no seu lugar.

Por isso não chegaram a ver quando, protegido pela escuridão da Rua do Soturno da Alta, distante uma quadra da casa delas, o Vereador Paulino Paim aguardava impaciente que de sua casa saísse o jovem Rubem Müller, um dos líderes da Ação Integralista local, filho do dono da fábrica de sabão da Rua da Cruz, a “Teuto-Brasileira” acompanhando o abrir da porta, o beijo de despedida dado na sua mulher e esperando por momentos que o ruído dos seus passos se perdesse na noite silenciosa, para só então bater de leve, timidamente, e esperar que D. Flor lhe abrisse a porta e dissesse irritada, que ela mais de uma vez havia dito que não o queria ver pelas redondezas, espreitando, quando o melhor seria ficar lá pelo clube tomando a sua cerveja. (GUIMARÃES, 2011, p. 25).

A voz do narrador ultrapassa os limites impostos às lentes do binóculo das irmãs Pilar. A partir do foco dado pelo binóculo, o narrador parte, adentrando às alcovas. Ademais, o narrador levanta voo na narrativa, de acordo com Todorov (2006, p. 62), “o *eu* do narrador aparece constantemente através do *ele* do herói” correspondendo à “visão por detrás”, postulada por Pouillon (1974). A exemplo, há a passagem em que Maria Madalena afirma não ver mais devido ao telhado do Baratilha da Lagoa, e ao leitor, mesmo assim, é permitido acompanhar o que se passa. “O Ford passou no portão entre a porta de serviço da Prefeitura e a parede do

prédio da Câmara de Vereadores; o inspetor Paulinho manobrou com cuidado e foi estacionar sob um telhado de zinco, enquanto um soldado fechava o porão de ferro e ficava ali de guarda” (GUIMARÃES, 2011, p. 12).

Outro exemplo é encontrado, à medida que as forças externas aparecem para romper com a ordem imposta do Cel. Cândido Braga, como observado pelas irmãs Pilar, na saída dos representantes do município de pijamas rumo à casa do prefeito. Através do binóculo, é apresentada a cena, mas que só é desenvolvida pelo narrador. As irmãs Pilar dizem “Lá vai também o Capitão Ernesto, para mim é revolução que anda por aí e revolução de chumbo grosso, que diabo, ninguém encontra meio minuto para tirar o raio do pijama e enfiar pelo menos umas calças velhas, até parece reunião na casa da Zica” (GUIMARÃES, 2011, p. 74). A indignação das irmãs revela a urgência dos acontecimentos, chegando elas a cogitar a morte do prefeito, dadas as circunstâncias.

No entanto, o narrador desenvolve a cena acima descrita, cujo foco partiu das irmãs. O que se segue é a entrega do papel pelo telégrafo Ezequiel ao prefeito. Trata-se de um telegrama urgente da capital que visa apurar denúncias de abuso de autoridade e censura. O prefeito Cândido Braga, irritado, percebe a urgência de se responder àquele chamado. Nas palavras dele: “temos de decidir com a máxima urgência o que se deve transmitir a Porto Alegre o telegrafista a fim de acalmar esses sacripantas que se fazem de cegos para o que acontece nesses outros municípios por aí e se mostram tão zelosos do nosso [...]” (GUIMARÃES, 2011, p. 74). O prefeito não esconde o desejo de impor sua vontade em relação aos assuntos internos do município, mas, como político que é, percebe a necessidade de ponderar. Em resposta, esquivase da responsabilidade, atribuindo as “falácias” aos comunistas, pois a cidade se prepara para o Sete de Setembro.

Como postulado por Todorov (2006), é fácil ver, nessa perspectiva, qual a classificação das visões que podem ser adotadas: ela corresponde, mais ou menos, à que propunha Pouillon (1975), segundo os estudos de Todorov (2006, p. 62): “ou o eu do narrador aparece constantemente através do ele do herói, como no caso da narrativa clássica, com um narrador onisciente; é o discurso que suplanta a história”.

Ainda nesse viés de análise, faz-se necessário complementar essa relação entre narrador e personagem através da perspectiva de Genette (1995) sobre a focalização, como considerada sob os três pontos citados anteriormente: o discurso não focalizado; o de focalização interna, podendo ser fixa, variável ou múltipla; e o discurso de focalização externa. Na obra em questão, há um narrador que sabe mais do que qualquer personagem, em momentos específicos.

A passagem em que as irmãs Pilar observam que o Dr. Lúcio saiu de casa às pressas, sendo que há pouco havia chegado da prefeitura, evidencia que, naquele momento, o narrador tem mais conhecimento dos fatos. Tais acontecimentos giram em torno da apreensão, pelo prefeito, da carta de D. Benigna, esposa de Dr. Lúcio, destinada à irmã que mora em Porto Alegre. O conteúdo da carta envolve as mudanças do município e críticas ao esposo. O prefeito pede ao Dr. Lúcio que controle sua mulher, ao passo que este, sentindo-se envergonhado, chega em casa e, pela insistência da mulher em saber o que houve, confronta-a. O que as irmãs Pilar observam é a consequência disso: Dr. Lúcio não suportou ficar em casa. Logo, aplica-se a esse narrador um discurso não focalizado, ou seja, que diz mais do que sabe qualquer uma das personagens.

É importante observar que esse narrador também se faz presente na passagem em que o filho do pastor télégrafo, Lucas, sai correndo da capela para ir até em casa e volta com um pacote. As irmãs Pilar desconhecem o motivo para tal, bem como o conteúdo do embrulho. Trata-se de uma galena que o menino construiu. Devido às apreensões, torturas e mortes aplicadas pelo inspetor e o capitão, o pai exigiu o objeto para ser enterrado, assim evitando maiores problemas. O narrador, nesse momento, detém mais saber que as personagens.

