



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO, MESTRADO EM LETRAS**



VINÍCIUS GONÇALVES MAZZINI

**O EX-CÊNTRICO COMO HERÓI:
UMA COMPARAÇÃO ENTRE JOÃO TORDO E JAVIER CERCAS**

DOURADOS-MS

2021



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO, MESTRADO EM LETRAS



VINÍCIUS GONÇALVES MAZZINI

O EX-CÊNTRICO COMO HERÓI:
UMA COMPARAÇÃO ENTRE JOÃO TORDO E JAVIER CERCAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito final à obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literatura, cultura e fronteiras do saber.

Orientador: Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas.

Coorientadora: Prof. Dra. Thissiane Fioreto

DOURADOS-MS

2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas (Orientador)

Prof. Dra. Maira Angélica Pandolfi (Membro efetivo/Unesp)

Prof. Dra. Alexandra Santos Pinheiro (Membro efetivo/UFGD)

Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles (Membro suplente/Unifesp)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

M477e Mazzini, Vinicius Gonçalves

O ex-cêntrico como herói: uma comparação entre João Tordo e Javier Cercas [recurso eletrônico] / Vinicius Gonçalves Mazzini. -- 2021.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas.

Coorientador: Thissiane Fioreto.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2021.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Romance histórico. 2. Metaficção historiográfica. 3. João Tordo. 4. Javier Cercas. 5. herói. I. Dantas, Gregório Foganholi. II. Fioreto, Thissiane. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha esposa e a meu filho pela paciência em lidar com minhas ausências durante o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço aos meus pais pelo imenso apoio, ajuda, conselhos e carinho a mim concedidos. A meus irmãos pelo eterno apoio e amizade.

Agradeço à Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) pela honrosa oportunidade de fazer parte de seu corpo discente de pós-graduandos e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos que proporcionou a mim dedicação exclusiva ao mestrado.

Agradeço também a meu orientador, Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas, e à minha coorientadora, Thissiane Fioreto, pelo incentivo desta pesquisa e por partilhar de seus conhecimentos que muito me enriqueceram.

A todos os outros que contribuíram, direta ou indiretamente, para que eu chegasse até aqui.

RECEITA PARA FAZER UM HERÓI

*Tome-se um homem,
Feito de nada, como nós,
E em tamanho natural.
Embeba-se-lhe a carne,
Lentamente,
Duma certeza aguda, irracional,
Intensa como o ódio ou como a fome.
Depois, perto do fim,
Agite-se um pendão
E toque-se um clarim.*

Serve-se morto.

Reinaldo Ferreira

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	13
1.1 Uma penumbra na teoria	13
1.2 Da formação do romance histórico.....	23
2 O AUTOR PORTUGUÊS.....	29
2.1 Tordo e Portugal	29
2.2 Tordo e Anatomia dos mártires.....	31
2.3 A anatomia dos personagens.....	35
2.4 Da metaficção à metaficção historiográfica.....	45
3. O AUTOR ESPANHOL.....	54
3.1 Cercas e suas narrativas	54
3.2 Cercas e Soldados de Salamina	58
3.3 Da metaficção à metaficção historiográfica.....	68
4 UMA APROXIMAÇÃO	72
4.1 Paralelas que se cruzam.....	72
4.2 O ex-cêntrico pós-moderno	76
4.2.1 Incredulidade.....	76
4.2.2 Busca.....	79
4.3 A narrativa mítica	81
4.3.1 O nascimento do herói	86
4.3.2 O que é um herói senão uma vítima que foi mudado o nome?.....	88
4.3.3 O herói de Salamina	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	103

RESUMO

A presente dissertação, a partir de uma análise estrutural e narrativa, tendo como teóricos de referência: Linda Hutcheon (1991), Georg Lucáks (2011) e Martin Cezar Feijó (1984), analisa as obras *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas e *Anatomia dos mártires* (2011), de João Tordo. Tanto o romance português de João Tordo, como o romance espanhol de Javier Cercas, são alocados na categoria de metaficção historiográfica, na qual similarmente apresentam uma construção baseada em fatos históricos representativos para a nação referenciada na história – a Guerra Civil Espanhola, para Cercas, e a ditadura de Salazar, para Tordo – e permeadas por uma lacuna histórica que permanece irresoluta. Com essa configuração, as narrativas apresentam um olhar histórico que parte de um ponto de vista que foge da visão cristalizada pela história. Essa nova visão dá-se por um personagem ex-cêntrico, que, nessas narrativas, apresenta uma condição mítica de herói, possuindo as características que o aproximam do herói clássico – épico ou trágico. Desse modo, é apresentada a fundamentação teórica que discute a relação entre a literatura e a história, a caracterização dos romances históricos, a subversão do gênero ocorrida com o advento da literatura pós-modernista e a perpetuação das características clássicas que constroem as narrativas dos personagens ex-cêntricos, justificando a impossibilidade de preenchimento das lacunas históricas que movem os romances.

Palavras-chave: Romance histórico; Metaficção historiográfica; João Tordo; Javier Cercas; herói.

ABSTRACT

The current dissertation, having as theorists of reference: Linda Hutcheon (1991), Georg Lucács (2011) and Martin Cezar Feijó (1984), analyses the works *Soldados de Salamina* (2001), by Javier Cercas and *Anatomia dos mártires* (2011), by João Tordo. Both João Tordo's Portuguese novel and Javier Cercas' Spanish novel are assigned in the category of historiographical metafiction, in which they similarly present a construction based on representative historical facts - the Spanish Civil War, for Cercas, and Salazar's dictatorship, for Tordo – and pervaded by a historical gap that remains irresolute. With this configuration, the narratives present a historical outlook that departs from a standpoint that escapes the crystallized view by the history. This new view is given by an eccentric character, that, in these narratives, present a mythic condition of hero, possessing the characteristics that brings it closer to the classic hero – epic or tragic. Therefore, it is presented the theoretical ground that discusses the relationship between literature and history, the characterization of the historical novels, the subversion of the genre occurred with the advent of post-modern literature and the perpetuation of the classic characteristics that build the narrative of the eccentric characters, justifying the impossibility of filling the historical gaps that move the novels.

Keywords: Historical romance; Historiographic metafiction; João Tordo; Javier Cercas; hero.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem seu início com um evento que alegoricamente se aproxima das narrativas por ela abordadas: um encontro inesperado com uma questão que necessitava de resolução – ou compreensão. Com a leitura das obras de autores que *a priori* apresentavam-se distintos, foi possível vislumbrar um traço que envolvia as narrativas e que até então não era perceptível. Ao chocar as duas obras, ficou visível a aproximação em forma e conteúdo que concernia a elas, gerando uma curiosidade e um questionamento que, assim como com os narradores das obras, necessitava de resolução e saciedade para que existisse a completude. Dessa forma, a pesquisa foi estruturada de modo a compreender como se dava o funcionamento das obras e quais as justificativas teóricas e semânticas para que se estruturassem de tal forma. E mais do que isso, o que levaria dois autores com obras tão diferentes, de países diferentes e temporalidades diferentes a escrever obras tão semelhantes.

Na obra de João Tordo, *Anatomia dos mártires*, temos a história de um jornalista que se depara com a história de Catarina Eufémia, uma militante camponesa morta pela repressão da ditadura de Salazar. A partir dessa descoberta, o narrador-personagem embrenha-se em uma busca incessante pela verdade histórica que estrutura a narrativa mítica que se estabelece em torno dela e de sua memória.

Na obra de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, temos, à semelhança de Tordo, uma narrativa que conta sobre um jornalista que se depara com a história de Rafael Sánchez Mazas e seu fuzilamento no santuário do Collet. Com essa informação, o autor-

narrador busca encontrar a verdade histórica que estrutura a narrativa mítica que se estabelece entorno dele.

No intuito de analisar as obras como os romances históricos que são, e especialmente como as metanarrativas que são, o questionamento se expande: por qual motivo há essa constante menção ao martírio ou ao heroísmo dos personagens? Por que criar uma narrativa em que tudo parece irresoluto, exceto a certeza da grandeza daqueles que figuram o papel central da história contada pelos narradores? Essas questões eram as lacunas que havia a necessidade de serem preenchidas. Esta dissertação e todo o estudo envolvido para seu desenvolvimento foram voltados à busca de preencher as lacunas históricas, responder as perguntas e compreender os motivos – uma necessidade que surge a partir de um encontro inesperado. Nesse quesito, as narrativas e essa pesquisa fundem-se.

A partir disso, estabelece-se o caminho a ser trilhado para que todos os questionamentos que foram levantados fossem respondidos – e é nesse caminho que seguimos nos quatro capítulos que compõem este trabalho. Partiremos das compreensões mais gerais das obras, seguiremos para uma análise aprofundada de cada uma individualmente e chegaremos à aproximação que entrelaça as narrativas – paralelas que se cruzam.

O primeiro capítulo tratará da fundamentação teórica. Na primeira seção, visto o denso conteúdo histórico presente nas obras, trataremos das discussões que envolvem as teorias de história e da literatura, destrinchando suas vertentes e limiares e compreendendo como cada expressão tem sua função dentro da construção da narrativa da humanidade. Trazendo teóricos importantes – como Hayden White (1995), Alfredo Bosi (2015) e Luiz Gonzaga Motta (2013) – poderemos compreender desde a importância intrínseca ao ser humano de construir narrativas até como essas narrativas, enquanto história, transitam entre a ficcionalidade e a factualidade. Na seção seguinte, à luz da teoria de György Lukács (2011), seguiremos com a discussão para compreender a formação e as características do gênero que majoritariamente une as narrativas ficcionais e históricas: o romance histórico. Cientes de que o papel da literatura não é documental, discutiremos como a ficcionalização da história transmite o conteúdo histórico e até onde há a veracidade dos fatos apresentados nas obras – ou se é possível delimitá-la.

No segundo capítulo, nos dedicaremos em contextualizar a obra de João Tordo e analisar detidamente a obra *Anatomia dos mártires* (2013), sobre a qual a pesquisa se

dedica. Colocaremos a obra de Tordo em perspectiva, além de buscar compreender o funcionamento da narrativa e o modo em que o autor a estrutura. Feito isso, e utilizando a teoria de Linda Hutcheon (1991), conceituaremos teoricamente a obra, apresentando-a como *metaficção historiográfica*.

No capítulo três espelharemos a estrutura construção de argumentos do capítulo dois, a fim de demonstrar a dualidade que existe entre as obras, deixando claro suas diferenciações e correspondendo suas particularidades. A narrativa de Javier Cercas possui características que se expandem para outras obras do autor, exigindo que façamos uma ampliação da interpretação para outras narrativas dele, ajudando para que compreendamos o funcionamento de *Soldados de Salamina* (2012).

O quarto e último capítulo, diferentemente dos anteriores, possui uma singularidade: ele para de tratar das relações entre história e literatura e passa a analisar os personagens apresentados por Cercas e Tordo de forma particular. Buscando situar teoricamente a escolha dos autores em tratar a história por meio de uma perspectiva que foge à que é posta pela historiografia, utilizamos de outra postulação teórica de Linda Hutcheon (1991) para fazer a análise das obras – dessa vez em conjunto. Desse modo, caracterizaremos os personagens como *ex-cêntricos* e demonstraremos como eles apresentam essas características dentro das narrativas. Por fim, preencheremos a lacuna aberta pelos questionamentos que motivaram este trabalho, justificando a escolha dos autores por uma estrutura tão semelhante: demonstraremos que ambas as narrativas se situam em uma mesma perspectiva de reavaliação da história por meio de uma nova visão sobre os personagens que a figuram, tratando os personagens *ex-cêntricos* como uma revisitação – ou ressignificação – do herói clássico.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 Uma penumbra na teoria

Não é recente nem exclusiva a discussão teórica que permeia o termo “literário”. A concepção do que é, ou o que não é, literatura é compartilhada por gerações de estudiosos e ainda assim, não há uma resolução absoluta. O que é indiscutível, porém, é que a utilização da linguagem, escrita ou oral, como forma de expressão humana permite as variações da concepção, visto que também é indiscutível a utilização desses modos de linguagem para a feitura literária.

A *Poética* de Aristóteles postula as concepções sobre o fazer literário, sistematizando suas formas e definindo suas características. Pelo pensamento do filósofo, cabe ao historiador tratar daquilo que realmente aconteceu, e ao literato, daquilo que poderia ter acontecido. Quando faz essa afirmação, Aristóteles já ratifica que, por mais que os conteúdos sejam correspondentes, sua abordagem é diversa. E mais, quando assume que a literaturaria com o que aprovesse ao autor enquanto a História trataria de relatos de fatos que houvessem decorrido, Aristóteles faz uma distinção muito clara do que concerne à realidade ou à ficção. Para que seja mais claro, precisamos compreender o conceito de verossimilhança. Por se tratar de um conceito aristotélico, é válido ter ciência de sua definição:

Em sentido genérico e comum, verossimilhança é a qualidade ou o caráter do que é verossímil ou verossimilhante; e verossímil, o que é semelhante à

verdade, que tem a aparência de verdadeiro, que não repugna à verdade provável. Como se sabe, o entendimento do que seja verossimilhança é fundamental para o estudo da literatura e das artes em geral desde a Poética de Aristóteles, que entendia que “pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, Poética, Abril Cultural, 1984). Diferentemente da noção de verdade e de verdadeiro, entende-se desde então por verossímil na ordem narrativa tudo o que está ligado ao campo das possibilidades simbólicas relativas ao homem e à história. Desde então, todo questionamento quanto aos possíveis sentidos da verossimilhança está relacionado ao entendimento das referências que norteiam a sua constituição. (CEIA, 2009)

Sendo o campo da possibilidade inverificável e subjetivo, temos na literatura, segundo o filósofo, a existência de conteúdos que fogem à evidenciação histórica, visto que o autor da obra poderia simplesmente assumir para si um viés de desenvolvimento da trama e completar as lacunas que a permeiam com acontecimentos que, senão inventados, fogem à cronologia dos fatos. Desse modo, é possível afirmar que Aristóteles considerava a Literatura, se não fruto, permeada pelo discurso fictício. Entretanto, essa premissa não é originária de Aristóteles e muito menos se finda em suas afirmações.

A faculdade humana de conseguir olhar em linearidade para os acontecimentos passados e vislumbrar um futuro é intrinsecamente ligada à capacidade de narrar. Apenas por meio de narrativas – literárias, históricas ou quaisquer outras – que é possível situarmo-nos enquanto humanos e conceber uma projeção à posteridade dos acontecimentos. Como explana Motta, mencionando Bruner: “O narrar funde suas raízes na nossa ancestral herança cultural de relatar histórias. Os seres humanos têm uma predisposição cultural, primitiva e inata, para organizar e compreender a realidade de modo narrativo, como diz Bruner (1998)” (BRUNER *apud* MOTTA, 2013, p. 71). É válido assinalar de antemão que por mais que o homem possua essa predisposição ao registro, não necessariamente isso trata de possuir consciência sobre sua posição e importância histórica. Essa concepção será produzida em um ponto já avançado da evolução humana, como será exposto mais detidamente à frente neste mesmo capítulo

Mas por que narrar? Por mais que seja uma capacidade, existe uma necessidade em produzir narrativas: o ser humano narra para pôr em ordem os acontecimentos que perpassam sua existência. Acerca dessa motivação, diversos teóricos utilizam de suas pesquisas para compreender a necessidade inerente ao ser humano em narrar.

Luiz Gonzaga Motta, em seu livro *Análise crítica da narrativa* (2013) faz uma série de asserções sobre o motivo de se estudar narrativas. Em uma afirmação mais apaixonada, ele assume que os estudos de narrativa servem para a compreensão do sentido

da vida, mas não se resume a isso. Essa resposta, que soa simplória, é esmiuçada para que se compreenda sua intensidade. Segundo o autor, essa necessidade ontológica para o estudo da narrativa dá-se por uma série de fatores, os quais ele apresenta em seus capítulos. A primeira justificativa para a afirmação é que, por estarmos sempre formulando narrativas, do que somos e do que vivenciamos, estudá-las é elucidar essas “autonarrações”, e assim, obter um entendimento metafísico do ser. Mas apreender apenas sentidos pessoais não caracteriza a produção e estudo de narrativas, esta é apenas uma das seis justificativas apontadas por Motta. Interessa-nos, particularmente, duas dessas.

A primeira justificativa é a em que o autor considera uma razão de estudo a tentativa de “esclarecer as diferenças entre representações factuais e fictícias do mundo”. Nesse tópico, o autor tenta elucidar como a diferença de narrativas acontece em sua enunciação. Segundo Motta:

Popularmente, narrativas fictícias são aquelas imaginárias ou ilusórias, inventadas e não verdadeiras, como as lendas, a literatura, a tragédia teatral e a grande maioria dos filmes. Em contraposição, as fáticas são as narrativas realistas: pretendem ser verdadeiras, como no jornalismo, na biografia, na historiografia e na ciência. A primeira implica uma suspensão temporária da descrença: animais podem falar, monstros podem existir, o tempo retroceder, um morto retornar à vida etc, e ninguém contesta porque o ficcional pressupõe que o universo descrito seja ilusório, irreal: é o reino do como se. A segunda reivindica uma fidelidade ao real, à veracidade e autenticidade históricas. A primeira gera predominantemente experiências subjetivas estéticas e poéticas. A segunda remete a experiências do conhecimento gnosiológico, um conhecimento objetivo e racional do mundo fático. (MOTTA, 2013, p. 36, grifos do autor)

Nessa definição do autor, podemos vislumbrar de modo simples e dicotômico as definições dadas por ele. Tendo uma visão conservadora, o autor delimita as narrativas ficcionais e as narrativas reais sem considerar as nuances que aparecem em cada uma delas, e isso acontece porque o autor considera um ponto em que há a ruptura: a intencionalidade do discurso narrativo no ato de fala do autor¹. Desse modo, para Luiz Gonzaga Motta, quando o autor concretiza sua produção, se a intencionalidade o tencionar para uma produção ficcional, a tratará de um modo mais imaginativo, caso

¹ Cabe aqui esclarecer que quando trata de *intencionalidade* o autor não utiliza do sentido comum da palavra, mas da nomenclatura atribuída por John Searle (2002).

tencione para uma produção que seja verídica buscará conectar-se de forma mais passiva à realidade, como podemos observar no trecho:

[...] o que distingue a narrativa ficcional da narrativa de realidade é a *vontade de sentido* que se estabelece entre os interlocutores na relação comunicativa, o protocolo relativo da *verificação*. Se o desejo é traduzir fielmente o real, o narrador organiza natural e espontaneamente sua narrativa de maneira *dessubjetivada*, aproxima seu discurso do referente com a finalidade de convencer o destinatário que está relatando a verdade, relatando o mundo *tal qual ele é*. A narrativa se configura em uma linguagem referencializada, objetivada, com farto uso de citações números, estatísticas, dêiticos, referências espaço-temporais, artigos definidos etc., produzindo então uma coerência referenciada. (MOTTA, 2013, p. 39)

Além da intenção do autor, Motta aponta o *pacto ficcional* como um fator decisivo para a concepção dos modos narrativos. O autor alega que quando exposto a um texto ficcional, o leitor se compromete a aceitar o que se apresenta na narrativa, e quando se depara com um texto em que não há esse pacto, como o jornalístico, tende a aceitar o que está exposto como real. Por mais óbvia que pareça essa afirmação, Motta despreza de sua concepção as obras que possuem ancoragem em fatos históricos e que são utilizados pelo fazer literário. Os fatos históricos que estão na literatura serão taxados de fictícios devido a seu modo de reprodução? Outro ponto que o autor também despreza é a personalidade do historiógrafo – que trataremos mais à frente em discussão com outros textos teóricos.

Entretanto, podemos refletir desde já que essa noção do pacto ficcional é válida apenas quando a literatura se depara com leitores dedicados a compreender o que está posto como uma produção artística, e não como fonte de dados. Essa relação ocorre, comumente, em uma condição utópica de leitura, ou melhor, ocorre dentro da condição de autor e leitor ideal.