Esses excertos evidenciam como o modo de narrar proposto por Genette (1995) pode adotar ou fingir adotar a “visão” ou o “ponto de vista” da parte interessada, parecendo tomar esta ou aquela perspectiva em relação à história. O desfecho da narrativa evidencia a escolha desse narrador, cujo discurso é não focalizado: o momento do suicídio do prefeito de Lagoa Branca, no qual não há observador que tenha acesso à cena.

Acendeu a luz, correu para junto da parede onde haviam caído os bichos, pegou num deles, arrancou as penas, rasgou os panos que cobriam a armação de arame, começou a rir, tirava chumaços de algodão e de lã, depois jogou tudo longe, recarregou a arma, sentou-se na cadeira atrás da mesinha, apoiou a culatra no chão de tijolos, enfiou os dois canos na boca e comprimiu os gatilhos. (GUIMARÃES, 2011, p. 217).

Por fim, Bittencourt (1999) esclarece que, dentro da categoria “voz”, Genette (1995) inclui as relações entre a instância narrativa e o objeto narrado. Dentro delas, estão situadas as relações temporais, as de subordinação e a pessoa que conta a narrativa (o narrador). As primeiras se elucidam por “anterioridade, posterioridade ou simultaneidade do narrador em relação àquilo que narra; as relações de subordinação existem entre dois discursos que se situam em níveis narrativos diferentes, compreendendo aí as narrativas dentro da narrativa, as narrativas encaixadas” (BITTENCOURT, 1999, p. 121-122), ademais outros tipos de inserções mais sutis.

A forma de narrar *Os tambores silenciosos* é repetida durante todas as introduções de capítulos: primeiro, o narrador situa o objeto narrado, para depois emprestar o foco e a opinião para a irmã que estiver em seu turno para a observância da cidade, através do binóculo. No entanto, o foco narrativo pertencente às irmãs, quando estas se encontram à janela para avistarem o movimento da cidade, é bastante reduzido. De modo que, para adentrar ambientes e expor diálogos, o narrador deve vestir sua onisciência, a fim de que determinadas cenas sejam apresentadas ao leitor, apresentando uma relação temporal de posterioridade do narrador em relação ao objeto narrado. Exemplo disso é o momento da descoberta, pelo Dr. Fadul, da cegueira de Maria da Glória.

– Cega, doutor? – exclamou Maria de Jesus – mas a Maria da Glória sempre foi cega, doutor; ela já nasceu cega.
O médico fez um ar de espanto, disse que nunca ouvira nada a esse respeito, elas nunca haviam dito nada e na cidade, ele podia jurar, ninguém sabia disso. (GUIMARÃES, 2011, p. 215).

O narrador de *Os tambores silenciosos* funciona como uma câmera (BRAIT, 1993) que, a partir do foco do olhar das irmãs Pilar, dá a conhecer o microcosmo de Lagoa Branca bem como traz à existência suas personagens. Não obstante, pôde-se observar que esse narrador do romance assume um caráter onisciente, através da visão “por detrás” (POUILLON, 1974), sendo capaz de adentrar às alcovas e desnudar tudo o que se passa. Essa aproximação, como o movimento que parte de um binóculo, representa a focalização (GENETTE, 1995) e permite avaliar o conhecimento do narrador em relação às personagens e o inverso.

Por conseguinte, quando o narrador emprestava o foco para as irmãs Pilar espiarem a cidade, “acabava por se possibilitar a demonstração da ideologia do texto pela opinião das irmãs observadoras, favorecendo o nível de liberdade na qual o leitor poder se movimentar para interpretar a obra” (PRADO, 2009). Tudo isso é possível dadas as linhas do manuscrito do mapa de Lagoa Branca, por isso a necessidade de retomá-lo. Ali, há linhas retas em perspectivas de saída da casa das irmãs Pilar, não havendo, portanto, apenas uma linha de visão, já que o narrador a ultrapassa, mas um centro de partida dos pássaros negros. Aqui, nesse sentido, o voo do narrador representa outro movimento: a destruição de um regime repressor, o fim da autocracia fascista do prefeito.

5.2 O OLHAR ALADO DAS MARIAS: O NARRADOR DEMONÍACO

Como foi analisado neste trabalho, na obra *Os tambores silenciosos*, as irmãs Pilar orientam a leitura, através do binóculo, cujas lentes estão apontadas para pontos estratégicos da

cidade, no início de cada capítulo. Outrossim, a voz das irmãs, carregada de seus julgamentos de valores, é uma das forças de oposição aos acontecimentos subversivos de Lagoa Branca, os quais levam ao cerceamento da informação. Elas são as observadoras que introduzem uma narrativa que vai além de seu próprio campo de visão limitado. Conforme Pouillon (1974), na visão “por detrás”, o narrador personagem encontra-se não mais dentro do mundo representado, mas por detrás, “como um demiurgo ou um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas” (POUILLON, 1974, p. 62).

Esse movimento característico de observação assemelha-se, de certa forma, ao olhar do escritor, observador privilegiado que acompanha o movimento de seus personagens ao mesmo tempo em que os avalia. Somado a esse olhar observador que julga, há a intenção de intervir na realidade própria da literatura engajada, como é o caso da obra em estudo, em que Josué pretende agir sobre a realidade. Conforme proposto por Willemart (2009), ao estudar o manuscrito, constata-se que quem começa a escritura não é quem entrega o manuscrito ao editor. Distinguem-se, assim, as duas instâncias, do escritor e do autor. O autor é fruto da escritura, não o seu “pai”. Portanto, como visto, no decorrer da escritura, operam as quatro instâncias – escritor, *scriptor*, narrador e autor.

Paralelamente à construção da escritura, constrói-se a instância do autor, que conclui o texto após cada rasura, como sublinhei acima. Diferente do narrador, que centraliza o foco narrativo e cede ou não a palavra ao personagem, o autor recusa ou aceita, rasura ou prescreve a proposta do narrador. (WILLEMART, 2009, p. 40).