Utilizando-se das narrativas históricas, Motta traz uma citação de Alfredo Bosi que apresenta uma característica comum tanto à narrativa fática, quanto à narrativa ficcional, sendo a segunda afirmação do autor que nos vale. Tendo consciência da causalidade necessária para que uma obra narrativa seja inteligível – condição que não se faz obrigatória nas obras líricas – Bosi ressalta a necessidade de pontuar acontecimentos de modo a ser compreendida a passagem de tempo:

Os fatos se passam uns depois dos outros. Para contá-los, isto é, narrá-los, é preciso também contá-los, isto é, enumerá-los. Contar é narrar, e narrar é enumerar. Contar exige que se diga o ano, o mês, o dia, a hora em que o fato

se deu. O ato de narrar paga tributo ao deus Chronos (BOSI *apud* MOTTA, 2013, p. 42)²

Embora essa afirmação valha para ambas as narrativas (fática e ficcional), a distinção entre as duas está presente no texto de Motta. Indo por um caminho que aponta as diferenças entre os historiadores *narrativistas* e *antinarrativistas*, o autor nos apresenta uma citação de Paul Ricoeur que traz o “paradoxo da historiografia”: por um lado, a fidelidade necessária e rigorosa aos fatos e acontecimentos; por outro, a inevitável concessão à imaginação estruturante de uma unidade narrativa compreensível” (RICOEUR *apud* MOTTA, 2013, p. 43). Nessa afirmação paradoxal, Ricoeur compreende a necessidade da interferência imaginativa do historiador para tornar inteligível a sucessão de acontecimentos decorridos

Desse modo, por mais que apresentem diferenças, as narrativas históricas e literárias possuem uma estrutura básica que as assemelham, sendo propícia uma reflexão sobre a indissociação existente entre elas. Para finalizarmos a discussão, lancemos mão de Paul Ricoeur para sintetizar a essência da do que foi apresentado: [...] apesar das diferenças evidentes entre o relato histórico e o de ficção, ambos possuem uma estrutura narrativa comum que nos permite considerar o âmbito da narração como um *modelo discursivo homogêneo* (RICOEUR *apud* MOTTA, 2013, p. 46).

Alfredo Bosi (2015) discute também sobre a relação que existe entre o texto fictício e o não-fictício. O autor busca caracterizar essa condição como “literatura de fronteira”, por ser permeada por características que compreendem os dois gêneros – o literário e o histórico. Essa condição pode ser associada ao *modelo discursivo homogêneo*, conceito ricoeuriano citado no parágrafo anterior. Bosi ressalta que é condição de toda teoria buscar esclarecer onde há a cisão entre atividade simbólica e comunicação direta. Para fazer tais asserções o autor assume *a priori* que haja a fronteira entre os dois gêneros, entre as duas formas de escrita, entre a ficção e a não-ficção. Essa fronteira, entretanto, pare ele, seria muito tênue e seria testada pela consciência do autor.

Falar em “fronteiras” da literatura dentro desse campo de interações é sempre recuar um pouco, é no fundo pensar as diferenças entre ficção e não-ficção. É procurar um chão sólido de conceitos pelos quais tudo que guarda um compromisso direto com a experiência (com a experiência consensualmente verificável) é não-ficção. [...] Uma hipótese provável é que há realmente um

² O trecho citado encontra-se no livro Tempo e história, organizado por Aduino Novais (BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 19-32, 1992.)

momento em que a fronteira existe, por pura, por mínima quer seja, por transparente que seja, como um cristal que separa dois ambientes; e a percepção da fronteira é testada pela consciência do escritor, enquanto testemunha. Ele sabe que o objeto da sua escrita é a sua experiência, e é uma experiência que ele pode atestar, empiricamente verificável: o real que aconteceu (BOSI, 2015, p. 223, grifos do autor)

É interessante notar que o autor assume que exista um *momento* em que a fronteira existe, não sendo, dessa forma, um local fixo e passível de ser encontrado, mas um fenômeno que cabe ao escritor vivenciá-lo, justamente quando a transpõe. Dessa forma, Bosi destaca que essa fronteira, se transposta pelo historiador ou não-ficcionista, abrirá a possibilidade de o receptor também perceber o ocorrido, pois o escritor entra no campo do não-verificável.

No outro lado dessa fronteira encontra-se o romancista, o qual não possui a intenção de veracidade em sua escrita. Entretanto, Bosi afirma que mesmo quando o escritor busca essa veracidade, com embasamentos e documentos em que se possa atestar ao verificável o que ele narra, o texto nunca poderá ser considerado verídico, pois o pacto que é estabelecido ao tipo de abordagem é ficcional. Isso nos mostra que a fronteira entre a narrativa histórica e a não-história permite que seja transposta apenas por uma via. Enquanto o discurso histórico permite a possibilidade de utilizar do discurso fictício (conforme a consciência do escritor) e ainda assim manter seu status de veracidade, podendo, se descoberto, ser pontualmente desmentido, o discurso fictício não grassa da possibilidade de valer do status de não-ficção, por mais que o que esteja posto seja verificável.

Por mais que o romancista inclua fatos que ele possa atestar, no caso do romance histórico, ou do romance realista do século passado, nós sabemos que aqueles fatos estão sendo trabalhados por uma corrente subjetiva, filtrados, transformados. Ainda que o quantum de real histórico seja ponderável, o modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional. Nessa perspectiva, o romancista não mentiria nunca. O romancista não mente nunca, porque ele efetivamente está mexendo com representações da imaginação que podem, ou não, ter um conteúdo empírico historicamente atestado. Mesmo que maciçamente seja documentado o fato que ele está narrando, o regime é de ficção. (BOSI, 2015, p. 224, grifos do autor)

Vale ressaltar que Bosi não despreza os fatos históricos presentes nas narrativas ficcionais, mas ele compreende que por maior que seja o esforço do autor em manter-se atrelado ao discurso histórico, as possibilidades de intervenção em sua obra visando ao discorrer da narrativa ou de um personagem são latentes, desse modo “a imbricação de devaneio com relato propriamente é ficção” (BOSI, 2015, p. 225).

Mas distanciando-se da tentativa de taxar as separações e buscando o local de mútua existência das possibilidades ficcionais e não-ficcionais, Alfredo Bosi apodera-se

de um discurso em que, enquanto critica essas distinções, ele propõe um viés que permite a coexistência dos gêneros históricos e literários sem que haja prejuízo para ambos. Nessa vertente, Bosi atribui o termo “compresença” para representar essa fusão entre os gêneros de modo que fuja às concepções pré-estabelecidas para cada um. Essa relação de compresença permite que a factualidade e a fantasia empreendam juntos na construção de uma narrativa, sendo possível que a fronteira que os dividia seja facilmente transposta, sem que haja a generalização do que está posto como fato ou ficção puramente. Desse modo, isso rompe com o que estava posto anteriormente a respeito das construções ficcionais que se ancoram em fatos verificáveis – ou mesmo os narra – de que eles seriam, pelo contrato estabelecido, refutados. A existência da compresença agrega à produção literária a condição de verdade, mesmo que em partes.

Vejo que essa fome de realidade no fazer-se dos atos simbólicos tem como contraponto uma fome de idealização e de antirrealismo. São duas posições extremadas na nossa cultura: o realismo mais nu e a fantasia mais livre. As duas tendências estão compresentes, e vejo que isso faz com que a crítica literária empreenda a busca de um exemplário, de um novo corpus em que as fronteiras estejam derrubadas, onde o histórico entre para o literário e o literário entre para o histórico. (BOSI, 2015, p. 227)

Na reflexão a respeito do texto de Luiz Gonzaga Motta, pudemos perceber uma série de concepções que estão arraigadas na discussão sobre a narrativa, seja ela fática ou ficcional. Pudemos perceber também que as delimitações dos gêneros são muito tênues, permitindo que haja um lugar de penumbra, no qual podem coexistir – ainda que isso não seja apontado pelo autor. Essa penumbra é apresentada por Bosi em seu conceito de compresença, onde permite que o limiar entre as narrativas históricas e literárias embracem a nuance. Por mais válidas que possam ser as concepções explanadas por Motta, ele mantém fora de sua reflexão questões importantes a serem levantadas, como a interferência da posição do narrador, a seleção de elementos a serem narrados e a incapacidade de abrangência da totalidade por uma narrativa, questões que são caras à discussão, mas que não cabem ao propósito do autor – elementos que são superficialmente tratados por Bosi.

Consoante com o pensamento de Alfredo Bosi, mas intensificando a abordagem, Luiz Costa Lima faz uma construção de pensamento ancorada em diversos outros teóricos da história - isso se dá porque o autor busca compreender a história do ponto de vista de um literato. Devido a esse olhar para um campo ao qual não pertence, Lima tende a ser demasiado explicativo sobre as teorias utilizadas. Em síntese, as teorias abordadas pelo

teórico pautam a condição do historiador durante o curso da história. Partindo de Tucídides, o texto explana como a escrita histórica foi sempre permeada pela necessidade de alocação ou preenchimento dos acontecimentos para que a causalidade dos eventos seja inteligível. Nesse aspecto, percebemos que a história, por mais que haja a busca pela veracidade incontestável, é permeada pela ficcionalização.

No livro *Meta-história: a imaginação histórica do século XXI*, Hayden White propõe um pensamento dialético a respeito da construção da historiografia, pautando de definição à sua indefinição (quando seus conceitos são contestados). O autor traz de modo resoluto as questões que permeavam e que permeiam as definições e questionamentos do fazer histórico. White aponta que os historiadores do século XIX acreditavam ser possível conferir à história concepções fixas e irrefutáveis, em que “a ‘história’ era considerada um modo específico de existência, a ‘consciência histórica’ um domínio autônomo no espectro das ciências humanas e físicas” (WHITE, 1992, p. 17). Nesse momento é que a história busca apartar-se da literatura e atrelar-se à ciência, pois compreendia que seu fazer era uma condição exata, já que fatos são irrefutáveis e verificáveis. Vimos em Luiz Costa Lima que essas asserções são questionáveis, mas o advento do Positivismo de Comte possibilitou que os pensadores da história pudessem (ou ansiassem) por distingui-la de uma produção falível, ou mesmo passível de subjetividades. Com o movimento da *Escola dos Annales* a rigidez dos acontecimentos históricos passa a ser questionada. Sob uma visão em que considera a história de uma forma mais ampla, a construção do discurso histórico permite uma perspectiva em que os fatos tenham mais nuances do que era posto pelo positivismo.

Visto que a confiança nutrida durante o século anterior foi colocada à prova e questionada por pensadores como Heidegger, Valéry, Sartre, Levi-Strauss e Foucault, como cita Hayden White. Esses pensadores recobram o “caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história enquanto ciência” (idem). Essas concepções rompem com o pensamento positivista e realocam a história em seu local pré-estabelecido: na nuance entre fato e ficção.

Como já apontado pelos teóricos anteriormente citados nesse capítulo, o fazer histórico fica comprometido pelos fatos serem manuseados por escritores (historiadores) que, por mais que busquem o distanciamento do objeto, ainda assim imprimem suas concepções, selecionando, organizando e desprezando fatos que caibam ou não à narrativa que busca estabelecer. White organiza de forma estruturada essas etapas que o discurso histórico passa até sua finalização – já que sua abordagem é formalista. Mas

antes de entrarmos nas etapas de construção do discurso, vale nos inteirarmos das definições que o autor traz sobre os elementos da narrativa histórica.

A primeira definição que Hayden White apresenta nesse capítulo é a de “obra histórica”, a qual ele define como “tentativa de mediação entre o campo histórico, o registro histórico não processado, outros relatos e um público” (WHITE, 1992, p. 21). Desse modo, podemos perceber que o autor considera os elementos manipuláveis, já que utiliza de termos que permitem essa interpretação, como “tentativa de mediação” e o artigo indefinido “um”. Esses termos dão condições indefinidas à obra histórica, já que eles apresentam possível falibilidade na comunicação e a possível diferenciação que acontece em relação a qual público será direcionado. Nessas interpretações podemos aludir novamente à noção de “leitor ideal”, sendo o que é definido como público-alvo do relato que está sendo narrado. É possível ainda compreender que essa “tentativa de mediação” elencará elementos que corroborem com a narrativa esperada pelo público ao qual o relato está destinado, tendo assim apontamentos ideológicos em sua seleção. Apenas essa definição de Hayden White já rompe com todo o pensamento histórico construído pelos positivistas do séc. XIX.

Mas saindo das definições, o autor inicia sua descrição sobre como, segundo ele, acontecem os processos de formação do relato histórico. Segundo White:

Em primeiro lugar os elementos do campo histórico são organizados numa crônica pelos arranjos dos acontecimentos que serão tratados na ordem temporal de sua ocorrência; depois a crônica é organizada numa estória pelo posterior arranjo dos eventos nos componentes de um “espetáculo” ou processo de acontecimentos, que, segundo se pensa, possui começo, meio e fim discerníveis. Essa transformação da crônica em estória é efetuada pela caracterização de alguns eventos da crônica em função de motivos iniciais, de outros motivos conclusivos, e de ainda outros em função de motivos de transição. (WHITE, 1992, p. 21)

Na transposição de crônica para estória⁴ fica clara a intervenção do historiador, visto que é necessário seu juízo de valor para selecionar os acontecimentos que farão, ou não, parte de sua construção narrativa. Nessa perspectiva, pode-se facilmente associar a construção da estória à feitura literária. Entretanto, para que haja a justa distinção entre esses dois trabalhos, o autor coloca em sua quinta nota de rodapé (p. 21-22) o que seria o

⁴ O termo “estória” está em desuso, sendo apenas utilizado o termo “história” - tanto para narrativas ficcionais como para narrativas fáticas. Entretanto, para corresponder ao termo utilizado pelo teórico, será pontualmente utilizado.

elemento diferenciador entre ambas. White declara que “diversamente do romancista, o historiador defronta com um verdadeiro caos de acontecimentos *já construídos*, dos quais há de escolher os elementos da estória que vai contar” (WHITE, 1992, p. 22, grifos do autor). Essa necessidade em escolher em meio ao caos dá-se por compreender que a crônica não possui início nem fim claros. Ela inicia a partir do momento em que o registro é começado e não há um fim expresso, poderá seguir *ad infinitum*. Por essa condição perpétua do cronista que se mostra necessária a construção das estórias.

A função objetiva e subjetiva do historiador estão imbricadas no fazer histórico. Quando há a variação do enfoque, há a alteração da seleção de dados apresentados, sendo colhidos do caos aqueles que permitam que impere a ordem, ou seja, “esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir *uma estória de tipo particular*. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua estória.” (idem).

Conceber, porém, que a subjetividade do historiador não seria de grande relevância, entendendo que seu trabalho é apenas selecionar os fatos que deseja narrar, é permitir que se crie uma crença de que o enfoque sobre os eventos não altera a significação da estória como um todo. Esse assunto repercutir-se-á durante toda essa dissertação, quando trataremos dos enfoques narrativos da história e da ficção. Essa seleção e alocação dos fatos faz parte da tarefa inventiva do historiador, que pode condicionar um fato irrelevante no destaque e um fato grandioso ao alheamento. Ignorar que essa seleção altera o fato histórico é subjugar o historiador à ignomínia.

Após todas essas considerações e percursos teóricos temos ainda um cenário plúmbeo, onde não é passível de conclusões definitivas. Enquanto temos na figura do historiador um indivíduo que aspira à verdade, mas tropeça em sua subjetividade – necessária, temos no romancista um indivíduo que não anseia pela veracidade, mas que pode utilizar-se de fatos em suas narrativas sem que isso os invalide. Não é possível, nem a intenção, chegarmos a uma resolução dessa insólita questão que perpassa séculos nesse capítulo, mas sim, apresentar de forma consistente as semelhanças e distinções entre o fazer histórico e literário, que servirão como base a tudo que se seguirá nesse trabalho.

As concepções aqui apontadas têm como finalidade demonstrar que, para além do senso comum, que possui uma fácil dicotomia, a relação entre a história e a literatura possui nuances ramificadas, que dependem de uma outra história da humanidade para que sejam entendidas – e, ainda assim, correr o risco de não serem.

1.2 Da formação do romance histórico

Enquanto no tópico anterior preocupava-nos a difícil e articulada diferenciação entre a obra literária e a obra histórica, nos ateremos agora à condição histórica do surgimento do romance histórico. Cabe desde já assinalar que o caminho que será percorrido compreenderá uma linha de pensamento que coincide com os caminhos da historiografia. Entretanto, a abordagem que será dada não possui uma concepção epistemológica, mas sim uma cronologia conceitual que permita o vislumbre dos eventos histórico-sociais que constituem a condição política, ideológica e social que compõem o cenário em que ele surge.

Antes de abordarmos a concepção histórica que propiciou o surgimento do romance histórico, é importante que façamos uma delimitação dele e como se dá suas transformações. Para isso tomemos como base o texto de Rildo Cosson e Cintia Schwantes (2005), que de forma sucinta pontuam como acontecem os desdobramentos desse gênero. Segundo os teóricos, o trabalho do romance histórico não é ser histórico no sentido documental, mas manter-se como literário. A escritura desses romances demanda de um trabalho de pesquisa intenso dos autores, a fim de alcançar uma fidelidade aos fatos expostos.

Entretanto, o aparecimento de fatos históricos dentro de romances não é o suficiente para que ele seja taxado como romance histórico, afinal, os romances de modo geral dependem de um situar no tempo e espaço para serem escritos, e isso já calha na necessidade de um local histórico – passado ou não. Dessa forma, para Cosson e Schwantes “[...] o que enseja o uso do adjetivo histórico em um romance é a presença da história como parte constitutiva da obra, isto é, a certeza de que sem a presença daqueles personagens que são pessoas e sem os episódios conhecidos como históricos o romance seria outro” (COSSON e SCHWANTES, 2005, p.31-32).

Todavia, o romance histórico não permaneceu estático sobre sua definição. Com o passar do tempo, ele altera-se junto com as demandas que a literatura exigia, acompanhando também a evolução das discussões sobre a relação entre a literatura e a história. O primeiro momento é o que o teórico chama de “romance histórico tradicional”, o qual diferenciava-se da história tradicional na tratativa sobre o público/privado. Enquanto a história buscava a elaboração de um discurso que concernisse a uma visão ampla, o romance histórico avançava sobre a abordagem de pontos de vista particulares, de um ambiente reduzido, mas mantendo sua fidelidade aos eventos da macro-história.

Num segundo momento, o romance histórico partiria dessa mesma premissa, mas ao invés de manter-se atrelado aos acontecimentos pontuados pela história, permitia que houvesse a alteração dos eventos segundo a relação que fosse estabelecida dentro da micro-história postulada no enredo. Rildo Cosson e Cintia Schwantes nomeiam essa segunda fase como “romance histórico revisionista”.

A última transformação – e a que será abordada de forma mais específica nessa dissertação – é a em que surge a metaficção historiográfica. Nessa vertente do romance histórico há a consciência de que a história e a literatura são formadas por discursos, sendo possível a reescritura do passado sem a intenção de deturpá-lo, mas a fim de apresentar um ponto de vista que não havia sido abordado pela história de modo efetivo. Porém, para que cheguemos aqui é preciso que compreendamos como surge o romance histórico, seu contexto e sua formação. Com extraordinária capacidade intelectual, György Lukács constitui uma obra definitiva sobre a constituição do romance histórico, e é a partir dela que seguiremos esse caminho.

A Europa do século XVIII tem seu pensamento tomado pelos ideais iluministas, e essa tomada de consciência racional permite que os pensamentos sejam aflorados até que culmine na Revolução Francesa. Nesse ínterim, o romance social realista – que grassava à época seu início – não tinha consciência de que os acontecimentos concomitantes à sua produção tinham importância no desenvolvimento histórico, por mais que retratassem tais eventos nas obras. Esse fato é o que permite que não sejam considerados como romances históricos os romances com roupagem histórica que antecederam Walter Scott. Essa é a principal crítica de Lukács sobre a construção dos romances de caráter histórico dos séculos XVII e XVIII, o autor afirma que o que falta aos antecessores de Scott “é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Essa crítica do autor se dá por ele compreender que os romances que precederam Walter Scott possuíam apenas “roupagem histórica”, mas os sujeitos eram retratados de maneiras psicológicas e contumazes contemporâneas as do autor. Desse modo, o fato histórico acontecia apenas como pano de fundo para a criação da ficção, sem que seu enredo e conteúdo fossem condizentes com o episódio que era retratado, que são as características principais do romance histórico tradicional. No romance histórico clássico, o acontecimento histórico afeta a narrativa de forma direta, influenciando o decorrer da narrativa e da trajetória dos personagens, além de retratar os personagens com atitudes e

pensamentos condizentes com o momento retratado – não apenas a roupagem e ambientação.

Entretanto, Lukács aponta que o romance social realista foi o responsável por possibilitar a criação dos romances históricos. Essa consideração é posta porque os romances sociais realistas apresentam os elementos históricos de maneira mais intensa, influenciando até mesmo no destino de personagens dentro da ficção. Mas além da possibilidade de propiciar a criação do romance histórico, o realismo social inglês permitiu aos escritores começarem a visualizar a importância do tempo presente dentro de um regime diacrônico.

Esse desconhecimento do alcance do sentido histórico que ocorre na prática, da possibilidade de universalização da especificidade histórica do presente imediato, observada corretamente de modo instintivo, caracteriza o lugar que o grande romance social inglês ocupa no desenvolvimento de nosso problema. Foi ele que conduziu o olhar do escritor ao significado concreto (isto é, histórico) do espaço e do tempo, das condições sociais etc.; foi ele que criou o meio de expressão literário, realista, para a figuração dessa especificidade espaço-temporal (isto é, histórica) dos homens e das relações. Mas isso [...], deu-se por um instinto realista e não chegou a uma clareza sobre a história como processo, sobre a história como precondição concreta do presente (LUKÁCS, 2011, p. 36)

Com esse cenário que indica um fazer literário desgarrado do fazer histórico (consciente) é desconstruído no último período iluminista, quando passa a ser consciente o problema do domínio histórico pelo escritor. Essa consciência histórica inicia por um ponto particularmente alemão: a discrepância entre a realidade econômica e política e as ideias defendidas pelos iluministas. Essa cisão entre a realidade e o ideário faz com que haja uma ruptura social das pequenas cortes alemãs, que privilegiavam os costumes franceses, tornando mais difícil a unidade política e ideológica. Dessa situação resulta a necessidade de um retorno à história alemã, onde pudessem fazer com que a esperança renascesse a partir de um reavivamento da grandeza nacional. Para que tal ocorresse, os motivos das grandezas e declínios da Alemanha deveriam ser novamente postos em pauta, gerando a necessidade da representação artística de tais feitos. Assim acontece a historicização da arte.

Mas saindo do contexto alemão, é preciso que entendamos o que acontece na Europa como um todo para que a consciência do homem como historicamente localizado e consciente seja instaurada. No período anterior às revoluções que culminavam no continente europeu, as guerras eram feitas por mercenários, e aconteciam distantes da população, ou seja, a guerra não era real para essas pessoas, era apenas um relato que

chegava até eles mediante àqueles que os governava. Entretanto, com a revolução francesa, houve a constituição de um exército das massas, ou seja, as pessoas que estavam ali eram parte da própria guerra, tornando-a real: “Primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e queda de Napoleão que fizeram da história uma *experiência das massas*, e em escala europeia.” (LUKÁCS, 1992, p. 38, grifo do autor).

Essa transformação que ocorre com a dissolução do distanciamento que havia entre as pessoas e os exércitos faz com que a dinâmica social tenha que ser alterada para que o manejo de forças seja eficiente. Enquanto nos exércitos mercenários a motivação era puramente financeira, para que houvesse o consentimento dos populares para formarem um exército de massa era necessário que a causa fosse amplamente explanada, os motivos claramente expostos e seus prós e contras fossem pontuados. Essa necessidade gerou uma condição panfletária das causas, fazendo tanto com que as pessoas que aceitassem fazer parte do exército fossem conscientes, como localizando historicamente aquele povo dentro de uma perspectiva social e política.

Além da conscientização, as guerras que eram pontuais e distantes passam a tomar conta do território europeu, transformando-o em um palco de guerras diversas e latentes. Com essas guerras que irrompiam territórios, *os exércitos de massa* passaram a transitar pelo território do continente. Esse trânsito intenso e constante traz uma segunda conquista importante para o situar dos indivíduos: eles podem verificar que o que acontece em seu território não é um caso isolado, mas uma resposta a uma série de convulsões revolucionárias que palpitam além-fronteira. Essa condição de vivência situacional de acontecimentos que fogem ao elemento cotidiano e regional permite que em uma nova instância de compreensão seja despertada nos indivíduos, sendo possível enxergar-se como parte integrante de um sistema de acontecimentos que vai além de um ideário, mas que afeta diretamente seu modo de vida. Conforme Lukács, “assim, criam-se possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente.” (LUKÁCS, 1992, p. 40)

Após essa sequência de profundas alterações no ideário social do povo europeu, instituiu-se uma época pós-revolucionária, que, a serviço de uma estrutura capitalista que já se punha fortemente e considerava que, se mantida, a efervescência das revoluções seria prejudicial a seu propósito exploratório, pensadores articulavam uma tentativa de uma retomada da consciência histórica como um percurso fluído e calmo, que acontece distinta e indiferentemente da participação ativa das massas, retomando ideais feudais.

Com essa tentativa de atenuação da participação ativa e histórica dos indivíduos, esse pseudo-historicismo buscava atribuir à série de revoluções que se sucederam um caráter de “nó” da narrativa histórica, onde a partir de seu acontecimento a narrativa seguiria um curso alinhado com o que vinha anterior a ele. A filosofia hegeliana surge nesse mesmo ínterim, e provoca o questionamento dessa estrutura que tem a premissa de exploração, por isso, vale-se da desinformação.

Como uma resposta a esse pseudo-historicismo, a história busca atrelar-se ao viés científico, buscando pela primeira vez utilizar-se de uma “periodização racional da história, uma tentativa de apreender de modo racional e científico a especificidade histórica e a gênese do presente (LUKÁCS, 1992, p.43). Da soma desses fatores com a filosofia hegeliana surge um “novo humanismo”, que concebe a história como portadora do progresso humano, fazendo com que seja indelével essa marca consciente que é prerrogativa de avanço e de situação do indivíduo mediante o conhecimento e localização sócio-histórica.

Após essa conscientização sobre as condições sócio-históricas da Europa no período em que surge o romance histórico trazido pela vertente lukasiana, temos uma base sólida para conjecturar que, diferente do que discutimos no tópico anterior sobre a diferenciação da literatura e a história, o romance histórico surge pela necessidade de uma unificação entre as duas, para que o elemento histórico que era fundamental para a manutenção do pensamento evolutivo social da época fosse passível de ser encontrado em modos diversos, fazendo com que a consciência do indivíduo não sucumbisse ao pseudo-historicismo reacionário que buscava subjugar a capacidade reivindicativa do povo, tentando fadá-los a um novo regime de submissão e subserviência.

Nessa vertente podemos pensar que os elementos citados anteriormente por Bosi, por exemplo, que a concepção inicial de que, por mais que fosse permeada por fatos, a narrativa romântica nunca assumiria um caráter fático por seu regime de veiculação compactuava com a ficcionalização não cabe ao romance histórico, já que sua intenção é a de utilizar dos fatos históricos sem deturpá-los, mas a partir deles criar narrativas que façam com que o leitor conceba os modos de vida e pensamentos que estavam em vigor à época. Essa condição não torna, porém, o romance histórico um documento histórico, mas permite que ele seja capaz de situar historicamente aquele que o lê.

Numa arguição que buscava questionar as formas propostas por Lucáks no artigo “O romance histórico ainda é possível?”, Frederic Jamenson descaracteriza Scott como romance histórico, mas classifica-o como “romance de costumes”. Essa descaracterização

se dá por o autor manter a dualidade entre o Bem e o Mal, o que seria um contrassenso dentro da tipologia narrativa do romance histórico. Isso porque segundo Jamenson, houve uma série de obras no século XIX que poderiam ser caracterizadas como romance histórico, mas que permaneciam ausentes da visão lukasiana. Esse ponto da explanação de Jamenson não é o que traremos à tona, mais importante é o questionamento em aberto que o autor propõe e não finaliza – talvez por ser impossível a resolução.

Argumentando que as características propostas por Lucáks concebiam que o romance histórico parte da harmonia entre os âmbitos públicos e privados centrados em um personagem mediano para que houvesse plenitude em sua construção, Jamenson questiona se a construção narrativa modernista seria capaz de estruturar um romance histórico segundo os moldes lukasianos, visto que a perspectiva modernista não previa uma intersecção tão plena entre o social e o particular, mas uma visão individualizada dos acontecimentos e uma narrativa focada na concepção do personagem como indivíduo e sua trajetória pessoal. Desse modo, seria ainda possível a escrita de romances históricos? – é o questionamento já posto no título do artigo.

Numa resposta a Frederic Jamenson, Terry Anderson em seu artigo “Trajetos de uma forma literária” faz também uma arguição em que apresenta uma série de exemplificações que divergem das condições propostas por Jamenson. Segundo Anderson, o romance histórico apresenta um cerne contínuo em sua evolução, que é a oscilação entre as formas de abordagem. Desse modo, não haveria uma mudança demarcada, como pensava impossível Jamenson, e clara como propõe Cosson e Schwantes (como supracitado), mas sim uma condição orgânica de construção. Os autores entram em acordo sobre um ponto com clareza: ambos concordam que o ambiente pós-moderno propiciou o retorno da produção elevada de romances históricos, mas atendendo agora às demandas que o pós-modernismo impõe. Essas demandas e as características trazidas pelo romance histórico pós-moderno serão explanadas ao longo dessa dissertação.

2 O AUTOR PORTUGUÊS

2.1 Tordo e Portugal

Figurando um importante lugar no *hall* dos escritores contemporâneos portugueses, João Tordo apresenta uma escrita que não se beneficia de composições complexas em estrutura, mas sim, de uma composição de enredos e personagens que suprem a elaboração sintática mais simples. Essa condição de simplicidade na escrita aparece primeiramente por Tordo tratar de personagens que, muitas vezes, não figuram locais de prestígio, ou que mesmo ocupando, aparecem em um contexto informal de situação, permitindo com que seja sempre palatável o conteúdo que apresenta, procurando uma coerência dos discursos com o posicionamento dos personagens. Vemos contraposição, por exemplo, da escrita tordiana com a de Saramago, que, mesmo tratando de pessoas comuns, possui uma construção sintática que não condiz com a posição social do personagem – e ambos povoam o espaço da escrita contemporânea portuguesa.⁵

Estrutura simples de escrita não condiz, entretanto, com ser uma escrita simplória, o contrário disso. Em uma simplicidade que abarca apenas a estruturação sintática, Tordo trata de temas intensos e complexos, mas sem que fuja à compreensão, deixando-os de um modo em que o questionamento seja latente. Essa condição de simplicidade na escrita é uma característica que foge à obra de Tordo, mas que figura a nova faceta do romance contemporâneo português, sendo uma marca identitária dessa nova literatura que surge a fim de retomar a tradição literária lusitana, sendo um dos sinais da cisão que ocorreu para que essa nova geração de escritores surgisse. Não se pode, entretanto, generalizar as

⁵ João Tordo publicou sua primeira obra apenas em 2004 (*O livro dos homens sem luz*), portanto, quando dito sobre a contemporaneidade ao escritor, tratar-se-á dos escritos feitos a partir da primeira década do século XXI, que apresenta características distintas das apresentadas no século XX.

produções contemporâneas portuguesas apenas por isso, pois, por mais que essa característica seja recorrente, temos exemplos que não correspondem a ela (como Lobo Antunes, Lídia Jorge ou José Saramago, citado anteriormente). Numa progressão que iniciou na metade do século passado, a característica da escrita menos erudita acentua-se na primeira década do século XXI.

Dito de outro modo, o romance português sofreu, no seu todo, uma profunda rutura, seja na utilização das categorias de tempo e de espaço, totalmente subvertidas face ao domínio imperial da cronologia no romance realista da primeira metade do século XX; seja quanto ao estilo, perdendo vernaculidade e erudição, substituindo esta dupla característica por um léxico quotidiano, fortemente mundano e jornalístico; (REAL, 2012, l. 203)

Autor de uma obra já extensa, apesar da pouca idade, 44, João Tordo acumula quinze livros em um período de quinze anos (além de cinco antologias), números expressivos e que mostram a versatilidade e habilidade criativa do autor. Essa capacidade de escrita e versatilidade é recompensada com diversas nomeações a prêmios, figurando com frequência entre os finalistas e tendo sido laureado com o Prêmio Literário José Saramago em 2009, por seu romance *As três vidas* (2009). Seus livros são amplamente traduzidos e publicados mundo afora. Esse reconhecimento, que aparenta ser uma conquista pessoal, é também um traço do pós-moderno que está arraigado na nova geração de escritores – a universalização.

Com uma característica recorrente de incorporar várias cidades em seus romances, João Tordo carrega essa marca que é um símbolo do novo romance português – do século XXI. A contemporaneidade das produções na literatura de Portugal é marcada por um forte traço cosmopolita, que simboliza essa necessidade – ou desejo – de transformar a literatura do país em um acontecimento global, o que tem surtido efeito. A geração de escritores a qual Tordo pertence possui um forte apreço fora de Portugal e fora de países lusófonos, o que também se percebe em seus textos, que não são voltados à pátria. Se tomarmos escritores como Gonçalo M. Tavares, por exemplo, veremos em sua obra uma ambientação que não é puramente lusitana, nem seus personagens possuem nomes que sejam próprios de Portugal, mas apresentam características de culturas estrangeiras, como em *Jerusalém* (2005), em que os personagens possuem nomes advindos da cultura alemã e judaica. Segundo Miguel Real em seu livro *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010* “o romance português, na primeira década do século XXI, tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de

caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional” (REAL, 2012, l. 196).

Sendo seu quinto romance, *Anatomia dos mártires* (2011) carrega as características anteriormente elencadas do autor. Seu apelo cosmopolita é bem demarcado, tanto pelos locais em que a narrativa acontece (Lisboa, Berlim e Dublin) quanto pela nacionalidade dos personagens. Em uma cena que explicita esse cosmopolitismo, encontram-se em uma mesma mesa de bar um português (o narrador), um alemão (Otto, amigo do narrador), uma irlandesa (Lorna Figgs) e um americano (Tom Kapus). Essa pluralidade é uma resposta pós-moderna à globalização e facilidade de aproximação que surge em nossos tempos.

Em contrapartida a essa recorrência de características, muito bem expostas por Miguel Real, os escritores portugueses atuais refutam seu pertencimento a uma escola ou a um estilo literário.

Neste sentido, estes novíssimos autores não comemoram uma tradição, não integram uma escola literária nem se apresentam como membros de uma geração — cada um vive de e para os seus textos individuais, absolutamente singulares, desprezando, porventura inconscientemente, o passado da história da literatura portuguesa, reinventando e recriando uma genealogia (isto é, um conjunto de autores) exclusivamente pessoal. (REAL, 2012, l. 3036)

Assim como seus personagens são individualistas, os autores também pensam ser. Dessa forma, assim como o mimetismo que a internet e as redes sociais nos imputam, os escritores da atualidade portuguesa acreditar estar dentro de um estilo próprio enquanto replicam formatos e ideias.⁶

2.2 Tordo e Anatomia dos mártires

Anatomia dos mártires é uma tratativa sobre a vida e a morte, ou sobre estar vivo e estar morto, ou sobre estar “preocupado em viver ou estar preocupado em morrer”, como é repetidamente dito no livro, como um mantra. Mas mais do que isso, *Anatomia dos mártires* é uma pergunta. Uma grande incógnita que se estabelece sobre a história de Portugal e não cabe nem ao romance, nem a ninguém, resolvê-la. É uma incógnita *per se*.

⁶ Essa característica extrapola a literatura portuguesa, como veremos na análise de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, no qual a estrutura do romance e a concepção do autor/personagem se equiparam com as dos novos escritores portugueses, mesmo sendo espanhol.

Uma lacuna que o tempo tratou de estabelecer e nunca de preencher. Define-se assim por tentar de tratar de um assunto que vai além do que é verificável, que foge à historiografia e à literatura, mas que povoa o imaginário do povo e a herança de uma nação.

Em uma narrativa de ritmo fluído, o autor estabelece uma composição da história que permite que os personagens apareçam e desapareçam de uma forma orgânica, mas que continuem povoando o imaginário do narrador. Essa capacidade é proporcionada por a narrativa ser centrada no narrador-personagem, que apresenta tudo em seu ângulo – mesmo em suas citações. Ou seja, temos uma série de acontecimentos, conversas e arquivos que são apresentados mediante a visão do narrador.

Vários fatores corroboram para que essa visão não se perca de sua centralidade. Uma delas é da narrativa ser reminescente, do autor reconstruindo o caminho que percorreu até que a história se findasse. A narrativa que Tordo apresenta é a documentação das tentativas, dos acertos e dos erros, de um indivíduo que se viu impactado por uma realidade que foge de seu alcance. A condição reminescente caracteriza a obra como metaficcional, pois é altamente autorreferencial.

O livro de Tordo é a história de um ególatra. Um sujeito que não enxerga existência fora de si e que compreende que aquilo que existe fora de si ou de nada vale, ou está diretamente ligada à sua vida. Esse, quando se encontra em um local estável, não vê a necessidade de transpor essa quietude, pois sua existência basta. O marasmo, entretanto, cobra seu preço quando a existência é transpassada por algo que foge à sua compreensão e foge à sua capacidade de controle. Essa condição na vida no narrador é rompida pelo que podemos chamar de fé. A pedra que gerou as inúmeras ondas que romperam o límpido espelho que era a vida do narrador é fruto de um acaso, uma vicissitude que desestabilizou o ego do personagem inominado que narra a história.

Foi na primavera de há três anos, no princípio da crise que abalou este lado do mundo, que visitei a terra onde mataram Catarina Eufêmia. Aconteceu por acaso; foi também por acaso que, nessa mesma viagem, ouvi falar pela primeira vez do homem que saltara do topo de um edifício com um manuscrito amarrado ao peito. Naquela altura, estas duas figuras – tão distantes no tempo e na geografia, porém tão próximas naquilo que incompreensivelmente as acabou por unir – diziam-me menos do que nada (TORDO, 2013, p. 31)

A partir desse encontro improvável do narrador com a história de Catarina Eufêmia e Francis Dumas é que surge o nó que a narrativa tentará desfazer.

Catarina Eufêmia foi uma camponesa assassinada pela ditadura de Salázar, em Portugal. A ditadura que durou 41 anos e tem características fascistas foi liderada pelo

ditador Antonio de Oliveira Salazar (por isso também chamada de salazarismo). Ela foi marcada pela censura, violência e anticomunismo. Esses fatores somados levaram à consolidação da dúvida e do acontecimento que serve de pano de fundo para a narrativa de Tordo: a morte violenta de Catarina. A narrativa que se estabeleceu é controversa e plural, mas tem um cerne que é incontestável: a camponesa foi morta de forma covarde por oficiais a serviço da ditadura.

As versões variam, mas não tornam a história menos perturbadora. Catarina, ao saber que os donos das terras contratariam pessoas de outro local para trabalhar por um valor irrisório a fim de boicotar os trabalhadores grevistas que buscavam melhoria nos salários, saiu em direção ao seu martírio com os filhos (esse dado é controverso) nos braços a fim de reivindicar pão e dignidade. Ao embater com o oficial que protegia o latifundiário receber três tiros de metralhadora pelas costas, regando com seu sangue a lenda de sua coragem. A história de Catarina é a história de muitos outros camponeses que viveram no Alentejo.