Conforme apontam Rettenmaier e Remédios (2006), Josué Guimarães foi um homem vigoroso, de um temperamento forte, embora gentil e bem-humorado, que teve nas palavras a provisão para a luta.

Fosse nas páginas dos jornais, em colunas assinadas por ele, ou por pseudônimos, fosse, posteriormente, nas páginas de suas obras literárias, Josué tinha nas palavras, rapidamente datilografadas, como tiros em repetição automática, a única munição possível em seu desejo de mudar o mundo. (RETTENMAIER; REMÉDIOS, 2006, p. 118).

De acordo com a roda da escritura de Willemart (2009) (Imagem 7), Josué é fruto de *Os tambores silenciosos*, e não o oposto.

A instância do autor da gênese, que surpreende o pesquisador de manuscritos, é certamente extradiagética, mas situa-se em uma extradiagese que mergulha na pulsão de escrever e em todos os tipos de memória do escritor, para emergir rastreando a cultura do momento e do passado e, convencida pelo narrador, aprova ou não a escritura. (WILLEMART, 2009, p. 41).

Em *Os tambores silenciosos* trata-se de um narrador que usa de recursos mágicos para narrar. Mais do que isso, revisa a história, ratificando o que foi postulado por Willemart (2009). Obra representante do realismo mágico⁷, o romance de Josué apresenta, através do narrador, a fictícia Lagoa Branca, e recua a ação para a década de 1930 a fim de resguardar-se na perigosa década de 1970. De forma sutil, cabe ao leitor a memória de que, na história brasileira, o ano de 1937 representa o início de uma fase de retrocessos políticos. Conforme Rettenmaier e Remédios (2006, p. 123),

A história, de alguma forma, ainda reservaria o Estado Novo, e seriam restabelecidos os excessos de outro regime repressor, num movimento de supressão das liberdades individuais que formaria, com o golpe de 64, o lastro histórico nosso de tantas ditaduras no Brasil e na América Latina.

De forma análoga, a historiografia representa um manuscrito: o ato do narrador revisar, como um voo metafórico.

Ademais, as linhas de perspectiva, presentes no manuscrito do mapa de Lagoa Branca, são também como voo dos pássaros, entidades demoníacas que representam um narrador que surge do submundo do sobrenatural. Não há narrativa sem narrador, assim como não há cinema sem câmera (BRAIT, 1993, p. 53). De forma análoga o narrador traz à tona as personagens bem como as ações perturbadoras do microcosmo de Lagoa Branca, nesse ínterim, os pássaros negros dividem espaço com os acontecimentos e sua presença é notada pelos personagens. O olhar das irmãs voa em direção à casa do prefeito para descrever a visita do telégrafo, e, em seguida, o narrador detalha o que se passa. Conforme a focalização proposta por Genette (1995) ao abordar o conhecimento que o narrador possui a respeito da história em comparação ao conhecimento que a personagem tem, note-se o trecho a seguir, com destaque para os pássaros negros:

Sai o telegrafista a correr, parece mordido de marimbondo, para mim é coisa de telegrama urgente – disse Maria Madalena –, e o prefeito continua lá vivinho da silva e toda essa correria só poderia ser política.

Quando ia entrar em casa o telegrafista olhou para a casa do prefeito e viu que no telhado havia um bando de pássaros negros, achou que fossem urubus, “sinal de agouro”, pensou sentindo um calafrio, e logo em cima da casa do prefeito, depois dessa mensagem, era bom nem falar para D. Georgeta que a mulher poderia ter um chique qualquer, ela que já andava nervosa e até falando em pedir transferência para outro município, mesmo que tivesse duas ruas e dez casinhas. (GUIMARÃES, 2011, p. 75)

⁷ O realismo mágico é uma corrente artística, pictórica e literária da primeira metade do século XX. Também é conhecida como realismo fantástico ou real maravilhoso. A principal particularidade dessa corrente literária é fundir o universo mágico à realidade, mostrando elementos irreais ou estranhos como algo habitual e corriqueiro.

A presença dos pássaros, de origem desconhecida, grandes como galinhas, pretos e de papo vermelho, era assustadora e configurava uma aura mórbida e incompreensivelmente sobrenatural da atmosfera demoníaca que invadiu Lagoa Branca. Como forças maléficas do desconhecido. Como fica evidente na fala do delegado à D. Santinha sobre se ela conhece os bichos, ao que ela diz: “não sei que bicho é, mas de uns tempos a esta parte muitos deles vêm pousar aqui pelas árvores e acho estranho um bicho assim preto com o papo tão encarnados como esses. [...] até parecem de palha se não fossem os dois olhinhos brilhantes e movediços.” Os pássaros integram o cenário e os acontecimentos, como se observa nos trechos abaixo em que a presença do sobrenatural divide espaço com a realidade:

Maria Celeste embaciava as lentes com a respiração opressa:

– Acaba de entrar na casa do prefeito o inspetor Paulinho e o diabo do rapaz vai também de pijama, deve estar com qualquer espinha arruinada, segura um lenço branco de encontro ao rosto. Que teria dado nessa gente toda?

Quando o inspetor entrou, calça de pijama e uma camiseta de meia com um furo que deixava sair tufos de cabelo do peito, o Capitão Ernesto exclamou: mas que diabo te aconteceu aí na cara? O rapaz contou o que havia acontecido no galpão da casa do telegrafista, sentiu cintilarem os olhos do capitão, mudou um pouco a história, não fora bem no galpão do telegrafista, que lá estivera com o rapaz que não conseguia abrir a fechadura velha, de fato tinha subido no forro da sua casa e lá batera com o rosto num cacho de morcegos ruivos; mostrou com as mãos o tamanho que deviam ter os bichos. O capitão disse: morcegos do tamanho de uma galinha? Virou-se para os demais; estou vendo que precisamos internar lá no “São Pedro” mais um doido varrido, ele agora deu para ver na escuridão morcego do tamanho de uma galinha. (GUIMARÃES, 2011, p. 75).