Foi sempre assim no Alentejo, pelo menos desde que eu me lembro. Uns que se estiveram a cagar para a terra e os outros, que a cultivaram de sol a sol, que a amaram como os pais ama os filhos, sujeitos a nunca a receberam em troca. Gente que deu a vida pela terra e a única coisa que recebeu em troca foi porrada. Jornas miseráveis e porrada (TORDO, 2013, p. 17)

O assassinato, o martírio e Catarina não são, entretanto, a história de Anatomia dos mártires. O livro retrata a vida de um jornalista que tem a vida cruzada por uma história que não pode ser cooptada, uma história que transcende as gerações e a história e que se mantém incognoscível. Como dito anteriormente, o narrador – que não é nominado – em uma viagem a mando de seu chefe, leva Raul Cinzas, um editorcomunista, ébrio e ranzinza, ao lançamento de seu livro. Esse, na volta, o conduz até o monumento em homenagem à Catarina no dia de aniversário de sua morte (19 de maio). Diante do túmulo Cinzas deixa saber ao narrador a história da mártir e de sua morte.

Quando finalmente nos aproximamos, pude finalmente perceber o que era: sobre uma grossa laje quadrangular e cinzenta jazia a foice e o martelo com a estrela na ponta, em metal prateado, do tamanho de um homem. À distância viam-se as tênues luzes do que parecia uma igreja, cujo pináculo abraçava a estranha bainha de luz que fosforescia no horizonte distante. Cinzas ajoelhou-se junto da laje e acendeu o isqueiro, correndo a mão de um lado para o outro. Em letras brancas pintadas em uma caligrafia tosca e inseridas junto da base da laje, lia-se: assassinada pelo fascismo em 19 de maio de 1954 Catarina Eufémia militante do partido Comunista. Não era um monumento, compreendi então: era um memorial. [...]

“Faz hoje cinquenta e quatro anos que morreu” disse Cinzas. Deitou a beata à terra e pisou-a com o pé direito. Tossiu, a mão em concha diante da boca. Parecia subitamente muito velho, pensei; tão velho e engelhado como um livro que ninguém requisita numa biblioteca.

“Quem a matou?”, perguntei

“Está aí escrito”, respondeu Cinzas. “Foi assassinada pela Guarda Nacional Republicana.”

“Por ser comunista?”

“Porque um comunista bom é um comunista morto”, replicou, a amargura assomando-lhe à voz “E foi assim que minha geração começou, e foi assim que chegou ao fim” (TORDO, 2012, p. 20)

Esse trecho apresenta pontos importantes que serão tratados durante toda a obra. O primeiro é da estilística do texto, em que o autor aplica um modo realista de descrição. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, apresenta uma teoria de Claude Simon, em que se pode compreender o trabalho descritivo não só como um modo de situar os personagens ou de preenchimento, mas como uma expressão subjetiva daquele que descreve, dando atenção às coisas que julga necessárias ou importantes, além de ser um modo de sensibilizar a escrita. Diferentemente de Tordo, Simon acreditava que a descrição era a forma de conseguir inserir o lirismo na narrativa, não de fazê-la realista, mas vemos uma semelhança entre as descrições no trato do quê Tordo se atenta e busca descrever (como o modo que enxerga Cinzas e sua analogia a um livro velho), a qual faz dupla função: caracterizam Cinzas e explana a visão subjetiva do narrador.

O segundo ponto apresentado é a apresentação do acontecimento e monumento em homenagem à Catarina, que são elementos que integram o cerne da problemática da narrativa. A morte da camponesa, como já dito anteriormente, e a construção de um monumento que a consolidava como um mártir do Partido Comunista. Essas atribuições estão diretamente ligadas às descobertas que o narrador terá ao decorrer da história, levando-o a crer e descrever que era possível alcançar o ponto onde convergem todas as construções narrativas e que, em tese, estaria a verdade.

O terceiro e último ponto que devemos atentar-nos no trecho supracitado é o da frase dita por Raul Cinzas, que, posteriormente, é repetida pelo narrador no artigo que escreve: “Porque um comunista bom é um comunista morto” (TORDO, 2013, p. 20). Essa frase (junto com outras afirmações controversas do autor) geraram represálias que o levaram a crer que seu artigo teria tanto sido um grande sucesso como o colocara em um lugar acima em sua relação de trabalho (e mais próximo a seu editor), além de centralizá-lo como afluente de todos os acontecimentos da narrativa.

2.3 A anatomia dos personagens

Para melhor compreendermos como esse emaranhado de acontecimentos ainda não explorado se engendra, precisamos ver o panorama tais acontecimentos e como eles desdobram-se por meio de seus personagens.

Primeiramente temos de entender como o narrador se posiciona dentro da narrativa. Ele, que é o personagem principal, é um jornalista que se encontra estagnado, recuperado de uma depressão profunda que o acometeu após a morte de sua mãe, leva uma vida sem grandes estímulos: contenta-se (ou não busca mudar) com o pouco que faz, sabendo-se ignóbil e desnecessário.

[...]contei-lhe como acabara de fazer trinta e sete anos, como passara os últimos cinco num estado de permanente indefinição profissional, como me separara da minha namorada de longa data e como a minha mãe morrera no inverno de 2007, pondo fim a vários anos de doença e mergulhando-me numa depressão que durara muitos meses. (TORDO, 2013, p. 31)

O narrador-personagem-autor é a representação clara de um sujeito pós-moderno: centrado em seus prazeres e em sua própria vida, abstém-se de questões que fujam a seu conforto. A crise é um rumor, seu pai é um rumor, seu trabalho é um rumor. Nada parece materializar-se em sua vida, que, por mais hedonista que seja, não é agradável, mas soa como uma grande chateação.

O professor Cláudio José de Almeida Mello em seu artigo “A ideologia pós-moderna em romances históricos contemporâneos, pela perspectiva do materialismo histórico-dialético” demonstra com assertividade as características do sujeito romântico pós-moderno, que coincidem com as características do personagem de Tordo:

O indivíduo identificado com esse ambiente pós-moderno não quer mudá-lo, ao contrário, não se envolve em questões políticas; satisfeito com a sociedade pós-industrial, ele é um consumista hedonista (voltado para as múltiplas opções de prazer que esse mundo tecnocientífico lhe proporciona) e, além disso, narcisista: seu individualismo extremo impede que se preocupe com causas amplas, para restringir-se a outras imediatas que lhe digam respeito – no fundo, só está preocupado consigo próprio. É um indivíduo inserido (alienado) confortavelmente em uma massa pós-moderna, desafeita amudanças radicais, pois não acredita nelas, daí por que preferir envolver-se em questões secundárias, como as causas das minorias e valores culturais locais, manifestando inconsciência do sentido da história, pois não estabelece relações entre passado e futuro; autocentrado, está preso ao presente, hiperindividualizando-se, buscando dar vazão aos seus problemas na sociedade de forma prática, imediata e rápida (MELLO, 2005, p. 2-3)

A hiperindividualização do narrador assoma-se de forma mais intensa a partir da publicação de seu artigo na capa do jornal em que trabalha e a posterior defesa efusiva que Cinzas faz para ele. Incumbido por Cinzas de ir a Berlim entrevistar Tom Kapus, um biógrafo de um sujeito que, a fim de espalhar sua crença, se atira do trigésimo sétimo andar de um edifício com o manuscrito de seu livro amarrado ao peito, dando a vida por sua crença, o narrador escreve um artigo que dá nome ao livro que aqui é analisado, no qual compara as mortes de Catarina e Dumas, além de atribuir-lhes conotação pejorativa, por não considerar justa qualquer causa a ponto de entregá-la a vida, ou por não compreender nada a ponto de entregar sua vida.

Todas as gerações pecam pela falta, pelo fracasso; no caso da minha, o pecado torna-se maior por ser voluntário, por ser uma ignorância sem causa, um vazio incontestado e lânguido nas nossas cabeças que nos fazia merecer os epítetos negativos que nos eram colados, levando a que um jornalista com ambições intelectuais conseguisse misturar num mesmo artigo assuntos que encaixavam tão bem como água e azeite sob um mesmo cabeçalho (“Anatomia dos mártires”), comparando insensatamente o caso de uma camponesa assassinada no tempo da ditadura (e pela estupidez da ditadura) com o caso de um americano chanfrado que se lançara do topo de um edifício, provavelmente a gritar “Jerónimo!” e convencido de que haveria de se imortalizar ou – com ou sem razão – de eternizar a sua crença. (TORDO, 2013, p. 50)

Quando apresenta essas questões – de sua geração e de sua insensatez - o narrador assinala um traço que, ao mesmo tempo que é individual, é universal (ou ao menos plural), que é o de não se importar voluntariamente com as questões que o cercam e o precedem, sendo capaz de conscientemente unir as memórias de uma heroína nacional e a de um novo “guru” que suicidou-se por sua crença. Essa pretensão que leva o narrador-autor a escrever o artigo em que os mártires são uma amálgama é um demonstrativo do sentimento errático que move os escritores atuais – se considerarmos o autor-narrador como um possível integrante desse grupo, assim como o próprio Tordo.

Associada à característica de pluralidade sem unidade, evidencia-se a errância ou o caráter errático tanto dos conteúdos dos novos romances quanto de algum experimentalismo formal. Com efeito, hoje mais do que nunca, existe uma total ausência de mensagem e uma total ausência de «moralidade» no romance, compensadas pela deriva centrada no jogo lúdico-estético do texto [...] e na criação de uma narrativa como modo de satisfação de uma pulsão íntima do autor. Dito de outro modo, o que de perene existe nesta novíssima geração é o facto de cada um dos seus elementos [...] recriar a literatura a seu modo, sem complexos de esquerda ou direita, sem preconceitos de fundamentação social ou psicológica, sem pedir desculpa à História ou esta reverenciar, sem proselitismo urbano ou rural, sem nada se querer dizer senão escrever. (REAL, 2016, 1.3017)

As atribuições que vemos do narrador são esvaziadas, e, de certo modo, isso vai além da sua própria existência. Os personagens com quem convive são sempre marcados por um sentimento crítico, deixando explícita a instabilidade que permeia a vida do narrador-autor. Tendo seus caminhos traçados por uma série de acasos, o narrador não possui nenhuma estrutura segura a qual pode se agarrar, tendo sempre a condição de espectador das coisas que o cerca. Os personagens que entremeiam a vida do narrador podem ser considerados, cada um deles, representantes de uma crise – que aproximam a vida do personagem como a condição do país – dando um sentido mais amplo a suas representações.

Primeiramente temos Raul Cinzas, o editor do jornal já supracitado. Podemos caracterizar Cinzas como representante de uma crise de ideais. O editor que tem raízes no Partido Comunista carrega seus ideais em seus escritos. Conhecido pelo epíteto de “velho comunista” faz jus aos desagrvos que seus desafetos lhe conferem. Vindo de uma militância que teve de enfrentar o salazarismo, Cinzas despreza os rumos que Portugal tomou, no qual as diferenças sociais persistem e instaura-se uma crise econômica gerada pelo *lobby* de acionistas. Por acreditar-se o último de sua geração, Raul Cinzas não tem esperanças de que alguma mudança ocorra, o que o fada a um humor irascível.

O livro chamava-se *Crônicas do Inferno Capital* e, como os anteriores, tinha sido publicado por uma pequena editora do Sul, ainda fiel aos princípios da propriedade comum dos meios de produção e, por consequência, administrada por uma cooperativa de indivíduos cujo retorno financeiro pela venda dos exemplares revertia a favor da própria cooperativa para a publicação de outras obras, alimentando-se a si própria, e da relativa notoriedade de Cinzas. Ao lançamento seguiu-se um jantar ruidoso, cheio de reminiscências de um passado anterior à Revolução dos Cravos e carregado de vinho tinto, panelas de açorda, figuras locais da política [...] e vários amigos de infância do editor, todos nos sessentas, todos alcoólicos e nenhum minimamente interessado na minha presença ou em saber o que pensava um tipo jovem como eu sobre o mundo, uma vez que o mundo – ou aquilo que eles achavam ser o mundo num jantar de provincianos numa cidade de província – tinha parado para aqueles homens logo a seguir à Reforma Agrária, e o Alentejo permanecido para sempre um lugar de espectros que cirandavam pelos campos munidos de sonhos desfeitos, milhares e milhares de hectares desocupados de uma terra que nascera defeituosa, que tinha apodrecido antes mesmo de as primeiras searas se inundarem de luz. (TORDO, 2013, p. 16-17)

A figura de Cinzas é marcada por um decadentismo acentuado, desde seu modo de vestir, a seu alcoolismo e sua conduta no trabalho – no qual ele já não exercia aprazivelmente suas funções. Esse decadentismo gera no narrador uma configuração de sentimentos controversos. Se, no início do livro, o narrador tinha uma aproximação nula em relação ao seu editor, a partir do momento em que ele o designa a escrever o artigo a respeito de Tom Kapus desperta um desejo de aprovação que é perseguido. Esse

sentimento intensifica-se quando, após represálias e ameaças, o editor publica uma resposta consistente em defesa ao artigo que publicara. O sentimento alterna de busca de aprovação por dívida quando o editor é encontrado desacordado em um beco de Lisboa, bêbado, com marcas de violência e um ferimento na cabeça que o deixou em coma por meses. O sentimento transforma-se em dívida pelo narrador acreditar que o ataque sofrido por Cinzas seja uma reverberação além-discurso do artigo e das ameaças que sofrera.

A impressão que temos é a de uma relação de paternalismo projetada pelo jornalista em seu editor. Esse sentimento surja, talvez, por causa da relação conturbada entre o narrador e seu pai, que carrega características semelhantes às de Cinzas – um velho relapso em seus modos, de raízes comunistas e de convívio complicado. Visto que a aprovação vinda de Cinzas, e a aproximação que surge entre os personagens durante a viagem são condições avessas à relação com o pai, o narrador apropria-se dessa relação – sintoma de seu egocentrismo – e a significa de forma que foge ao esperado em um ambiente de trabalho.

O pai do narrador foi maestro e diretor musical da Orquestra Filarmônica de Lisboa desde o início dos anos oitenta, este já exercendo de modo não-remunerado, apenas a fim de manter a sanidade mental. Quando deixou de exercê-la, entregou-se à depressão e ao isolamento. Viúvo, aposentado e desacreditado dos encaminhamentos do país, o ex maestro foi apoderado pela senilidade, sendo impulsionado pela solidão. Em uma visita, o narrador descobre que seu pai tem vivido com um manequim, a quem é atribuída a personalidade de sua falecida mãe.

A relação dos dois arrefece por coincidir com a visita a data da publicação do artigo *Anatomia dos mártires*, quase sem emendas e cortes por parte da edição – fato que chegou ao conhecimento do narrador por meio de seu pai. Em uma cena em que João Tordo expressa muito bem todo o incômodo que, assim como o bafio do lugar e o cheiro estranho vindo da “lasanha do mar” preparada para o jantar, enuviava o apartamento.

Num ato ríspido – condizente com sua aparência – o pai do narrador (também não nomeado, sabendo apenas tardiamente suas iniciais) joga o jornal em que o artigo foi publicado na mesa pedindo explicações. Entre bravatas e repúdios, acusa o filho de fascista, especificamente por uma frase: “Se o comunismo é a mãe das utopias políticas e a utopia é irrealizável nesta vida, então um bom comunista é um comunista morto.” (TORDO, 2013, p.66), frase que segundo ele é impensada e, sem que soubesse, havia sido dita por Raul Cinzas.

“Podemos falar de outra coisa?”

“Podemos falar do teu artigo, se quiseres.”

“É assim tão terrível?”

Ele sorriu com cinismo. “Deduzo pela tua postura defensiva que achavas que, depois de publicares isto, eu te ia dar uma palmada nas costas e dizer que eras genial.”

“Na verdade, nem estava à espera de que fosse publicado.”

“Então para que é que o escreveste?”

“Porque mo pediram”, argumentei.

“Também te pediram que fosses um cretino?”

“Como?”

“Isso mesmo, um cretino”, repetiu, algo exaltado. Olhava fixamente para o manequim, como se procurasse aprovação. Depois disse, num tom entre a zombaria e o desprezo: “Vês? Até a tua mãe ficou catatônica quando lhe li isto em voz alta.”

Perguntei-me se estaria a gozar; se, porventura, se esforçava por parecer tão tresloucado que tudo não passava de uma brincadeira de mau gosto.

“Por favor não fales dela como se estivesse aqui.” Tornou a pegar na revista e atirou-a para o meio da mesa. (TORDO, 2013, p. 67-68)

O desentendimento entre os personagens é uma relação que vai além deles. O conflito é geracional, no qual o pai – que mesmo não considerando-se comunista apresenta valores comunistas – atribui à geração do filho o desprazer de vê-los sem ideais. Esse sentimento é transcrito como o filho sendo representante dessa geração alienada, que não compreende o passado nem almeja o futuro. Esse sentimento é semelhante ao de Cinzas, sendo os dois – o maestro e o editor – de uma geração que passou pela Revolução dos Cravos e pelo salazarismo, em contrapartida à geração do narrador (e seu amigo Afonso, que é citado na discussão) que são filhos da que derrubou o fascismo.

Tornei a agitar a lasanha sem a comer e disse: “Como não temos ideais nem nada por que lutar, segue-se que só podemos ser uns acomodados e uns contentinhos da vida. Porque, para um tipo ser verdadeiramente original, para a sua vida ter valor, para entender realmente o mundo, é preciso andar a lutar pela liberdade que vocês conseguiram e agora nos acusam de ter. É isso?” (TORDO, 2013, p. 70)

O amigo citado na cena do jantar é Afonso – taxado com tons pejorativos. Afonso é o único amigo realmente citado pelo narrador, ou, ao menos, o único que apresenta uma significância em sua convivência (os outros personagens tratados como amigos aparecem apenas como preenchimento ou pontos de ligação). Afonso, além de ser um símbolo da geração pós-moderna junto com o narrador, é o personagem que representa a crise financeira que se instaurava no país. Ele, que trabalha no setor financeiro, possui junto com o narrador uma linearidade. Os amigos passaram, desde a juventude, por um processo de ascensão, especialmente financeira, especialmente Afonso. Essa ascensão financeira quase repentina de Afonso deve-se à sua profissão, que era “consultor financeiro”, e é diametralmente condizente com sua queda, devido ao mesmo motivo.

Afonso é o representante da crise, como dito, pois em sua primeira aparição participativa na narrativa já demonstra sinais de que as coisas não andam bem. Assim como os rumores que já apareciam no jornal em que o narrador trabalhava, assim como dito pelo pai do narrador, Afonso reforça que a crise se avizinha, e, em muitos anos – associada pelo narrador como um retorno à adolescência – não jantam em um lugar que sempre fora almejado pelos dois e, também em anos, dividem a conta. O consultor financeiro alega que seus problemas são passageiros, mantendo-se evasivo sobre a situação e mantendo, ao menos aos olhos estranhos, a aparência de que tudo corria bem. Essa aparência só é desfeita em um almoço de Natal (já no ano seguinte), em que após bravatas do pai do narrador, assume as falhas e a falência, culpando-se e vitimizandose pela crise.

No entanto, e naquele momento, sentados na mesa suja de um restaurante deprimente rodeados das criaturas mais desafortunadas dos domingos, senti que um cenário novo se tinha apresentado no afã que eram as nossas vidas, um cenário inesperado e negro que se refletia no tom cabisbaixo de Afonso, que deixara o hambúrguer a meio. Era como se, no lapso de um ou dois meses – que era sempre o tempo que passava entre os nossos encontros, quatro a oito semanas durante as quais ele viajava e enriquecia e eu não –, tudo o que ele acumulara nos últimos dez anos ameaçasse ruir sobre a sua cabeça e o mundo se tivesse transformado do paraíso encantado de um restaurante de finórios no purgatório de uma casa de pasto. (TORDO, 2013, p. 77)

Enquanto o narrador passa por suas maiores crises na narrativa, Afonso mantém-se distante, sendo apenas um telefone que nunca é atendido. Entretanto, a presença do amigo no imaginário do narrador é constante. Talvez isso deva-se ao fato de em um acordo não dito tenha sido combinado que a vida profissional de ambos não os interessava, sendo assim, um refúgio da obsessão por Catarina.

Essa presença pacífica de Afonso é consolidada no fim do livro, quando, livre dos tormentos causados pelo desejo de encontrar a verdade, o narrador quer apenas encontrar seu amigo para uma viagem pelo Alentejo como haviam combinado (estando os dois recuperados de suas crises).

Com um posicionamento antagônico, Lorna Figgs é uma das personagens mais presentes na narrativa (e presente constantemente no imaginário do narrador), levando-o a enxergar suas crises pessoais. Também jornalista, Lorna cruza o caminho do autor-narrador por estar também em Dublin entrevistando Tom Kapus. A mulher de personalidade forte, irlandesa, surge nesse momento para trazer complexidade ao narrador. Primeiramente, no relacionamento que decorre entre os dois o narrador não é capaz de compreender em momento algum a personagem, ela permanece com uma personalidade indecifrável e com um passado que não vêm à tona (nem o presente).

Segundo, por fazer o personagem novamente voltar a conectar-se com alguém. Mesmo estando em um relacionamento com Gilda (que soa mais como uma tentativa de suprir uma fragilidade exposta pelo narrador com a morte de sua mãe), o narrador não possui uma conexão sentimental com ela. Dessa forma, mesmo ainda estando envolvido com Gilda, ele arrisca-se a tentar um beijo em Lorna, que não corresponde. Assim acaba o primeiro momento de Lorna na narrativa: sob a visão de Tom Kapus sobre o avanço fracassado do narrador à mulher.

A personagem retorna, entretanto, em uma das várias coincidências que corroboram à história. De um telefonema de um colega jornalista, surge um encontro com uma jornalista convidada para cobrir um evento político. A convidada é Lorna, e o telefonema é dado por um colega do narrador que não sabe que eles já se conhecem.

Desse encontro inusitado decorre o relacionamento entre os personagens. Relacionamento com data de validade: apenas enquanto durar a cúpula do Conselho Europeu. Durante a estada de Lorna em Lisboa, mudou-se para o apartamento do narrador, deixando o hotel. Nesses dias da vida do casal, o narrador apresenta-se mais vulnerável, deixando-se transparecer em crises. Essa condição faz com que a jornalista seja um ponto importante de contraposição e ideação das vontades do narrador. Por manter-se em uma posição defensiva sobre os mártires, Lorna desacredita dessa necessidade de falar sobre eles, pois considera que é uma utilização indevida da morte.

Lorna funciona como uma interlocutora que compreende a condição do narrador por estar em um local de vida parecido: um jornalista cultural que quer alçar novos voos. Desse modo, as conversas com a personagem são pertinentes ao narrador, visto que é por meio delas que ele decide-se aprofundar-se na história de Catarina.

“Não, não estou a falar dos comunistas, estou a falar de toda a gente. Estou, sobretudo, a falar de ti. O que é que tu sabes verdadeiramente sobre essa camponesa? O que é que qualquer pessoa que, hoje em dia, pronuncie o seu nome ou a invoque para fazer sentido de um raciocínio ou de uma tese sabe acerca dessa mulher que morreu tão nova, há tantos anos, no meio de nenhures, sem que lhe tivessem explicado porquê?”

Ficamos uns segundos em silêncio enquanto, na televisão, o público aplaudia e se ria sem som.

“Bom, se calhar tens razão”, admiti. “Se calhar não sabemos nada.” (TORDO, 2013, p.118)

Esse questionamento feito por Lorna foi o que levou o narrador a pesquisar sobre Catarina (nesse mesmo diálogo Lorna faz a primeira alusão de comparação entre o narrador e Kapus). A constatação de que não conhecia nada a respeito de Catarina leva o narrador a refletir que também não havia procurado saber a fundo o que ocorrera no

“atentado” a Raul Cinzas, que o mantinha hospitalizado. Esse diálogo, gera então, uma nova necessidade no narrador, uma necessidade de resoluções, que o levarão ao desfecho da história. O narrador, que desde o dia anterior via o “espectro” de Catarina, passa a ser perseguido pela história da camponesa, que, a partir de então, passou a ser questão fundamental em sua vida.

De certa maneira, essa foi a noite que acabou por mudar tudo. Não aconteceu nada de especial – deitamo-nos, fizemos amor, conversamos até ser de madrugada e depois eu dormi aos solavancos as poucas horas que me restavam até ter de me levantar e ir para o jornal. Contudo, nesses avanços e recuos do sono, as palavras dela vieram-me muitas vezes à cabeça como uma ladainha – quando me perguntara o que sabia eu, na verdade, sobre Catarina Eufémia. (TORDO, 2013, p. 119-120)

As diversas crises apresentadas como representadas pelos personagens possuem um ponto emblemático. O almoço de Natal proposto pelo autor reúne seu pai, Afonso, Gilda e o narrador. Na tentativa de reaver a conexão com todos os personagens – os quais ele havia cortado relações devido a seu envolvimento com Lorna e Catarina – gera uma cena caótica, onde todas as crises que o circundavam assolam-no, de um modo que ele não pode contornar. Essas crises possuem uma função importante para a caracterização da narrativa, pois elas introduzem uma série de pensamentos que rompem com a perspectiva histórica que poderia ser abordada pela narrativa, introduzindo reflexões que cabem à época do narrador, e não ao momento retratado. Essas concepções ajudam na transição de romance histórico para metaficção historiográfica (que será explanado mais à frente).

Tom Kapus

O último personagem significativo da narrativa é Tom Kapus, o biógrafo de Francis Dumas que foi entrevistado em Berlim. O americano é uma figura interessante, que dentro de suas crenças apresenta-se resignado e devoto. O personagem é significativo por ser quem introduz de forma mais veemente a discussão sobre o martírio no livro, e, de certo modo (como veremos) atua como uma espécie de duplo do narrador. O personagem é um professor universitário que se encontra com Francis Dumas devido a seus posicionamentos ortodoxos sobre o judaísmo publicados em artigo. Após a solicitação de um encontro, a amizade começou a concretizar-se e o biógrafo foi convertido à filosofia de Dumas que era devotado ao silêncio, dizendo apenas o essencial, livre da “verborreia” que conduzia as relações no mundo.

As aproximações entre os personagens são construídas na narrativa, diferenciando-se por uma condição importante: Kapus já havia compreendido sua missão, enquanto o narrador ainda iniciava sua jornada. Ambos encontram os indivíduos que alteram o curso de suas vidas por uma coincidência, ambos possuem a ideiação do martírio atrelados à sua história e, mais do que isso, ambos têm sua vida tomada pela história de seus mártires.

No primeiro encontro do narrador com Kapus, o narrador possui uma posição defensiva, pois despreza o biógrafo por considerá-lo um autor de best seller para a classe média, devoto de um lunático que se atirou do prédio com um manuscrito que continha a essência de sua filosofia atado ao peito. Esse desprezo fica claro em vários aspectos, desde a não leitura do livro sobre o qual deveria pautar a entrevista, à displicência com que tratava o entrevistado. Essa displicência resultou, entretanto, em um desejo que de escrever o artigo sobre o autor da biografia, e não sobre o personagem dela. Vendo na peculiaridade de Kapus a possibilidade de escrever um artigo que destoasse da mesmice sobre a qual as reportagens desse gênero estavam pautadas (e como uma oportunidade de surpreender Raul Cinzas) o narrador busca compreendê-lo, buscando enxergar como deuse seu processo de conversão à filosofia dumasiana.

[...]Fechei o bloco e tomei uma decisão. Aquele era um homem bizarro, demasiado inteligente para ser apenas um biógrafo, e porém demasiado estranho para ser um charlatão. Comecei a suspeitar de que, na realidade, e contrariamente às minhas expectativas, quem podia dar um belo artigo era o próprio Kapus, e eu precisava de um belo artigo. “Quero saber quem é a pessoa por detrás de um dos maiores sucessos de vendas dos Estados Unidos nos últimos anos. Mas quero que sejas tu a contar-mo. A versão não oficial; a versão verdadeira, por assim dizer.”

“Espero que te dê conta de que isso é um contrassenso”, respondeu Kapus, recostando-se na cadeira, os braços colados ao corpo. “Uma versão é, por definição, uma falsidade.” Pigarreou e depois disse: “Espero também que compreendas que a minha vida não tem qualquer interesse ao lado da vida e da morte de Francis.”

A luz da tarde esmorecera. Dentro do bar, a obscuridade do néon camuflado que iluminava o espaço conferia a Kapus a aparência de um espectro, demasiado bucólico para aquele lugar.

“Ainda assim”, continuei. “Vim até Berlim. De todos os lugares na Europa em setembro, logo este: chuva, vento, uma merda de tempo. O mínimo que podes fazer é contar-me uma história. A tua história.”

“Queres saber a minha história?” Subitamente parecia vulnerável, como se tivesse tocado um nervo fundamental que se escondia, como uma corda esquecida, atrás de todos os outros.

“Quero.” (TORDO, 2013, p.27-28)

A tentativa de compreensão de Kapus pode ser inferida, especialmente pelo modo como a narrativa é construída, como uma tentativa de compreensão do próprio narrador.

Como dito acima, a relação entre os personagens é dualista e a existência do outro permite a compreensão de si. Essa condição fica mais clara quando o narrador está tomado pelo desespero de não conseguir compreender a história de Catarina, a solução encontrada foi buscar em Kapus (em seu livro) alguma chave que o ajudasse a compreender como era seguir os rastros de alguém que tem em sua existência (ou morte) um significado que foge à compreensão.

Numa noite de desespero perante a página em branco, em finais de março, fui desenterrar o passado e coloquei sobre a mesa de trabalho improvisada o meu exemplar de *O Homem Que Falou com Deus*. Fiquei a olhá-lo demoradamente, e folheei-o como se ao fazê-lo pudesse descobrir o segredo de Tom Kapus, como se o americano detivesse o segredo da empreitada a que eu me propusera: escrever a verdadeira história de um mártir. E vinham-me à cabeça as palavras de Lorna: que Kapus, pelo menos, tinha conhecido a fonte da sua obsessão, que a conhecera em carne e osso, e não apenas os testemunhos enganadores de uma memória fugidia. Ocorria-me ainda que Kapus tinha os diários de Dumas e que Catarina não escrevera uma palavra; que Dumas tinha morrido há pouco tempo e Catarina era uma personagem de um país e de um tempo que ninguém parecia querer recordar. (TORDO, 2013, p.220)

Esse desespero era previsto por Kapus, que em mais uma das diversas coincidências presentes no livro, estava em Lisboa e solicitava a presença do narrador no lançamento de sua obra em uma livraria. Essa antevisão do sofrimento que seria o caminho do narrador em sua busca aponta o conhecimento de causa de Tom Kapus. Desde o ceticismo do primeiro encontro apresentado pelo narrador, Kapus enxergava a mudança que ocorreria, pois viveu a mesma jornada. À diferença, como está posto no excerto acima, de ter conhecido em vida o mártir o qual devotou-a.

No encontro solicitado por Kapus temos a concretização desse conhecimento de causa, onde em uma acalorada discussão – ao menos para o narrador – ele demonstra que compreende os sentimentos e todos os passos pelos quais o autor-personagem está trilhando. Esse conhecimento leva o narrador a um ponto de incompreensão próximo ao de seu ceticismo inicial. Do mesmo modo que ele não compreendia como alguém devotava sua vida a um mártir (ou não enxergava o mérito de tal atitude), ele não podia compreender a antevisão de Kapus sobre sua situação. Esses pontos explicitam a relação de duplicidade entre os personagens.

[...] “Tu, pelo contrário, julgas-te vencedor nesta vida, mas, quando morreres, ninguém se lembrará de ti. E, assim, és o fracasso de ti próprio, porque ao negares o martírio deles estás a corroborá-lo. Foi o que Judas fez com Cristo, é o que farás com a tua camponesa de merda sobre a qual nada sabes.”

“A minha camponesa de merda”, repeti, soltando outro riso zombeteiro. “Ora aí está um assunto sobre o qual tu nada sabes e, apesar disso, é assim que o trata. Quem é que está a ridicularizar quem?”

“Sei o suficiente para perceber que não és capaz de o esquecer”, disse Kapus. A frase deixou-me gelado. “Ou não tenho razão? Diz-me uma coisa”, prosseguiu, tornando a pôr os óculos, os seus olhos doentes aumentando de tamanho. “Já acordaste a meio da noite a sonhar com ela? Quantas vezes te acontece? Uma vez por semana, duas? Se calhar, cinco, ou seis, ou sete? E quando andas pela rua e vês o rosto das raparigas que passam, também se parecem todas com a tua desgraçadinha? Ou, quando te olhas ao espelho, sentes que toda a tua vida – tudo aquilo que julgavas ter valor para ti, todas as coisas que lhe davam sentido – se desfaz como água sem o conseguires segurar?”

Dei outro longo gole na cerveja e acendi mais um cigarro, cujas beatas começavam a empilhar-se no cinzeiro. Não respondi; não sabia o que havia de dizer, uma vez que as coisas que me perguntava roçavam o absurdo e, contudo, eram verdadeiras.

“Não te apoquentes”, continuou, na sua voz enervante, agora quase paternalista. “É normal que assim seja. Progredimos por estágios em direção a uma coisa maior do que nós. Estás na altura da dúvida. E queres colmatar a dúvida, ou o fato de esta existência não poder fazer sentido por si própria, com outra dúvida ainda maior, a de uma mártir que nunca o foi porque a única coisa que fez foi estar onde não devia ter estado.” (TORDO, 2013, p. 227-228)

A seguir a essa turbulenta cena, o narrador tomado pela fúria de deparar-se com fatos que ele não pode assimilar – inclusive o de que não é possível chegar a uma resolução o caso de Catarina - vê-se com a vida de Kapus nas mãos e o pedido do biógrafo para que o mate. Esse ponto não possui resolução, apenas inferimos que nada fez por não surgir sanções a isso.

2.4 Da metaficção à metaficção historiográfica

A construção da narrativa de *Anatomia dos mártires*, por mais que siga uma ordem sequencial, não é sincrônica aos acontecimentos. O narrador-personagem revela-se também narrador-autor, sendo o livro uma reconstrução memorialística de sua jornada para escrita da obra. Essa escolha narrativa faz com que, assim como um *oroboro*, ela tenha seu início e fim vinculados e referentes. Essa característica de autorreferência é amplamente utilizada na narrativa, qualificando-a como *metaficção*.

As características metaficcioneis podem ser facilmente encontradas no texto de Tordo. Primeiramente, o título da obra é referência direta ao artigo que o narrador da obra publica. Essa coincidência de títulos explicita dois fatores importantes para a constituição da obra como metaficcional: o primeiro fator é a autorreferencialidade. Quando postos os títulos, dá-se a entender que a proposta da narrativa é a continuação, ou a expansão, da narrativa previamente publicada (visto que na linha cronológica da história o artigo foi

publicado antes da obra ser escrita); o segundo é o da extrapolação do narrador em relação à obra. Quando o livro publicado é homônimo ao artigo publicado pelo narrador, infere-se que os autores são também coincidentes.

Essa condição de coincidência do narrador e autor é um fator característicos de metaficções. Quando Tordo opta por não nomear o narrador, ele permite ao leitor que interprete que, ou a obra foi escrita pelo narrador, ou a narrativa foi vivida pelo autor empírico – por mais que nenhuma das opções sejam comprováveis. A intensificação dessa condição desemboca em outra característica metaficcional: a constante autorreferencialidade sobre o fazer da obra – um olhar epistemológico.

Imbricado em uma situação de narração em que os acontecimentos relatados são alocados a fim de fazer sentido em uma ordem cronológica, o narrador-autor apresenta os episódios à medida que ele os concebe em narrativa. Os eventos ocorrem de modo que, conforme são narrados, tecem o enredo ao qual eles mesmos são parte; isso ocorre por ser uma narrativa construída de trás para frente, mas realocada.

[...]e finalmente, como se exalasse uma respiração contida há séculos, conto-lhe toda a história que está para trás, esta que acabei também de contar aqui, e é nesse momento [...] que decido o seguinte (e estou, novamente, a pensar no futuro): que, quando regressarmos de viagem, irei sentar-me e uma vez mais abrir as gavetas onde tenho guardado o passado e, desta feita, irei escrever sem parar um minuto o relato, a ficção e o ensaio que tenho na cabeça; que irei escrevê-lo do fim para o princípio, começando pelo momento presente e recuando devagar pelas arestas do tempo, e não será nem um relato nem uma narrativa nem um ensaio mas sim um romance, dúbio na sua natureza verdadeira e dúbio também na sua natureza mentirosa, e um romance acerca do quê, pergunta-me Afonso [...] e a Afonso digo, é um romance sobre Catarina, mas mais do que isso, é um romance sobre as nossas vidas, nós que, tal como ela, fomos apoderados sem o sabermos, fomos apoderados pelo tempo e pelo dinheiro e pelo amor e pela própria morte, nós que sem o sabermos também temos razão e também iremos fracassar, nós que carregamos as bandeiras de todos os partidos e de todas as religiões e de todas as ideologias de cada recanto de cada província de cada país; nós que, à nossa maneira toscas provinciana, decidimos desafiar a realidade na sua frieza, na sua indiferença e na sua crueldade e caímos num rol de equívocos cujos fios invisíveis e emaranhados só conseguiremos destrinçar quando alguém escrever a nossa história: é essa a minha missão, digo-lhe (TORDO, 2013, p. 265-266)

Como fica explícito na citação acima, o enredo contado na narrativa é o fazer de sua própria escrita, onde o narrador assume a autoria do livro, desprezando a existência do autor (ou fundindo-se com ele). Fica clara também a realocação dos eventos a fim de construir uma linearidade que permite ao narrador olhar distanciadamente os fatos. Essa característica de olhar distanciado foi descrita por Walter Benjamin como fator crucial para que o narrador tenha uma visão clara dos acontecimentos (exemplificada com a metáfora da montanha, de um olhar aproximado ou distanciado).

O olhar distanciado que também ocorre é o olhar histórico. Quando propõe a revisitação da memória de Catarina Eufémia, o narrador faz um retorno direto ao período histórico da ditadura de Salazar. A revisitação ao salazarismo não é, entretanto, uma tentativa de reconstrução do momento, mas apenas uma recuperação alusiva, mostrando a partir de um único episódio como era composto o ambiente em que Portugal esteve inserido durante os quarenta e um anos de ditadura.

A descrição da morte da camponesa é uma cena pertinente para demonstrar a violência que conduzia as relações políticas na época. Entretanto, ela não é suficiente para fazer com que a narrativa esteja alocada no mesmo tempo cronológico que o fato - e não há a tentativa pelo narrador de fazer tal conexão. A cena busca apenas contextualizar a condição de mártir que paira ao redor de Catarina e é um precedente para apresentar como constituía-se também a ideologia contrária à ditadura, vista a movimentação que ocorreu após o assassinato.