O capitão e o inspetor saem da Prefeitura – disse Maria de Lourdes - atravessam a rua e caminham pelo meio dos canteiros da praça, parece que discutem, o capitão para e ameaça o rapaz com o dedo em riste, boa coisa não devem ter ouvido lá do coronel.” [...] Caminharam um pouco mais, de repente, o capitão, sem uma palavra, mudou de rumo e desapareceu, deixando o inspetor desolado no meio da praça, procurou um banco na sombra, sentou abatido, a ferida latejava e doía, algo lhe dizia dentro do peito que aquilo ia longe; ouviu um grasnar diferente, olhou para cima da árvore e descobriu lá no meio dos ramos um pássaro igual ao que havia visto na janela do “18 do Forte”, havia um outro pousado mais adiante, sentiu um tremor no corpo, aquilo era bicho de mau agouro. (GUIMARÃES, 2011, p. 91).

A natureza do ferimento do inspetor extrapola a naturalidade das coisas. À medida que as ações de censura se intensificam no município, forças desconhecidas se movem para desfazê-la. Não à toa o ferimento do inspetor Paulinho Cassales, em vez de regredir, pois está sendo tratado pelo médico, aumentava cada vez mais, embora esses não medissem esforços para contê-lo. Serve de analogia aos esforços do prefeito de tornar Lagoa Branca feliz pelo bem ou pelo mal, quanto mais ele empreende ações para tal fim, mais elas se desfazem. Sendo assim, a ferida termina por consumir o inspetor, revelando aspectos horrendos que não parecem ser desse mundo.

D. Hortência se dependurava no braço da irmã, caminharam assim até a cabeceira da cama, puxaram a ponta do lençol com a ponta dos dedos e viram a cara do inspetor comida pela metade por enormes vermes amarelados que avançavam como cobras, o osso molar estava à mostra e parte da dentadura, como se ele estivesse rindo sinistramente com a metade da cara. As duas foram recuando, não gritaram nem choraram. (GUIMARÃES, 2011, p. 210).

A relação da presença dos pássaros associadas ao submundo aparece também na fala do padre ao prefeito Cândido Braga: “e esses pássaros negros que andam por aí, o senhor não acha que é obra de feitiçaria, gente que quer destruir a cidade?” Ao passo eu o prefeito tripudia da resposta, que pássaros não têm poder para isso. O prefeito ignora os sinais de que sua ordem imposta está a ruir cada dia mais. Diferentemente dele, as irmãs Pilar veem o que se passa na cidade e reconhecem que a presença dos pássaros pode estar ligada ao sobrenatural.

Maria de Lourdes abanou com a mão: eu não me assusto com mais nada depois que Lagoa Branca se encheu desses bichos pretos que voam por todos os lados e que enchem as árvores, postes e fios de telégrafo, não me admiro de mais nada, lembro que a nossa avó contava uma história parecida, e que aconteceu antes da independência do Brasil, quando uns pássaros assim pretos começaram a aparecer numa cidadezinha lá na fronteira com o Uruguai e que uma semana depois começou a chover, a chover tanto que o rio encheu e terminou por cobrir tudo e que quando as águas tornaram a baixar não havia um vivente, nem casa, nem rua, nem sinal de que algum dia tivesse existido naquele lugar uma cidade. (GUIMARÃES, 2011, p. 183).

Rettenmaier (2011) aponta que embora ligando história e magia, Lagoa Branca apresenta um passado político comum às cidades reais do Rio Grande do Sul. Segundo ele, as personagens presentes na obra têm ligação com o sobrenatural, conforme postulado pelo próprio Josué. “A história de violência absorvida pela tradição e envolvida por uma aura mágica (ou amaldiçoada) atinge também os antepassados das personagens principais da trama.” (RETTENMAIER, 2011, p. 33). Os pais das irmãs Pilar, de acordo com o Dr. Fadul, médium espírita de Lagoa Branca, não descansam em decorrência da morte dos maragatos.

O narrador demoníaco de Lagoa Branca apresenta a relação da mais jovem das irmãs Pilar como o submundo. Conforme Dr. Fadul, médico e médium, sobre a jovem que não sai de casa, faz todos os serviços da casa e toma conta das irmãs mais velhas, ele diz: “[...] para mim deve ter fortes poderes mediúnicos, acho até que deve ser vidente, mas não se consegue que as outras façam ela sair de casa.” Ao término da narrativa revela-se sua cegueira e descobre-se que foi ela quem deu vida aos pássaros feitos de arames e penas que libertaram Lagoa Branca da opressão.

Ainda nesse viés, nota-se a ação dos pássaros negros no dia do desfile de Sete de Setembro. Surpreendentemente, no dia do desfile, enquanto Maria da Glória agonizava, os

pássaros surgiam e se multiplicavam no céu de Lagoa Branca, prefigurando uma iminente catástrofe. No entanto, eles não são os únicos a desobedecer à ordem autocrática do prefeito Cândido Braga, há também, em meio à solenidade, o silenciamento dos tambores integralistas. Conforme descreve Rettenmaier (2011, p. 47):

Essa mudez inesperada dos instrumentos integralistas é a confirmação final do que há muito já se podia observar na gradativa progressão dos fatos. Desde o início dos preparativos da cerimônia oficial, as aves negras se avolumavam em número nos céus do lugar, perturbando a ordem prevista pela prefeitura. Sua presença assustadora configurava paulatinamente aura mórbida e incompreensivelmente sobrenatural das coisas demoníacas que invadiam Lagoa Branca como forças maléficas do desconhecido. A razão debilita-se em sua convivência com o inexplicável.