Quanto a Catarina, teve dois enterros. O primeiro aconteceu em Quintos imediatamente após a sua morte, com o corpo a ser transportado dentro de um carro da GNR que saiu pelas traseiras do hospital, uma vez que, na parte fronteira, os habitantes de Baleizão e de Quintos expressavam o seu descontentamento pelo hediondo crime acontecido nesse dia. O filho Antônio do Carmo relembra, na entrevista ao Margem Sul, que se recorda de ver a mãe “deitada e morta [...] houve uma grande revolução naquele dia e a malta invadiu Baleizão e Quintos e ninguém podia lá ir à campa”. [...] Garrido descreve a situação em maior detalhe e explica que, após o cadáver ter sido transportado para o necrotério de Beja, centenas de mulheres e homens de Baleizão, “mal disfarçando o rancor que os dominava”, se concentraram no exterior do edifício “numa manifestação impressionante que se prolongou pela noite e madrugada, na firme disposição de acompanharem o funeral da sua desventurada conterrânea”. Temendo a reação das gentes, as autoridades decidiram antecipar o enterro uma hora, tirando o cadáver do hospital por uma “porta de serviço” (presumivelmente a das traseiras), embora – e isto Antônio do Carmo não refere ou não se recorda, uma vez que tinha quatro anos na altura – os baleizoeiros estivessem “vigilantes” e tivesse corrido para o caixão “em gritos de protesto”, o que conduziu, segundo Garrido, a uma violenta repressão por parte da Polícia de Segurança Pública, “espancando com cega fúria não só os rurais de Baleizão como inúmeras pessoas de Beja e outras localidades vizinhas que também pretendiam associar-se à homenagem fúnebre”(TORDO, 2013, p. 151-152)

Por mais que apresente o contexto dos fatos, Tordo não se aproxima do acontecimento, mas o mantém como ponto de referência. Essa referência ao passado sem adentrá-lo é o que impede a classificação de *Anatomia dos mártires* como romance histórico. Segundo a definição clássica (que foi explorada no capítulo inicial), o romance histórico buscava adentrar o momento histórico relatado, a fim de reproduzir fielmente,

tantos os costumes (vestimentas, locais, cultura) quanto os modos de pensar e falar, fazendo com que os personagens “vivam” o/no momento reproduzido.

As descrições apresentadas por Tordo são sincrônicas ao tempo vivido pelo narrador, diferente das descrições feitas em romances históricos clássicos. Em *Ivanhoé*, de Walter Scott as descrições têm como objetivo situar os personagens dentro de uma época anterior a dele - a história de *Ivanhoé* passa-se no século XVI, enquanto foi escrita no século XIX. Devido a essas, mas não apenas a essas, características, a obra de Walter Scott é facilmente alocada dentro do subgênero, enquanto *Anatomia dos mártires* está alocado em uma área cinzenta das classificações da literatura.

Ambos os escritores possuem um distanciamento temporal considerável do tempo retratado em suas obras – Scott, séculos; Tordo, pouco mais de seis décadas. Os narradores, todavia, não. O narrador de Walter Scott, como dito anteriormente, é sincrônico ao momento histórico retratado, ou seja, não possui distanciamento dos fatos, tendo de narrá-los enquanto espectador simultâneo. O narrador de João Tordo, contudo, possui distanciamento similar ao do autor empírico, permitindo assim que ele tenha uma visão ampla dos fatos, que possa ver a “silhueta” da montanha histórica, aludindo à Benjamin.

Enxergar a história de um ponto exterior permite a Tordo interpretá-la por um ponto alheio ao que está consolidado. Essa questão aparece no livro pelo trabalho jornalístico realizado pelo narrador, no qual diversos pontos de vista e versões são apresentados, contestando o que é positivamente definido. Ana Paula Arnaut (2010) aponta em seus estudos que essa mistura de gêneros é uma condição que acompanha a literatura portuguesa desde a metade do século passado, sendo uma das características que acompanha a nova literatura:

Da nova literatura sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à re-escrita da História. (ARNAUT, 2010, p.131)

A busca do narrador por sanar a dúvida a respeito do que realmente aconteceu com Catarina – levando em consideração os arquivos e os relatos - é uma abstração dentro da realidade, uma contradição. Enquanto o livro de Tordo apresenta que a realidade é fugidia e inexata, o narrador apodera-se da ideia de que pode chegar à dissolução do nó

histórico que paira o assassinato da mártir (a condição de martírio, inclusive, é tida pelo narrador como uma das coisas a serem reavaliadas pela sua busca, visto que Catarina não foi consciente à morte, mas condenada a ela).

Esse olhar à história sem o compromisso de estabelecer uma versão “escrita em tábuas de pedra” é uma característica dos escritos contemporâneos, mas que data desde o início da segunda metade do século passado. Tal revisitação não é uma subversão do fato, mas uma subversão da forma, mostrando a fragilidade da historicidade positivista e promovendo uma revisão por meio da literatura. O movimento que propõe essa subversão é o pós-modernismo.

A constituição da obra literária no pós-modernismo abarca uma série de posições que são uma consequência dos outros elos da mesma corrente. Surgindo na arquitetura, a arte pós-modernista espalhou-se para as outras representações artísticas: pintura, cinema, literatura etc., construindo uma linguagem própria do movimento. Essa linguagem propunha a revisitação das formas clássicas e da história, mas sem a utilização de seus recursos formais inalterados. Essa revisitação é uma contestação das propostas anteriores.

Sem dúvida, parte desse retorno problematizante à história é uma reação aos herméticos formalismo e esteticismo anistóricos que caracterizaram grande parte da arte e da teoria do chamado período modernista. Se o passado era invocado, o objetivo era desenvolver sua "presentitude" ou permitir sua transcendência na busca de um sistema de valores mais sólido e universal (seja o mito, a religião ou a psicologia) (SPANOS *apud* HUTCHEON, 1991, p.121)

Esse questionamento da história é presente de forma muito intensa na obra de Tordo. A rememoração da história de Catarina é mais que uma tentativa de contar a história, mas uma tentativa de recontá-la. A expressão literária da história permite ao narrador questionar os fatos que estão consolidados por ela, pois ele rerepresenta os acontecimentos tendo a ciência de que o que está posto é uma versão, uma construção narrativa. Ao buscar a dissolução dos questionamentos em torno da morte de Catarina, uma nova versão é criada, tão credível como as anteriores.

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado ("aplicações da imaginação modeladora e organizadora"). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto refúgio para escapar à verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo,

problematiza toda a noção de conhecimento histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

O narrador de João Tordo tem consciência do conteúdo da afirmação de Hutcheon na citação acima. Quando percebe que nada sabe a respeito de Catarina Eufêmia além de boatos, decide ir à busca desse conhecimento. Obviamente, o narrador busca em livros de história e matérias de jornal as informações que lhe seriam úteis (um apelo ao modelo estabelecido). O conteúdo sobre a morte de Catarina era diverso – de reportagens a peças teatrais – devido a sua presença estar entranhada no imaginário português, porém algumas informações eram contraditórias, e a única informação que por todos era confirmada – que era militante comunista – não possuía nenhum registro documental.

Requisitei e li, debaixo das fortes luzes da sala principal da biblioteca – entregue ao silêncio monótono e ao calor do cansaço que vai subindo pelo corpo ao final de um dia de trabalho – tudo o que consegui encontrar sobre Catarina Eufêmia. Li dois livros que, tanto quanto sei, foram os únicos publicados exclusivamente sobre a sua vida: um, de Manuel de Melo Garrido, antigo jornalista, cujo título era *A Morte de Catarina Eufêmia: a Grande Dúvida de Um Grande Drama*, uma espécie de ensaio jornalístico; o segundo, de um autor que eu desconhecia por completo chamado José Miguel Tarquini, chamado *A Morte no Monte*, uma espécie de romance contado a várias vozes. Li artigos de jornal, entradas de enciclopédia, testemunhos da época, excertos de livros sobre o Alentejo durante a ditadura, a repressão, a resistência rural do Sul, o fracasso da reforma agrária; li um sem-número de poesias sobre Catarina – parecia que todos os poetas conhecidos e menos conhecidos dos anos pré e pós-revolução tinham, a certa altura, escrito um poema sobre a camponesa assassinada, de Sophia de Mello Breyner a José Carlos Ary dos Santos e ao mais obscuro Vicente Campinas, cujo texto foi musicado por José Afonso, o famoso *Cantar Alentejano*; havia, inclusive, peças de teatro escritas com base na sua história, quadros cujos motivos eram o seu assassinato e inúmeras entrevistas e fotografias de arquivo espalhadas por várias publicações, do *Diário do Alentejo* ao *O Século* e às publicações oficiais do Partido Comunista. (TORDO, 2013, p. 145-146)

Somada a essas obras supracitadas, a obra de Tordo também pode ser ali alocada. *Anatomia dos mártires* encaixa-se no mesmo grupo em que as obras que são informação para o narrador. O que difere a narrativa de Tordo das outras narrativas é o uso do artifício da ficção. Essa constituição, do uso de fatos históricos a fim de recontá-los a partir da ficção, é cunhado por Linda Hutcheon como “metaficção historiográfica”. Esse conceito de Hutcheon é consciente da seleção dos eventos que ocorrem para a formação da narrativa histórica. Essa consciência da seleção dos fatos é consoante com a teoria de Hayden White sobre a crônica e estória.

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real e empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por

meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1991, p. 131)

Na pesquisa do narrador vemos as diversas versões da narrativa de morte de Catarina. A cada versão apresentada, o narrador questiona-a utilizando as outras versões como base para isso. Ao fazê-lo, o narrador dá o *status* de fático e fictício simultaneamente a ele, criando um paradoxo – ou contradição – que não é resolvido dentro da narrativa. A busca por respostas nunca é finalizada por todos os elementos estarem em contínuo questionamento. Os relatos divergem das reportagens, que divergem dos livros, que divergem dos laudos. Todos se afirmam e se anulam, não permitindo que uma versão única seja consolidada.

Aqui, os testemunhos e as teorias divergem, como aliás acontece em relação a tudo o que aconteceu nesse dia. Os vários relatos que li são tão díspares que nem sequer existe consenso a respeito do número de filhos que Catarina levava com ela: a versão mais conhecida – partilhada, por exemplo, por Manuel de Melo Garrido – diz que tinha uma criança ao colo (José Adolfo) no momento em que foi assassinada; numa entrevista ao jornal Margem Sul em 2007, contudo, o filho do meio, Antônio do Carmo, diz que tem “uma vaga ideia de ir pela mão da minha mãe naquela altura em que ela estava com o meu irmão de nove meses ao colo, quando aconteceu a tragédia”; e, numa outra publicada no Avante! A uma camponesa de Quintos, Mariana Cascalheira (amiga e companheira de Catarina) relembra que a vítima “abalou para Baleizão, a pé, com três filhos pequenos”. (TORDO, 2013, p. 147)

O trecho supracitado exemplifica bem toda a ideia da pesquisa do personagem e de versões até agora apresentados. Na tratativa das informações, Tordo possui uma abordagem que possibilita o vislumbre claro dos pontos de convergência e divergência entre elas. Desse modo, o autor possibilita que tanto o imaginário seja construído quanto o conhecimento acerca dos fatos. O romance é um facilitador ao conhecimento dos fatos ocorridos no dia dezenove de maio de mil novecentos e cinquenta e quatro e um facilitador ao conhecimento sobre a ditadura de Salazar. Essa característica da obra tordiana é compartilhada de forma geral pelos romances pós-modernos. Linda Hutcheon apresenta essas características:

Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p.142)

E utilizando o exemplo de Defoe

As obras de Defoe diziam ser verídicas e chegaram a convencer alguns leitores de que eram mesmo factuais, porém a maioria dos leitores atuais (e muitos leitores da época) tiveram o prazer da dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no "real" - assim como ocorre com os leitores da metaficção historiográfica contemporânea. (idem, p. 143)

João Tordo permite que, junto ao conhecimento adquirido pelo narrador-autor, o leitor partilhe de suas descobertas. Mas além de percebermos as descobertas encontradas pelo narrador, vemos a construção subjetiva do conhecimento do narrador, suas concepções e crenças, seus questionamentos e crises. Essa mescla de histórico com o ficcional que formam o cerne da narrativa de *Anatomia dos mártires*.

Quando o narrador mescla as citações e intertextos com suas vivências, vemos a contestação do modelo pré-estabelecido pela historiografia, que baniria a subjetividade explícita de sua constituição. Esse rompimento com o modelo vigente é um chamamento da ficção de volta de seu patamar inferior que havia sido determinado com o advento do historicismo científico e para Hutcheon “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais. (HUTCHEON, 1991, p. 145).

O ponto em que mais explicita-se, entretanto, a questão das versões que se sucedem e as incongruências históricas a respeito da morte de Catarina o tempo que a sucede é a conversa em que o narrador tem com Laura Guimarães, uma professora universitária que estudava, entre outras coisas, sobre a resistência do meio rural durante a ditadura salazarista. Laura, que tinha enviado carta à redação do jornal acusando o narrador de revisionismo histórico em seu artigo publicado, trava uma conversa que é pertinente, tanto à narrativa quanto ao narrador.

Ao apresentar seus argumentos, o narrador é contraposto por Laura, o que mostra seu desconhecimento a respeito do tema, ou, ao menos, a sua ingenuidade de crer que conseguiria encontrar uma verdade que nem existe, uma verdade que é entranhada pela crença de um povo e acobertada pela aura que a envolve. Ao assumir que a condição de martírio de Catarina foi uma invenção, o narrador recebe como resposta uma argumentação que vem a calhar com a discussão aqui posta. Laura, como uma representante acadêmica, é consciente do caráter inatingível da “verdade”, sabendo que o que existe são versões dela, mas ela, em si, nunca mostra sua face.

“Como a História é uma invenção nossa”, respondeu, parando de regar o cacto que pareceu, de repente, ter crescido. “Quero dizer, no sentido em que foi escrita por alguém. Lemos nos livros que Napoleão morreu em Santa Helena e dizemos que Napoleão morreu em Santa Helena, mas quem sabe, na verdade,

se a informação é verdadeira? Que a História não é uma sucessão de boatos que passam de ouvido em ouvido, como uma espécie de cadáver esquisito onde, no final, aparece tudo trocado?”

[...]

“São coisas diferentes. Ou aceitamos os fatos, ou não os aceitamos. Dizer que as coisas são invenções do homem é o mesmo que dizer que o Sol nasce todos os dias ou que dois é igual a dois. É uma tautologia. Se não aceitamos os fatos, então pertencemos a uma outra categoria de gente, à categoria que não escreve nos jornais nem tem influência na opinião pública.” (TORDO, 2013, p. 162-163)

Laura condiciona que, por mais que os fatos sejam constructos dialéticos da humanidade, eles são os únicos pontos nos quais podemos nos ancorar para ter um vislumbre do passado. A professora reforça que, se não aceitos, os fatos conhecidos pela história podem ser deturpados por aqueles que queiram. A voz de Laura soa como a consciência do pós-modernismo, onde mantém o narrador dentro dos limites do que pode ser questionado, mas não reescrito. A personagem alerta o narrador do perigo da revisitação displicente do passado, pois ao tentar salvá-la, poderia destruí-la.

“Eu não o acusei de revisionismo, disse que o perigo do seu artigo ou da sua forma de pensar era o revisionismo. Ao pôr a hipótese de Catarina não ter morrido como morreu, ou quando morreu, ou onde morreu, está a forjar um caminho que conduz a um lugar vazio, onde se considera que os fatos podem não ter acontecido. Foi assim que a História foi reescrita por aqueles a quem deu jeito reescrevê-la.”

“Não quis reescrever a História”, defendi-me. “Mas parece-me que é obrigação minha tentar ver as coisas por outro prisma.”

“Isso foi o que disseram aqueles que a tentaram ver por outro prisma, antes de a reescreverem.” (TORDO, 2013, p. 163)

A partir dessas explanações temos um ponto em que convergem as características até aqui apresentadas. Na escrita da obra de Tordo podemos perceber a intensificação da narrativa, promovendo uma série de camadas a serem exploradas, um tom altamente metaficcional e o apelo ao evento histórico. Essas características, quando postas em uma narrativa, correspondem aos quesitos apresentados por Linda Hutcheon, permitindo que a autorreferencialidade e a alusão histórica não iniciem nem encerrem na obra, mas a transcenda.

3. O AUTOR ESPANHOL

3.1 Cercas e suas narrativas

É irrefutável a importância que Javier Cercas possui no cenário literário espanhol da atualidade. Despontando no cenário no início desse século, o autor construiu no decorrer desses vinte anos uma carreira sólida e uma obra inquestionável, tendo mais de dez livros publicados e um alcance internacional (com a publicação de suas obras em mais de trinta países). O livro que o lançou ao *status* de grande escritor foi *Soldados de Salamina* (2001), que acumula mais de um milhão de cópias vendidas – número expressivo e dificilmente alcançado por escritores espanhóis na atualidade.

A obra de Cercas, por mais vasta que seja, é um reflexo de um escritor que possui um método específico de trabalho, além de manter um viés autoficcional latente. Desde a publicação de *Soldados de Salamina*, seu quarto romance, o autor apresenta uma vertente que se mantém: o retrato de um escritor desiludido com a profissão - ou aspirante a ela, como em *A velocidade da luz* (2005), *por exemplo* – que se depara com uma história que parece irresolúvel, uma incógnita na vida real que a assemelha à ficção.

Além da constante busca por respostas que permeia a obra de Javier Cercas, o autor mantém um tom altamente reflexivo sobre o fazer literário, levantando sempre questionamentos sobre os limites da literatura e, de certa forma, refutando inicialmente sua feitura. O sentimento de refuta é um fator em comum nas obras de Cercas, visto que seus personagens principais, que são os narradores, apresentam uma crise identitária e de escrita que os afasta da tentativa de lidar com os elementos que surgem a eles (que eles buscam) de uma forma literária, mas aspirando à uma escrita jornalística, ou como dito nas obras, um “relato real”. Entretanto, a literatura ressurgue sempre ao fim das narrativas

como sendo a forma necessária para suprir os vazios que a verdade histórica não é capaz de preencher.

Os relatos reais são uma tratativa recorrente na literatura de Javier Cercas. Desde a publicação de seu livro *Relatos reales* (2000) o autor discorre sobre esse formato híbrido entre o jornalismo, o historicismo e a ficcionalização. Esse livro é um conjunto de crônicas, em que o autor discorre sobre temas distintos, de amigos a cinema, de famosos a ilustres desconhecidos, mas buscando ater-se ao que ele considera o gênero que nomeia seu livro. Segundo Cercas no prólogo de *Relatos reales*:

Porque, si no me engaño, toda buena crónica aspira a participar de una triple condición: la del poema, la del ensayo y la del relato. Más humildes —o más incapaces—, las más renuncian de antemano a las dos primeras categorías; en sus mejores momentos, propenden tal vez a la última. De hecho, acaso puedan leerse, una a una, como relatos. Como relatos reales. No porque hablen de la realeza —qué más quisiera yo—, sino porque se ciñen a la realidad. [...] En rigor, un relato real es apenas concebible porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla. Ése es outro motivo por el que no cabe imaginar una buena pieza periodística que no sea al mismo tiempo una buena pieza literaria. (CERCAS, 2000, l.138-144)

Com essas afirmações vemos que o autor se utiliza de uma saída retórica que remete aos conceitos pós-modernos ⁷de literatura: ele compreende que tanto a história como a literatura são formados por discursos e que, em algum ponto, são indissociáveis. Essa indissociação é o que permite a Cercas caracterizar suas obras como “relatos reales”, pois é a partir dela que ele compreende que não é possível chegar a uma verdade absoluta sobre a realidade, pois como o próprio autor diz acima “porque todo relato, querendo ou não, comporta um grau variável de invenção, e Cercas faz questão de deixar claro em seus livros que as exatidões contidas neles podem ser inexatas, traídas pela memória ou corrompidas pelo esquecimento. Tomemos como exemplo suas obras, primeiramente, *O ventre da baleia*, lançado originalmente em 1997:

Não pretendo ser absolutamente veraz ou preciso: sei que lembrar é inventar, que o passado é um material maleável e que voltar-se para ele equivale quase sempre a modificá-lo. Por isso, mais do que veraz e exato, aspiro apenas a ser fiel ao passado, talvez para não trair totalmente o presente. Por isso, e porque freqüentemente a imaginação recorda mais do que a memória, sei também que

⁷ Faremos essa aproximação quando analisarmos a obra de Cercas pelo ponto de vista que é o viés de nossa pesquisa: a metaficção historiográfica.

aquela preencherá os vazios que nesta e abrirem. Não importa: ao fim e ao cabo, talvez seja correto dizer que somente uma história inventada, mas verdadeira, pode nos levar a esquecer para sempre o que realmente se passou. (CERCAS, 2006, p.10-11)

Em sequência, *A velocidade da luz* (2005):

O que segue é a história de Rodney, ou pelo menos a história dele como seu pai me contou naquela tarde e eu me lembro, e como aparece também em suas cartas e nas cartas de Bob. Não há grandes discrepâncias entre essas duas fontes, e embora eu tenha verificado alguns nomes, locais e datas, ignoro quais dessas partes dessa história que correspondem à verdade da história e quais devem ser atribuídas à imaginação, à má memória ou má consciência dos narradores: o que eu conto aqui é apenas o que eles contaram (e o que eu deduzi ou imaginei a partir do que eles contaram), não o que realmente aconteceu. (CERCAS, 2013, p.72)⁸

É interessante pensar que quando lançado *O ventre da baleia*, Cercas ainda não havia escrito as crônicas e o prólogo que compõem o *Relatos reales*, mas já indicava sua inclinação à reflexão sobre o fazer literário e os limites entre história e ficção. A semente da dúvida a respeito dos gêneros está no cerne da obra literária de Cercas, mas mais intrinsecamente, no modo como os seus narradores lidam com a escrita literária.