Como postulado por Rettenmaier (2011, p. 47), “Os pássaros e Maria da Glória, alegorias da literatura e do escritor, são concretizações desse poder de reestabelecer a vida pela ficção, são alegorias que se insurgem em nome da utopia de libertação”. O sacrifício de Maria da Glória possibilita a busca por uma sociedade mais justa, nela o herói não está completo, está sempre em busca de algo. Trata-se do herói demoníaco proposto por Lukács (2000) que na obra é transmigrada para a função de narrar, evidenciando que a psicologia do herói romanesco é “demoníaca”. O ser dissociado, o sujeito em busca, o deslocamento quanto às imposições da vida burguesa, sem sentido, não está em ação, mas em discurso. Assim, a percepção de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade ganha asas e plana sobre o real na voz que conta a história. O narrador, assim, se faz sujeito em embate com o mundo, finalmente materializando como metáfora os pássaros negros que abalam com seu mistério o autoritarismo político vazio. Ao retomar-se Willemart (2019), o escritor observa e sente um mundo que arruína a humanidade das relações, o *scriptor* transcreve essas impressões, conferindo verbo ao que afetou o sujeito Josué. O narrador surge disso tudo, conta escrevendo os incidentes de Lagoa Branca, voa sobre a cidade, como um pássaro negro, e ao fim, termina por revisar, como re-leitor, não apenas o próprio texto, como seria de praxe a quem trata da linguagem, mas revisa a história. Perante essa revisão, em que 1936 não é mais 1936, mas a história atual de um 1968 que não terminou, Josué Guimarães confirma não apenas o próprio relato, mas a necessidade de repensar-se a sociedade a cada e qualquer momento.

As linhas retas no mapa de Lagoa Branca, saídas da casa das irmãs Pilar, são centro de partida dos pássaros negros. As linhas de perspectiva são como o voo dos pássaros, entidades demoníacas que representam o narrador que surge do submundo do sobrenatural para, através da criação de Maria da Glória, romper com o autoritarismo autocrático do coronel prefeito Cândido Braga e renovar as dinâmicas de vida e os mecanismo de poder.

6 CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como objetivo abordar os sentidos do narrador e seus constituintes interpretativos na obra *Os tambores silenciosos* de Josué Guimarães. Para tanto, fez-se necessário abordar o gênero romance a partir de Ian Watt (2010), segundo o qual o realismo, como estética, apresenta-se como um divisor de águas, pois há a presença de enredos não tradicionais ou, ainda, inteiramente inventados, baseados parcial ou totalmente em incidentes contemporâneos. A obra analisada encaixa-se nesse último caso, tornando seu contexto de produção – e da narrativa – de suma importância pela verossimilhança histórica e pela relação com a atualidade.

Nossa história comum abrigou regimes totalitários que suprimiram as liberdades: fomos subjugados por ditaduras de cunho populista ou militar. É nesse contexto conturbado da América Latina que surge o neorealismo no século XX. Em *Os tambores silenciosos*, é narrada a história da cidade fictícia gaúcha de Lagoa Branca, situada em um ponto qualquer entre Passo Fundo e Cruz Alta, nos dias que antecedem os preparativos para as comemorações do Sete de Setembro de 1936. Liderados pelo prefeito Cel. João Cândido Braga Jardim, a cidade organiza os festejos para marcar uma nova era em Lagoa Branca, nas palavras do governo municipal. Na realidade, o município vive o autoritarismo do Cel. Cândido Braga que, em seu nacionalismo, decidiu salvar o vilarejo de todos os males do mundo, inclusive recolhendo os jornais enviados à cidade, bem como os aparelhos de rádio.

O conceito de gênero romance proposto por Watt (2010) vai ao encontro da diegese. Há incidentes explícitos associados às demandas políticas da modernidade, logo a narrativa encontra correspondentes em mais de um episódio da história brasileira. A narrativa de *Os tambores silenciosos* se passa em 1936, um ano antes do Estado Novo, no entanto, dada sua data de publicação, 1977, o contexto e os acontecimentos remetem também a outros períodos obscuros na história do Brasil, como a Ditadura Militar. A fictícia Lagoa Branca vive as perturbações de ordem política: as rivalidades entre a Aliança Nacional Libertadora (ANL) e os Integralistas.

Sob o pretexto de fazer cumprir a ordem do prefeito Cel. João Cândido Braga de estabelecer a paz em Lagoa Branca, o Capitão Ernesto e o inspetor Paulinho Cassales foram os responsáveis por inúmeras prisões e torturas ao longo da narrativa, com o pretexto da captura de galenas e afins. A livraria do Dino Maldonado, Livro de Ouro d'O Atheneu, dono também de versos revolucionários, não escapou da vista do inspetor Cassales. Como as maiores atrocidades ocorridas no mundo, empreendidas em nome do bem, essa aqui não seria diferente.

Para o prefeito, “aquilo que os olhos não veem o coração não sente, Lagoa Branca não é lugar para terremoto, nem tem mar para naufrágio, nem avião para cair em chamas, nem peste, nem edifício para ruir, nem cólera e nem guerra.” (GUIMARÃES, 2011, p. 22). O Cel. Cândido Braga sentia-se o escolhido para tornar Lagoa Branca uma cidade como não havia outra no mundo. Para tanto, manipular a imprensa, colocar apenas notícias positivas, censurar a entrada de notícias de fora, “limpar” a cidade dos mendigos foi considerado, por ele e seus apoiadores, como sendo o melhor para todos.

Dada a atualidade dessas ações, não foi possível ignorar sua relação com os regimes autoritários do passado no Rio Grande do Sul. Por isso, foi uma questão fulcral relacionar o contexto da narrativa e o contexto de produção da obra. *Os tambores silenciosos*, como dito anteriormente, embora escrito em 1975, desloca a narrativa para 1936, durante a implementação do Estado Novo. Dados históricos abordados a partir de Gertz (2007) e Maestri (2010), em capítulos dedicados a retomar esse período, evidenciam ações antidemocráticas, tomadas por governos despreparados, que manipulavam a imprensa numa corrida frenética pela permanência no poder.

Esta pesquisa evidenciou que o ano de 1936 não terminou. A relação entre História e ficção é definida pela forma, de acordo com Santos (1996). O período de publicação da obra é outro correspondente do conceito de romance estabelecido por Watt (2010), pois a narrativa reflete um incidente da realidade – a ditadura civil-militar. As ações desse período foram evidenciadas e vivenciadas pelo próprio autor do livro. Josué Guimarães foi sistematicamente perseguido pela ditadura, mantendo uma admirável coerência que acabou por retirá-lo do meio cultural oficial. A posição política de esquerda de Josué Guimarães resultou em mais de 20 anos de perseguição.

Embora a ele não tenha sido permitido seguir carreira política, sua atuação como jornalista e escritor deu vida à sua vontade de mudar o mundo. Josué Guimarães foi um escritor operante, cuja obra visava mais que denunciar a realidade, pretendia agir sobre ela, por isso seu legado continua sendo de suma importância, dado o engajamento presente nas obras que continuam a inspirar seus leitores e a suscitar o senso crítico neles. Com uma produção literária de menos de 20 anos, mas intensa, Josué foi capaz de captar a essência desses períodos e transformá-la através de sua escrita. Infelizmente, a ficção de Josué não dialoga só com o passado. Como visto, 1936 não terminou, e o Brasil vive ainda agora as mazelas da raiz dos regimes totalitários.

O escritor Érico Verissimo (1971) diz, em *Incidente em Antares*, obra de tônica política também, que o brasileiro é um bicho de memória curta. Logo, a história tende a se repetir. No

Brasil, muitos são os exemplos de autores que, através da literatura, exibiram seus instrumentos de atuação política. Conforme aponta Costaguta (2020), no século XIX, Machado de Assis panfleteava nas ruas da capital federal seu poema *13 de maio*, após a instituição da data da Abolição da Escravatura, convocando a elite carioca a aceitar a vitória abolicionista e a instauração do trabalho assalariado. Em 1902, Euclides da Cunha expôs a faceta de horror fruto exterminio do movimento de Canudos em *Os Sertões*, e, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto deixou transparecer o medo vivenciado sob o governo repressivo de Floriano Peixoto.

Os últimos dois anos no Brasil têm sido palco para grandes transformações políticas e sociais. As eleições de 2018 mudaram o caminho do Brasil de uma democracia, de um Estado laico, para uma política de bases fascistas. Em resenha publicada na revista *Quatro cinco um*, Finchelstein (2020) evidencia os perigos do fascismo no Brasil. A política fascista sempre tenta usar crises para despertar o desejo de liderança, invertendo-a a favor de sua ideologia. Cita-se, como exemplo, também, o artigo de Singer e outros intelectuais uspianos (SINGER *et al.*, 2020), no qual comparam Bolsonaro e o movimento integralista brasileiro da década de 1930.

O atual governo nega, através de declarações da família e de ministros indicados, a existência da ditadura civil-militar. Fez sua campanha sobre a égiptologia de “metralhar a petralhada”. Ações como disseminação de *fake news*, manipulação, censura, a exemplo do Estado Novo e da Ditadura Militar, não faltam. Recentemente, no ano 2020, no contexto de pandemia da Covid-19, as ações acentuaram-se. O contexto da pandemia evidenciou outros problemas. Conforme Bond (2020), pela *Agência Brasil*, houve um aumento de 22% de feminicídios. O Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2019) aponta um crescimento vertiginoso da violência contra negros no Brasil. Mesmo assim, recentemente, de acordo com reportagem de Gullino (2020) para *O Globo*, Mourão declarou, por ocasião do 20 de novembro, que não existe racismo no Brasil.

Ainda nesse contexto de pandemia, a postura de líder da nação segue vergonhosa. Declarações contra o uso de máscara, contra o isolamento social, e, nos últimos meses de 2020, contra a vacinação. Um presidente que alega ter sido eleito sem querer, que não pode tomar caldo de cana sossegado, tem suas ações semelhantes às do prefeito da fictícia Lagoa Branca. As características de liderança se alinham perfeitamente: insegurança, egocentrismo e repulsa a qualquer manifestação intelectual que fuja de suas capacidades cognitivas são traços compartilhados por ambos.

Em um curto espaço de tempo, muitas foram as análises que buscaram traçar paralelismos entre o fascismo à brasileira do período entre guerras e as posturas adotadas pelo

executivo nacional. Uma das últimas ações que gerou reações imediatas foi a tentativa de reorganizar a via de acesso aos números da pandemia causada pelo novo Coronavírus (COVID-19), no sentido de camuflar a situação sanitária nacional, intuindo forçar o relaxamento das restrições de mobilidade impostas enquanto medidas preventivas. Afinal, como disse certa vez o Cel. João Cândido, “jornais na verdade só publicam o que é ruim, qualquer tremor de terra eles logo chamam de terremoto, qualquer chuvarada é enchente, duas mortes é epidemia” (GUIMARÃES, 1975, p. 40)

Sendo assim, a relação da obra e seus respectivos contextos se fazem adjacentes. A análise costura ficção e realidade. A obra é narrada pelo olhar das irmãs Pilar, através do binóculo herdado dos pais, já falecidos, a partir da janela de suas casas, de onde seus olhares partem e “adentram” na vida dos outros para narrar os fatos. A narrativa é dividida em sete dias, a semana que antecede o Sete de Setembro. São sete, também, as irmãs: Maria de Lourdes, Maria de Fátima, Maria de Jesus, Maria Celeste, Maria Madalena, Maria da Graça e Maria da Glória (que não sai de casa e não professa fé), tendo elas, a cada par de irmãs a mesma religião: espírita, católica e protestante, respectivamente. Elas são os olhos que acompanham a narrativa e o voo dos pássaros.