Relatos reales, lançado no primeiro ano do século XX, o recebe agora, vinte anos depois, uma nova nota, dedicada a edição de 2020. Nesse adendo ao prólogo o autor faz uma reflexão remanescente de como ocorreu a feitura e a publicação dessas crônicas, mas mais do que isso, reflete como esse livro foi uma transposição no seu modo de lidar com a literatura e com a escrita, servindo de laboratório para seu romance lançado no ano seguinte (*Soldados de Salamina*), pois ajudou-o a conscientizar-se enquanto escritor.

Antes de este libro yo era, por decirlo así, un escritor de gabinete, más bien libresco, un poco claustrofóbico; sigo siéndolo —un escritor que en una u otra medida no sea esas tres cosas no es un escritor: es un escribano—, pero estas crónicas de periódico me obligaron a correr el riesgo de la intemperie, a salir a la calle y tomar notas de hechos y cosas y gente, a contrastar la escritura con la realidad, a contar historias complejas y formular complejas ideas de la manera más breve y transparente posible, a inventarme una escritura mucho más precisa, veloz, nítida y sintética que la que había practicado hasta entonces, también un tipo de relato capaz de ceñirse a lo real y de mezclar en su seno géneros distintos. Este libro se convirtió, así, en el laboratorio de *Soldados de Salamina*: no en vano escribí esa novela, que se publicó en 2001, mientras aún escribía estas crónicas; no en vano el narrador de *Soldados de Salamina* afirma que esa novela es un «relato real» [...] este libro es la llave que me abrió la puerta de una literatura nueva, de una nueva manera de entender la literatura que de momento se ha cerrado con *El monarca de las sombras*, el reverso de *Soldados de Salamina*. Por eso digo que, para mí, fue un libro importante:

⁸ A citação foi retirada da primeira edição traduzida, lançada no Brasil pela editora Biblioteca azul em 2013.

porque gracias a él superé un bloqueo de años y dejé de sentirme un escritor fracasado, o por lo menos volví a sentirme escritor. (CERCAS, 2020, l. 19-38)

As dificuldades pessoais que transpassam para as obras não apenas no âmbito da escrita, como o autor reporta no trecho acima. De uma família que possuía vertentes falangistas pelo lado de pai e mãe, Javier Cercas via-se cercado por uma história a qual repudiava e que só conseguiu contá-la em seu último livro: *El monarca de las sombras* (2017). Nesse livro, o autor conta a história de Manuel Mena, tio de sua mãe e soldado franquista que morreu aos dezenove anos como herói para sua família. Em entrevistas⁹ e na própria obra o autor afirma que essa história é a que se sentia impelido em contar antes mesmo de se tornar escritor. Sabia que de alguma forma deveria fazê-lo. Entre a publicação de seu primeiro romance e a publicação de *El monarca de las sombras* há um espaço de trinta anos. Anos que foram necessários para formar Javier Cercas e permitir que falasse com tranquilidade dessa parte sombria que compõe sua história familiar.

Olhando em retrospecto vemos na obra de Cercas uma tentativa de contar essa história pessoal em várias de seus livros. Em *Soldados de Salamina* temos uma história de um líder franquista que deveria morrer e não foi morto e a inquietação de saber o porquê o soldado não o fuzilou é o que gera a narrativa. Em *A velocidade da luz* temos um personagem que é veterano da guerra do Vietnã e carrega marcas tão profundas da guerra que o narrador tem a ânsia de saber o que o faz tão amargurado para saber se é passível de perdão ou não. Em *O rei das sombras*, enfim, o autor tem a coragem e a maturidade de encarar seu drama familiar e levantar a dúvida sobre o passado de sua família: seria Mena um franquista de fato ou apenas um jovem com anseios de mudança? Com essa pergunta o autor encerra um ciclo que em *Soldados de Salamina*. A escrita de Cercas serve, assim como *Relatos reales*, como laboratório do que ainda está por vir.¹⁰

Ao escrever *Soldados de Salamina*, Javier Cercas entra para o grupo dos escritores que escrevem sobre a guerra civil. Salvador Gómez Barranco em seu artigo intitulado “La autoficción frente a las cuestiones de memoria en literatura: ‘Soldados de Salamina’ de Javier Cercas” faz um breve levantamento sobre as críticas teóricas sobre esse movimento

⁹ Confira em: <https://elpais.com/cultura/2016/10/19/actualidad/1476900255_158077.html> Acessado em 20 de outubro de 2020 às 14:49.

¹⁰ Sobre a obra literária de Javier Cercas temos a tese de doutoramento do Dr. Marcos Roberto da Silva apresentada à UFSC em que as obras são minuciosamente analisadas. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/176704>>

de ficcionalização da história. O autor cita um trabalho da professora Maryse Bertrand que já em 1974 indicava que as obras sobre a guerra civil sofreram um *boom* a partir de 1967. Contradizendo isso, o autor coloca a tese de doutoramento de David Becera Mayor, em que ele defende que a utilização da história como mote para a escrita de romances é um fenômeno tipicamente pós-moderno, estudando as obras a partir de 1989 (o possível início do pós-modernismo). Entre essas afirmações, temos a obra de Javier Cercas. A obra de Cercas, para o autor, é uma expressão da escola da historiografia pós-estruturalista, na qual as convenções da história são questionadas e a história é encarada como “versões” e não como algo único. Nessa perspectiva, o pesquisador considera *Soldados de Salamina* a obra que melhor corresponde à condição pós-estruturalista da história.

No obstante, Becerra Mayor señala como rasgo fundamental de la “novela sobre la Guerra Civil de la posmodernidad” un generalizado “descrédito hacia los paradigmas objetivistas de la Historia” donde “toda tentativa de objetivar, aprehender o conocer la Historia quedará invalidada de inicio y se convertirá de pronto en un intento fallido”, quedando mucho más cerca de los postulados de la escuela historiográfica post-estructuralista según la cual no existe una “versión correcta” de la Historia porque “todo es ficción”. Para este autor, “la novela que de modo más transparente reproduce los postulados del post-estructuralismo es, con total seguridad, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas” (BECERA *apud* BARRANCO, 2015)

Desse modo, ao abordarmos a obra de Cercas, teremos como vertente a questão histórica de sua obra, compreendendo que assim como Tordo faz parte de uma corrente literária dentro de Portugal, Cercas integra uma vertente expressiva e antiga dentro da literatura espanhola.

3.2 Cercas e Soldados de Salamina

Soldados de Salamina é um romance à revelia. À revelia pois não possui a intenção de sê-lo, mas fatidicamente o é. A história que serve como pano de fundo para a narrativa se passa na Guerra Civil Espanhola, que enredou o país em uma ditadura fascista sanguinária, retirando o presidente eleito Negrín do poder e substituindo-o por Francisco Franco. A guerra civil durou três anos (1936-1939) e deu início a uma ditadura de trinta e sete anos (1939-1976). Esses acontecimentos são de conhecimento público, assim como é sabido que as forças republicanas tentaram impedir a ascensão da Falange na Espanha.

No início da narrativa já temos a informação de que o narrador não é sincrônico aos acontecimentos, mas que está em uma reminiscência que compreendia mais de seis anos do ponto em que narra. O narrador – Javier Cercas, homônimo ao autor empírico –

é um romancista frustrado que retorna à carreira de jornalista. Com a morte do pai, a separação da esposa e o fracasso literário, Javier Cercas entrara em uma depressão profunda. Desiludido, o jornalismo foi o que restara. Fadado pela deslealdade de romper com o jornalismo a fim de virar romancista, em seu retorno foi alocado na seção de cultura do jornal – local em que iam os que não tinham função específica. Estar posto na seção de cultura permitiu ao narrador entrevistar Rafael Sánchez Ferlosio, escritor espanhol de renome, o qual inseriu em sua vida a narrativa que a transformou. Não se tratava de uma narrativa redentora que permitiu ao narrador sua conversão, mas sim uma narrativa que inseriu a incógnita necessária para reavivar a chama pela escrita que havia se apagado.

Ao entrevistar Ferlosio, o narrador tomou conhecimento da história de Rafael Sánchez Mazas, pai do escritor. Mazas foi o ideólogo da Falange espanhola e responsável por introduzir o fascismo na Espanha. Capturado em Barcelona após passar mais de um ano foragido e escondido na embaixada do Chile, Mazas foi capturado enquanto tentava atravessar a fronteira para a França. Preso, foi levado ao Collèl e em seguida fuzilado devido à chegada das tropas franquistas.

Foi detido em Barcelona, porém; e quando as tropas de Franco quase chegavam à cidade, foi levado ao Collèl, muito perto da fronteira. Ali o fuzilaram. Foi um fuzilamento em massa, e deve ter sido um caos porque a guerra já estava perdida e os republicanos fugiam em debandada pelos Pirineus; portanto, não creio que estavam fuzilando um dos fundadores da Falange, amigo pessoal de José Antonio Primo Rivera¹¹, para dizer o mínimo. (CERCAS, 2012, p. 18)

Esse que parece o relato de apenas mais um fuzilamento ocorrido dentro de uma guerra sanguinária tem seu rumo transformado. Aproveitando-se da confusão, Mazas foge e refugia-se no bosque a fim de sobreviver. Numa narrativa que soa heroica pelas palavras do filho, o falangista exibia as roupas que usava no fuzilamento como um troféu de sua história, “as calças estavam furadas, porque as balas as atravessaram sem atingi-lo” (idem). A história do fuzilamento se torna a história de um sobrevivente de um fuzilamento. Entretanto, o ponto crucial da narrativa é após a fuga. Embrenhado entre as folhagens, Mazas ouve a aproximação dos cachorros e dos milicianos que buscavam os foragidos para dar cabo de seu fuzilamento. Um miliciano o encontra, fita-o e o ignora,

¹¹ José Antônio Primo de Rivera foi também um dos fundadores da Falange, filho do general Miguel Primo de Rivera, que foi ditador na Espanha entre 1923 e 1930.

poupando sua vida. A narrativa que soa absurda e romanesca é constantemente repetida por Sánchez Mazas, publicadas em jornal e tomada como verdade.

Ali, refugiado num buraco, ouvia os latidos dos cães, os tiros e as vozes dos milicianos que o procuravam sabendo que não podiam perder muito tempo na busca, porque os franquistas já pisavam seus calcanhares. De repente, meu pai escuta um ruído de galhos às suas costas, vira-se e dá com um miliciano de olhos pregados nele. Ouve-se um grito: “O homem está por aí?”. Meu pai contava que o miliciano continuou a olhá-lo por alguns segundos e que então, sem tirar os olhos dele, gritou: “Por aqui não tem ninguém!”, deu meia volta e foi embora. (CERCAS, 2012, p. 18)

Poupado pelo soldado, o falangista refugia-se no bosque por vários dias, sobrevivendo com dificuldade à base de ajuda de pessoas que moravam em sítios próximos ou do que encontrava.

Esse relato é o mote que promove a escrita de *Soldados de Salamina*, pois a partir dele o narrador começa a interessar-se pela história da Guerra Civil Espanhola. Essa curiosidade, entretanto, ficou dormente por cerca de cinco anos, até que no aniversário de sessenta anos do fim da Guerra Civil propuseram no jornal que se escrevesse um artigo a fim de rememorar o triste fim de Antonio Machado, poeta espanhol que morreu fugindo do avanço das tropas franquistas. Nessa oportunidade o narrador tem a condição de unir as histórias de Antonio e Rafael devido a seu paralelismo. O artigo publicado sobre o fuzilamento do falangista e da morte do poeta chamava-se “Um segredo essencial”. Aqui temos, porém, um momento em que o autor empírico utiliza de sua experiência extra diegética para construir a narrativa: o artigo que está transcrito no romance foi publicado por Javier Cercas no jornal *El país* em março de 1999 sob o mesmo título.¹²

A partir da publicação do artigo, o narrador recebe três cartas de leitores, duas questionando posicionamentos e acusando-o de revisionismo, e uma que chamou a atenção: um historiador que o informava que Mazas não havia sido o único sobrevivente do fuzilamento no Collel. A informação animou o narrador que marca um encontro com seu informante. Era Miguel Aguirre, um funcionário municipal que pesquisava sobre o que havia acontecido na comarca de Banyoles durante a Guerra Civil. No encontro com o pesquisador, Javier Cercas tem acesso a informações mais detalhadas, além da cópia do livro do outro sobrevivente do fuzilamento, intitulado *Eu fui assassinado pelos vermelhos*. Aguirre, além de trazer novas informações, confirma algumas das

¹² Confira em <https://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html>

informações que foram trazidas por Ferlosio, como a existência dos “amigos do bosque” (que intitula o capítulo).

Após fugir do fuzilamento, exaurido e miserável, Mazas busca refúgio nas chácaras que circundam o Collel. O lugar possuía diversas chácaras e povoados isolados, o que facilitava a fuga.

[...] Aguirre então descreveu uma enorme e maciça construção de pedra rodeada de mata fechada de pinheiros e de terra calcária, um território montanhoso, agreste e muito extenso, semeado de chácaras e pequenos povoados isolados [...] que serviram, durante os três anos da guerra, a numerosas redes de fuga, capazes de operar em troca de dinheiro (às vezes mesmo por amizade e mesmo por afinidades políticas) na ajuda a vítimas potenciais da repressão revolucionária que queriam cruzar a fronteira, assim como a jovens em idade militar que queriam escapar do recrutamento forçado que a República ordenava. (CERCAS, 2012, p. 34)

Nessas circunstâncias que Rafael Sánchez Mazas foi socorrido por Maria Ferré e sua família, sendo alocado em um local de segurança para ambos. Em uma das idas ao seu refúgio, Mazas cai, e sem enxergar (Mazas tinha miopia de grau elevado e seus óculos quebraram na queda) é interceptado por três soldados, os irmãos Joaquim e Pere Figueras, e Daniel Angelats. Os três eram soldados republicanos dissidentes, e para preservar a vida, Mazas revelou sua identidade e firmou um pacto de proteção. Seriam esses os “amigos do bosque”.

Todas essas descobertas projetavam a curiosidade de Cercas para além. O jornalista passa a pesquisar o material que existe sobre a vida de Mazas e o fuzilamento no Collel, percebendo uma série de discrepâncias entre os relatos. Em contato com Miguel Aguirre, consegue entrevistas com os “amigos do bosque” ainda vivos e Maria Ferré, onde consegue com detalhes informações a respeito dos dias em que passaram refugiados em Cornellà de Terri, além de ter acesso ao diário entregue por Mazas a seus amigos como garantia da recompensa que haviam firmado.

O certo, porém, é que eu ainda demoraria algum tempo até reconstruir toda a história que queria contar e chegar a conhecer, se não absolutamente todos os seus recônditos, ao menos aqueles que julgava essenciais. Durante meses dediquei o tempo que tinha livre do trabalho no jornal ao estudo da vida e obra de Sánchez Mazas. Reli seus livros, li muitos artigos que publicou na imprensa, muitos livros e artigos de seus amigos e inimigos, de seus contemporâneos, e também tudo que caía em minhas mãos sobre a Falange, o fascismo, a Guerra Civil, a natureza equívoca e mutável do regime de Franco. (CERCAS, 2012, p. 69)

Com a ideia que havia sido inculcada por Aguirre desde o primeiro encontro, a de fazer uma *narrativa real* sobre a vida de Mazas e a soma das descobertas feitas

(especialmente das contradições de narrativa) Cercas decide pedir afastamento do jornal para escrever sua narrativa, que não seria um romance, mas uma narrativa real.

No dia seguinte, assim que cheguei ao jornal, fui à sala do diretor e negocieei uma licença.

— O que isso quer dizer? Perguntou, irônico. — Outro romance?

Não – respondi satisfeito. — Uma narrativa real.

Tratei de explicar o que era uma narrativa real. Expliquei do que se tratava a minha narrativa real.

— Gostei – disse – Você já tem um título?

— Acho que sim – respondi – *Soldados de Salamina*. (CERCAS, 2012, p. 74)

Esse primeiro capítulo do romance busca estabelecer os parâmetros sobre os quais a narrativa foi desenvolvida, é uma espécie de preparação do leitor para o que será posto a seguir. Ironicamente, esse primeiro capítulo também é o retrato da conscientização que o narrador passa para que a narrativa possa ser constituída, é uma fase de construção propedêutica, a fim de que as reflexões e as certezas pudessem ser estabelecidas por meio dela.

Soldados de Salamina é um livro que está sendo escrito enquanto narrado, a história que se relata é história da feitura da obra (como ficará claro mais adiante), sendo constantemente autorreferencial. Ao ler a obra, especialmente o primeiro capítulo, seguimos a trilha de Javier Cercas em busca das informações que se fazem relevantes para a escritura da narrativa. Aprendemos junto com o narrador à medida em que ele tem acesso às informações. No decorrer do capítulo vemos como há a ojeriza à escrita literária, sendo veemente a reiteração de que a busca é por uma narrativa que fuja à ficcionalização, mas que consigo encontrar o cerne da verdade que está perdido dentre tantas versões de um mesmo fato. Isto posto, pode-se inferir que o narrador possui uma crença em que há a dicotomização da história, entre real e ficcional, compreendendo a possibilidade de uma coexistência.

Na tentativa de soar não-ficcional, Javier Cercas transcreve passagens do diário de Mazas, além de anexar uma cópia das páginas citadas no corpo do livro. Além disso, a recorrente intertextualidade com as citações de livros e publicações, e o uso constante de notas de rodapé reforçam o caráter jornalístico da narrativa. Essa característica de escrita que alude ao jornalismo é própria da escrita pós-moderna, que tenta manter uma condição de exposição da narrativa em que

Mas o veio que nutre esse primeiro capítulo é a dúvida. O surgimento da dúvida. Essa dúvida não é, entretanto, sobre a condição dos fatos. O narrador nos condiciona a inferir que a dúvida que move sua pesquisa e reanima seus desejos é a de querer chegar a

fundo na história de Rafael Sánchez Mazas, pois soa incrédulo que um homem avesso à violência poderia ser o articulador de uma ideologia fascista. Todavia, Cercas nos dá pistas de sua real motivação e semeia conexões que serão feitas durante o discorrer da narrativa.