Destarte, a questão fulcral – o narrador – está presente na análise, ora focando na trajetória do herói, na sua psicologia demoníaca, de acordo com Georg Lukács (1970), ora na condição do personagem, transmigrado para a função de narrar. Na obra em análise, percebe-se claramente que o narrador alça voos a partir do olhar das irmãs, adentrando às alcovas. Logo, esse narrador sabe mais que qualquer uma das personagens, de modo que se tornou necessário entendê-lo no ato de assumir a visão “por detrás”, como postulado por Pouillon (1974).

A voz do narrador ultrapassa os limites impostos às lentes do binóculo das irmãs Pilar. A partir do foco dado pelo binóculo, o narrador parte, adentrando os espaços. Ademais, o narrador levanta voo na narrativa; segundo a expressão de Todorov (1970), “o *eu* do narrador aparece através do *ele* do herói” (TODOROV, 1970). Ainda nesse viés de análise, fez-se necessário complementar essa relação entre narrador e personagem através da perspectiva de Genette (1995).

A focalização é considerada por Genette (1995) sob três pontos: um discurso onde o narrador “diz mais do que sabe qualquer uma das personagens, ou discurso não focalizado”, se o narrador diz somente o que sabe a personagem, o discurso é de focalização interna, podendo ser neste caso fixa, variável ou múltipla; se o narrador diz “menos do que sabe a personagem”, o discurso é de focalização externa. Na obra em questão, há um narrador que sabe mais do que qualquer personagem, em momentos específicos.

Somado a isso, fez-se fundamental abordar a crítica genética, cujo objeto de estudo é o manuscrito como portador do processo de criação, conforme Willemart (2009), Pino e Zular (2007), haja vista que o direcionamento do olhar das personagens é configurado conforme o manuscrito de um mapa de Lagoa Branca feito por Josué Guimarães. Na imagem, de certa forma, uma forma alegórica se constitui como parte do que será o todo, o espaço Lagoa Branca, cercado, mas invadido, seja por demoníacos pássaros negros, seja pelo olhar de quem narra.

Portanto, entender as visões de Pouillon (1974) dentro da narrativa de *Os tambores silenciosos* bem como a escolha do modo de narrar, como a escolha da focalização proposta por Genette (1995), se fazem mister. As contribuições das teorias do narrador, assim como do gênero romance em questão, são fundamentais no que tange ao esclarecimento e elucidação do estudo de narrador, essa instância tão importante da narrativa e que dá luz às personagens e suas ações. Outros trabalhos se deram acerca dessa narrativa tão atual, abordando, por exemplo, os aspectos políticos e a presença do cômico, no entanto, nenhuma abordou a constituição do narrador nem os efeitos de sentido. Logo, esta pesquisa pretende contribuir com o estudo do narrador e impulsionar mais pesquisas na área de leitura e formação do leitor no contexto acadêmico. Tal importância se dá para melhor entender a obra bem como a escolha do modo de narrar, sendo isso característica da estética literária.

REFERÊNCIAS

- A JORNADA DE JOSUÉ. Direção de Deisi Fanfa. Passo Fundo: UPF TV, 2011. Documentário lançado na 14. Jornada Nacional de Literatura.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- BARBA, Mariana Della; WENTZEL, Marina. Discurso de Bolsonaro deixa ativistas 'estarecidos' e leva OAB a pedir sua cassação. *BBC*, São Paulo, 20 abr. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb. Acesso em: 4 jul. 2020.
- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1001/866>. Acesso em: 26 nov. 2020.
- BOND, Letycia. Casos de feminicídio crescem 22% em 12 estados durante pandemia. *Agência Brasil*, São Paulo, 1 jun. 2020. Direitos humano. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-06/casos-de-femicidio-crescem-22-em-12-estados-durante-pandemia>. Acesso em: 26 nov. 2020.
- BORDINI, Maria da Glória. Manual de organização do acervo literário de Érico Verissimo. *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v.1. n. 1, p. XX-XX, jan. 1995.
- BORDINI, Maria da Glória. Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 11, p. 15-23, 2005. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3174/3120. Acesso em: 26 nov. 2020
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- CARDOSO, Afonso Ligório. Focalizador e narrador em Genette. *Acta científica*, Engenheiro Coelho, v. 22, n. 2, p. 59-66, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://revistas.unasp.edu.br/actacientifica/article/view/48/48>. Acesso em: 26 nov. 2020.
- CARPANEZ, Juliana. O que está por trás do termo 'cidadão de bem', usado pelos presidentes? *Uol*, São Paulo, 8 set. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/09/08/o-que-esta-por-tras-do-termo-cidadao-de-bem-usado-pelos-presidenciais.htm>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- COSTAGUTA, Gabriel Duarte. Nas letras, o resistir: os tambores silenciosos do governo Bolsonaro em cena. *Sul21*, [s. l.], 2 jul. 2020. Opinião pública. Disponível em:

<https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2020/07/nas-letras-o-resistir-os-tambores-silenciosos-do-governo-bolsonaro-em-cena-por-gabriel-duarte-costaguta/>. Acesso em: 26 nov. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção e roteiro de Petra Costa. [s. l.]: Netflix, 2019. Documentário (122min). Disponível na Netflix. Acesso em: 26 nov. 2020.

FINCHELSTEIN, Federico. Brilho eterno do messias. *Quatro cinco um*, São Paulo, ano 4, n. 38, out. 2020. Resenha da obra de: GONÇALVES, Leandro Pereira; CALDEIRA NETO, Odilon. *O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo*. Rio de Janeiro: FGV, 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/laut/brilho-eterno-do-messias>. Acesso em: 26 nov. 2020.

FLECK, G. F. O romance histórico: processo de leituras cruzadas: uma via de descolonização para a América Latina. In: _____ (org.). *Coleção literatura comparada*. Curitiba: Atena, 2016.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *A violência contra negros e negras no Brasil*. [2019]. Infográfico de divulgação. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/11/infografico-consicencia-negra-2019-FINAL_site.pdf. Acesso em: 26 nov. 2020.

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. “*A teoria do romance*” e “*O romance como epopeia burguesa*”: um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Crítica Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GAZETA DO POVO. Jesus gay e fuga para Moscou: 7 pontos para entender o ataque ao Porta dos Fundos. *Gazeta do Povo*, [s. l.], 3 jan. 2020. República. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/república/ataque-porta-dos-fundos-entenda-em-sete-pontos/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

GENNETE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GERTZ, René Ernani. Estado Novo. In: _____ (dir.). *República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985)*. Porto Alegre: Méritos, 2007. p. 39-58. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul, v. 4).

GRÉSILLON, Almuth; LEBRAYE, Jean-Louis. Avant-propos. *Langages*, Lyon, 17 année, n. 69, p. 5-10, 1983. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1983_num_17_69_1138. Acesso em: 26 nov. 2020.

GUIMARÃES, Josué. *As muralhas de Jericó*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GUIMARÃES, Josué. *Os tambores silenciosos*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GULLINO, Danilo. Governo diz que não há racismo no Brasil, após o assassinato de João Alberto em Porto Alegre. *O Globo*, [s. l.], 20 nov. 2020. Sociedade. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/governo-diz-que-nao-ha-racismo-no-brasil-apos-assassinato-de-joao-alberto-em-porto-alegre-24757759>. Acesso em: 26 nov. 2020.

HAY, Louis. *A literatura dos escritos: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO, *Josué Guimarães: escrever é um ato de amor*. Porto Alegre: IELRS, 2006. (Coleção Autores Gaúchos).

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: CHASIN, J. (org.). *Ensaio Ad Hominem I: tomo II: música e literatura*. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. p. 193-243.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34: Duas Cidades, 2000.

MAESTRI, Mário. Brasil, 1968: o assalto ao céu, a descida ao inferno. *História: debates e tendência*, Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 13-27, jan./jul. 2008.

MAESTRI, Mário. *Breve História do Rio Grande do Sul da Pré-História aos dias atuais*. Passo Fundo: UPF. 2010.

MITRA ARQUIDIOCESANA DE SÃO PAULO. *Perfil dos atingidos*. Petrópolis: Vozes, 1988. (Projeto “Brasil: nunca mais”, t. III).

PRADO, Priscila Finger do. Binóculos para espiar Lagoa Branca: efeitos de real em *Os tambores silenciosos*. *Linguagem*, São Carlos, v.7, n.1, abr. 2009. Disponível em: <http://www.linguagem.ufscar.br/index.php/linguagem/article/view/471/274>. Acesso em: 26 nov. 2020.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Um livro de memórias: o romancista Josué Guimarães se apresenta. In: GUIMARÃES, Josué. *As muralhas de Jericó*. Porto Alegre: L&PM, 2001. p. 9-24.

RETTENMAIER, Miguel. *A cegueira das utopias e os desencantos da memória: uma leitura da esperança nos romances de Josué Guimarães e Ernesto Sábato*. 2002. Tese (Doutorado em Linguística e Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

RETTENMAIER, Miguel. *A cegueira das utopias e os desencantos da memória: uma leitura da esperança nos romances de Josué Guimarães e Ernesto Sábato*. Passo Fundo: UPF, 2011.

RETTENMAIER, Miguel. Josué e a nuvem: o ALJOG/UPF digitalizado. *Manuscrita*, São Paulo, n. 40, p. 78-95, 2020. Disponível em <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/3748/3141>. Acesso em: 26 nov. 2020.

RETTENMAIER, Miguel; REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Josué Guimães, um revisor da história. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 117-126, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.upf.br/index.php/rd/article/view/499/306>. Acesso em: 26 nov. 2020.

RODEGHERO, Carla Simone. Regime militar e oposição. In: GERTZ, René Ernani (dir.). *República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985)*. Porto Alegre: Méritos, 2007. p. 83-116. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul, v. 4).

ROSA, Michele Rossoni. *O pensamento de esquerda e a revista Civilização Brasileira (1965-1968)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SALDAÑA, Paulo. Filho de Bolsonaro propõe revisão histórica sobre ditadura em livro didático *Folha de São Paulo*, Brasília, 10 jan. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/01/filho-de-bolsonaro-propoe-revisao-historica-sobre-ditadura-em-livro-didatico.shtml>. Acesso em: 12 jul. 2020.

SANTOS, Pedro Brum. Efeitos do cômico em “Tambores silenciosos”, de Josué Guimarães. *Antares: letras e humanidades*, Caxias do Sul, v. 7, n. 13, p. 159-164, jan./jun. 2015.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do Romance*. Santa Maria: UFSM, 1996.

SILVA FILHO, Antônio Vieira da. Hegel e o jovem Lukács: da consonância estética à dissonância política. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 55, n. 129, p. 9-22 jan./jun. 2014.

SINGER, André *et. al.* Por que assistimos a uma volta do fascismo à brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jun. 2020. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/06/por-que-assistimos-a-uma-volta-do-fascismo-a-brasileira.shtml>. Acesso em: 26 nov. 2020.

SOUZA, Eneida Maria de. Nava se desenha. In: SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 183-202.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. reimpr. da 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1971.

VERISSIMO, Luis Fernando. A palavra mágica. *O estado de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,palavra,70001675669>. Acesso em: 19 jul. 2020.

VERISSIMO, Luis Fernando. Alternativa. *Conto brasileiro*, [S.l.], 1 jul. 2013. Disponível em: <https://contobrasileiro.com.br/alternativa-artigo-de-luis-fernando-verissimo/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

VIDA & OBRA: Josué Guimarães. *L&PM Editores*. Autores. Porto Alegre, [S.d.]. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=45. Acesso em: 19 jul. 2020.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLEMART, Philippe. *A escritura na era da indeterminação*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

WILLEMART, Philippe. Crítica genética e história literária. *Manuscrita*, São Paulo, n. 10, p. 165-185, 2001.

WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CAPES, 2005.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.