A verdadeira natureza da dúvida – que só será claramente revelada entre o segundo e terceiro capítulo – aparece de forma sorrateira no artigo publicado pelo narrador. Já no último parágrafo, quando faz a junção comparativa entre Mazas e Machado, o narrador permite que se veja entrevista sua incógnita: [...]nunca saberemos quem foi aquele miliciano que salvou a vida de Sánchez Mazas, nem o que passou por sua mente quando o olhou nos olhos; [...] (CERCAS, 2012, p. 24)

O segundo capítulo do romance é uma tentativa de seguir os passos de Mazas durante o tempo da Guerra Civil, mas mais do que isso, é a tentativa de construir uma “narrativa real” que recuperasse toda a trajetória de Mazas: a ideia era escrever uma espécie de biografia de Sánchez Mazas que, centrando-se em um episódio aparentemente anedótico de sua vida – seu fuzilamento no Collel –, propusesse uma interpretação do personagem[...] (CERCAS, 2012, p. 145). A narrativa do segundo capítulo pode ser considerada uma biografia de Mazas, no qual desde sua infância até seu tempo derradeiro são narrados de forma linear, buscando construir um mapa em que as justificativas para suas ações fossem encontradas. Segundo Cercas, não seria incompreensível a escolha de um escritor e poeta ser ao mesmo tempo o articulador de uma ideologia fascista. Essa ideia de justificativa, ou essa incapacidade de compreensão justificada do narrador, permeiam a história desde seu primeiro capítulo e estão no cerne da narrativa, como vemos no trecho abaixo (retirado do capítulo “Os amigos do bosque”)

Logo cheguei a uma conclusão: quanto mais sabia sobre ele, menos chegava a entendê-lo; quanto menos o entendia, mais me intrigava; quanto mais me intrigava, mais coisas queria saber dele. Eu até então sabia – mas não entendia, e isso me intrigava – que aquele homem culto, refinado, melancólico e conservador, desprovido de coragem física e alérgico à violência, sem dúvida porque se sabia incapaz de praticá-la, havia trabalhado como ninguém durante os anos 1920 e 1930 para que seu país viesse submergir em uma orgia selvagem de sangue. (CERCAS, 2012, p. 49)

Entretanto, nessa biografia proposta no segundo capítulo pelo narrador, é exposta a vertente ideária de Mazas, na qual ele atribuía grande valor aos valores que haviam sido perdidos com a ascensão democrática e ao catolicismo imperial. Dessa forma, ao produzir suas obras, o falangista punha em seus textos esses valores que se mostravam irrealizáveis dentro da conjuntura espanhola que estava configurada, não passando de aspirações de

um jovem utópico e saudosista. Ao ter contato com o fascismo na Itália, encantou-se e viu a oportunidade de transformar seus sonhos utopistas em uma realidade plausível dentro do contexto espanhol.

De fato, não é exagerado afirmar que Sánchez Mazas foi o primeiro fascista da Espanha, e é bastante exato dizer que foi seu teórico mais influente. Leitor fervoroso de Maurras e amigo íntimo de Luigi Ferdezioni – que encarnou na Itália uma espécie de fascismo ilustrado e burguês, e que com o tempo ostentaria várias pastas ministeriais nos governos de Mussolini -, monárquico e conservador por vocação, Sánchez Mazas acreditava ter descoberto no fascismo um instrumento adequado para curar sua nostalgia de um catolicismo imperial e, sobretudo, para recompor pela força as firmes hierarquias do antigo regime que o velho igualitarismo democrático e o novo e pujante igualitarismo bolchevique ameaçavam aniquilar em toda a Europa. Ou melhor dizendo: quem sabe para Sánchez Mazas o fascismo não foi senão a tentativa política de *realizar* sua poesia, de tornar realidade o mundo que melancolicamente nela evoca, o mundo abolido, inventado e impossível do Paraíso. (CERCAS, 2012, p. 82, grifos do autor)

Mazas tinha consciência de sua incapacidade de articulação política, por isso, quando retornou à Espanha já decidido a instaurar a realidade que havia presenciado na Itália, buscou além de formar um partido encontrar uma pessoa em que a condição de articular (e sua imagem) fossem representativos. Encontrou essas características em Primo Rivera, que ficou reconhecido como líder da Falange.

José Antonio de fato tinha tudo que Sánchez Mazas carecia: juventude, beleza, coragem física, dinheiro e linhagem; o inverso é igualmente correto: armado de sua experiência italiana, de suas muitas leituras e de seu talento literário, Sánchez Mazas converteu-se no mais respeitado conselheiro de José Antonio e, uma vez fundada a Falange, em seu principal ideólogo e propagandista e um dos principais criadores de sua retórica e seus símbolos[...] (CERCAS, 2012, p. 83-84)

Vemos nessas características de Mazas que elas não correspondem à condição de um grande líder que conduziu seu país a uma ditadura fascista, mas de um intelectual que idealizou uma realidade a qual o favorecia e utilizou do que tinha em mãos para que ela se torna-se possível: sua inteligência e sua literatura. Na tentativa de buscar uma realidade que o agradasse, Mazas verteu em sua literatura suas ideias fascistas, até convergir na criação de um seminário, o *El Fascio*, que foi proibido pelo governo já na primeira publicação. A participação de Mazas a partir daí foi no âmbito que lhe era possível: discursos, poemas, reuniões; apenas movimentos em que ele poderia utilizar de seus únicos atributos: a escrita, a inteligência e a utopia; mantendo-se assim até iniciar a Guerra. A partir daí, a história de Mazas se torna nebulosa. “Desse momento em diante a pista de Sánchez Mazas se esfuma. Sua peripécia durante os meses anteriores à luta e os

três anos que durou só pode ser reconstituída por meio de testemunhos parciais [...]” (CERCAS, 2012, p. 89)

A partir desse momento na narrativa o autor passa a relatar a partir de fontes não confiáveis, vista a distância temporal dos acontecimentos. Ele utiliza também de livros que buscam documentar esse período e a vida de Mazas, mas o que é mais relevante para nós são os relatos dos Amigos do Bosque, que buscam recriar os momentos que passaram junto a Mazas escondidos no bosque. Com os relatos de Joaquín Figueras e Daniel Angelats é possível ter uma visão interna dos acontecimentos, sendo relatada a partir de sua fonte imediata. O relato feito por Joaquín Figueras adiciona uma nova perspectiva ao fuzilamento do Collel. Ele lembra de ver em uma noite Mazas e seu irmão, Pere, conversando enquanto ele e Angelats dormiam. Nessa conversa, Sánchez Mazas adicionava elementos que ainda não havia contado sobre os momentos do fuzilamento e prisão, relevando inclusive que, por mais que não o conhecesse, reconheceu o soldado que o livrou de seu martírio.

Ao som do pasodoble

No relato de Mazas a Figueras ele aponta um evento específico que permitiu a ele reconhecer o soldado que o poupou. Esse evento será crucial para o desenvolvimento da narrativa a partir daqui, propiciando que uma cadeia de acontecimentos gere a narrativa. Quando estava humilhado e escondido em sua fuga do fuzilamento e teve o encontro com seu algoz, Mazas viu no homem “alto, corpulento e ensopado” (CERCAS, 2012, p. 121) o jovem soldado que permanecia a cantarolar sentado nos bancos sempre que os vigiava durante o banho de sol. A figura do soldado ficou-lhe mais nítida por em um certo dia ter levantado de seu banco e se posto a dançar e cantar “Suspiros de Espanha”, um famoso *pasodoble*.

Foi que em vez dele ficar sentado no banco, trauteando baixinho como sempre, naquela tarde ele se pôs a cantar “Suspiros de Espanha” em voz alta, e sorrindo e, deixando-se arrastar pelo que parecia uma força invisível, levantou-se e começou a dançar pelo jardim com os olhos fechados, abraçando o fuzil como se fosse uma mulher, da mesma forma e com a mesma delicadeza, e eu e meus companheiros e os demais soldados que nos vigiavam e até os carabineiros ficamos a olhá-lo, tristes ou atônitos ou zombeteiros, mas todos em silêncio a olhar o soldado que arrastava suas pesadas botas militares pelos pedregulhos permeados por restos de comida e tocos de cigarro como se fossem sapatilhas de bailarino a deslizar por uma pista imaculada, e então, antes que terminasse de dançar a canção, alguém disse o seu nome e insultou-o afetuosamente, e foi como se o feitiço se desfizesse, muitos começaram a rir, prisioneiros e guardas, todos, acho que era a primeira vez que ria em muito tempo. (CERCAS, 2012, p. 122)

Por mais que tenha sido dito o nome do soldado, Mazas ou não o ouviu ou o esquecer, permanecendo-lhe incógnita a identidade. Esse silêncio na Narrativa abre uma lacuna a ser especulada. Por mais que tenha reconhecido a fisionomia, tenha lembranças de particularidades e tenha supostamente ouvido seu nome, Mazas não tem o conhecimento de quem realmente seja o homem que mudou sua trajetória sem motivo aparente.

Após ser resgatado depois de permanecer com os amigos do bosque, Mazas torna-se ministro do governo de Franco, o que exerce muito mal; não consegue publicar com êxito suas obras e deixa de ser um articulador político e um escritor. O fim da vida de Mazas é inversamente proporcional à glória que concebia em suas utopias fascistas. Suas ideias não imperavam, seu país não retornou ao que ele pretendia e sua literatura não encontrou realização. Talvez, a morte em um fuzilamento em massa o teria rendido mais triunfos, mas isso não podemos afirmar.

A tentativa de compreender a vida de Mazas não se concretiza, o autor permanece sem saber o que levaria um escritor a voltar suas forças para uma causa facínora e violenta. Mas na tentativa de compreendê-lo, é possível ter a impressão de que Cercas busca justificar a escolha do falangista em voltar-se ao fascismo. Esse caráter dúbio das afirmações do narrador faz com que haja a possibilidade de interpretação escusa de uma decisão injustificável.

Talvez Sánchez Mazas não tenha passado de um falso falangista ou, se quiserem, um falangista que só o foi porque se sentiu obrigado a sê-lo, se é que todos os falangistas não foram falsos e obrigados falangistas, porque no fundo nunca chegaram a acreditar totalmente que seu ideário fosse outra coisa que não um expediente de urgência em tempos confusos, um instrumento destinado a conseguir que algo mude para que não mude nada; quero dizer que, se não fosse pelo fato de ter sentido, como muitos de seus camaradas, que uma ameaça real pairava sobre o sonho de beatitude burguesa dos seus, Sánchez Mazas nunca teria se rebaixado a meter-se em política, nem se aplicaria à tarefa de forjar a incandescente retórica de choque destinada a incitar até a vitória aquele pelotão de soldados encarregados de salvar a civilização. (CERCAS, 2012, 137)

Essa dubiedade parece incomodar também o narrador-autor. No início do terceiro capítulo (chamado Encontro marcado em Stockton) o narrador frustra-se com sua escrita, pois não conseguia enxergar completude na história que havia contado. Essa incompletude o leva a abandonar o livro e por indicação da namorada, retornar ao trabalho

antes da licença ter acabado. No retorno, um de seus primeiros entrevistados é Roberto Bolaño, o escritor chileno que havia se mudado para a Espanha.

A entrevista com o escritor é profícua (e seu teor será abordado mais à frente), mas as informações extraídas após a entrevista são o real ponto de mudança no romance. Em um bar, sem motivo aparente, Bolaño conta a história de Antonio Miralles, um ex soldado que lutou contra as tropas franquistas durante a Guerra Civil e por motivos que não muito claros (Miralles não compreendia os porquês), desatou a lutar na Segunda Guerra Mundial. O escritor chileno o conheceu em um *camping* em que Bolaño trabalhava e Miralles frequentava. Viraram amigos.

Roberto Bolaño relata a Cercas a cena que gera a epifania no narrador. Ela ocorre no último dia do último verão que esteve com o amigo, durante uma madrugada de vigia:

[...]ouviu uma música muito tênue que chegava do extremo do *camping*, justamente ao lado da vala que o isolava de um bosque de pinheiros. Mais por curiosidade do que para exigir que parasse a música – soava tão baixinho que não poderia estorvar o sono de ninguém -, aproximou-se sem fazer-se notar e viu um casal dançando abraçado sob o toldo de um *trailer*. O *trailer*, reconheceu, era o de Miralles; o casal, Miralles e Luz, a música, um *pasodoble* muito triste e muito antigo (ou foi isso que Bolaño pareceu reconhecer), que muitas vezes ouvira Miralles cantarolar entredentes. (CERCAS, 2012, p. 165)

A história de Miralles impressionou o jornalista e reacendeu o desejo que havia apagado de escrever. Tomado por um êxtase e ânimo próximos ao de quando escreveu o livro sobre Mazas. Mas diferente da escrita sobre Mazas, o narrador se permite o artifício ficcional, não prezando mais pela tentativa de escrever uma narrativa que se mantivesse no campo do “real”: “imaginei um começo e um final, organizei episódios, inventei personagens, mentalmente escrevi e reescrevi muitas frases. Nesse fluxo de pensamentos a respeito de Miralles, encontra a peça que faltava à sua narrativa. Numa linha de raciocínio que não podia comprovar, o narrador conjectura que o miliciano que poupa a vida de Mazas é o mesmo que dança no *camping* sob a vista de Bolaño. A ideia o estremece e a dúvida se dissipa.

Foi então que atinei. Pensei no fuzilamento de Sánchez Mazas e que Miralles havia sido durante toda a guerra civil um soldado de Líster, que tinha estado com ele em Madri, em Aragão, no Ebro, na retirada da Catalunha. “Porque não no Collel?”, pensei. E naquele momento, com a enganosa mas esmagadora lucidez na insônia, como quem encontra por um acaso inverossímil, e quando já havia abandonado a busca (porque nunca se acha aquilo que se busca, aquilo a realidade nos entrega), a peça que faltava para que um mecanismo completo mas inoperante desempenhasse a função para a qual foi idealizado, me ouvi murmurando no silêncio sem luz do quarto: “É ele”. (CERCAS, 2012, p. 167)

Com a certeza de que Mirales poderia ser o personagem que faltava para preencher sua narrativa, o narrador vai em busca de encontrá-lo (se é que ainda estava vivo). Chegou perto de desistir por muitas vezes, mas por insistência de Conchi – sua namorada-, prosseguiu. Encontrou Miralles vivendo em uma casa de repouso e conseguiu convencê-lo a se encontrarem. O soldado é um sujeito rígido pela vida que levou e pelo desalento que passa agora. Sozinho, doente e vivendo em um abrigo. Segundo ele, morar ali “é como ficar fora do mundo.” (CERCAS, 2012, p. 186). Após a aproximação, Cercas mantém contato contínuo com Miralles, fazendo-lhe companhia. Numa oportunidade, em que pode perguntar sobre o ocorrido, recebe a negativa. Miralles não assume ser o miliciano que permitiu a vida a Mazas e nega ser o herói necessário para seu livro. Numa despedida que reforça a lacuna histórica de quem era o miliciano, Miralles diz, com o narrador já no táxi, uma palavra inaudível, fadando ao silêncio uma possível resposta. Essa foi a última vez que puderam se encontrar.

Afastou a mão da janela e ordenou ao taxista que partisse. Então, bruscamente, disse algo que não entendi (talvez fosse um nome, mas não estou certo), porque o táxi tinha começado a andar e, embora eu tivesse tirado a cabeça para fora e perguntado o que dissera, já era demasiado tarde para que me ouvisse ou pudesse responder-me[...] (CERCAS, 2012, p. 208)

Javier Cercas constitui uma linha narrativa complexa, que somente quando chega ao fim é possível enxergar onde as diversas pontas soltas durante a narrativa e as diversas alternativas levantadas vão dar. *Soldados de Salamina* é um romance à revelia. Embora a busca da narrativa seja ater-se às “narrativas reais”, a história só se completa por meio da ficcionalização, do preenchimento por meio de associações do narrador, que sucumbe à necessidade, seguindo as pistas que Bolaño indicou – “se não for, faça você de conta que é” (CERCAS, 2012, p. 169).

3.3 Da metaficção à metaficção historiográfica

A metaficção em *Soldados de Salamina* apresenta-se em vários níveis. Primeiramente, temos a narrativa reminescente, consciente de que o que está narrando é um fazer literário. Temos, então, um livro que versa sobre sua feitura. Como já explicitado no capítulo 2.4, em que analisamos a obra tordiana como metaficção, temos a consciência de que a autorreferencialidade e a autoconsciência são premissas da narrativa

metaficcional. Entretanto, o livro de Javier Cercas embrenha-se em campos não explorados pela narrativa de Tordo.

Faz-se perceber que a todo momento durante a análise da obra referimo-nos a Cercas. Todavia, o Javier Cercas ao qual se fazia referência não era correspondente ao autor empírico, mas sim ao narrador-autor, que são homônimos. Dentro da metaficção já existe a dificuldade de dissociação entre o autor empírico e o narrador, e isso acontece pelas características que o narrador carrega: é geralmente em primeira pessoa e o protagonista. Quando essa característica se choca com a autorreferencialidade, é possível que haja uma dificuldade na dissociação entre o autor-narrador e o autor real: “Nas narrativas metaficcionais, como em um jogo de espelhos, o autor produz o texto e, ao mesmo tempo, é produzido por ele e é justamente o fato de ele ser produzido ou criado pelo texto que amplia a inter-relação entre realidade e ficção” (KOBBS, 2006, p. 4).

A dificuldade pré-existente é intensificada por Javier Cercas quando o autor opta por inserir um narrador-autor homônimo. Os graus de relação entre os dois são agora mais íntimos e menos dissociativos para quem o lê. Entretanto, esse jogo que é estabelecido pelo autor não pode ser considerado, pois o regime ficcional da narrativa invalida as acepções biográficas postas dentro da narrativa. A exemplo disso, quando o narrador se encontra com Roberto Bolaño pela primeira vez, o escritor chileno o questiona se é o Javier Cercas autor de *El móvil* e *El inquilino*, títulos que o narrador afirma ter publicado há mais de dez anos. Essa seria uma informação irrelevante dentro da narrativa, considerando que o narrador era um escritor fracassado. Entretanto, esses dois títulos são obras publicadas pelo autor empírico, sendo seus dois romances precedentes a *Soldados de Salamina*. Enquanto no romance de Tordo, por exemplo, temos um narrador inominado que induz a compreensão de que a escrita é um relato do autor, em Cercas ele coloca elementos que buscam confirmar essa premissa.

O objetivo de fazer um personagem, geralmente o protagonista, contar a história confere-lhe o status de autor. Além disso, o personagem pode acumular, ainda, a função de narrador. Se isso ocorre, surge mais um fator de complicação: a narração em primeira pessoa, que gera, na maioria das vezes, a ilusão de que a história narrada é real, já que vivenciada por quem a conta. Para a metaficção, a função mais importante é a de autor, pois é ela que opõe a aproximação, ao mesmo tempo, realidade e ficção, além de revelar ao leitor os bastidores da criação artística. [...] Criando um narrador-autor e atribuindo essas duas funções ao protagonista, o autor, que é referência externa, passa a ser parte do texto criado. Esse processo, tensionando as relações entre realidade e ficção, estabelece um jogo cujo objeto é a autoria. O nome do autor real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é o personagem quem assume essa função. (KOBBS, 2006, p. 4)

Dessa forma, vemos na escrita de Cercas uma dualidade de escrita que só se resolve quando validamos o pacto ficcional, que se ignorado por algum leitor desatento, imbricará na crença de ser uma condição verídica.

Sendo, como dito anteriormente, altamente referencial e autoconsciente, a narrativa de Cercas faz tratativas a respeito de sua escrita. O primeiro capítulo é a construção da premissa da escrita, suas motivações e suas intenções; o segundo capítulo é a realização delas. Homônimo à obra, o capítulo também se intitula “Soldados de Salamina”, sendo a realização dos anseios expressos no primeiro capítulo. Esse é o livro dentro do livro, que se debruça a investigar a vida de Mazas. Entretanto, a insatisfação do narrador-autor com a obra que realizou propicia que a narrativa se reinicie, dando lugar à história da narrativa, seu fazer e seus questionamentos. Dessa forma, fica consolidada a dupla condição de autoria. Segundo Patricia Waugh: “Romances não-ficcionais sugerem que os fatos são em última análise ficções, enquanto os romances metaficionais sugerem que a ficções são fatos. Em ambos os casos a história é vista como uma construção provisória” (WAUGH *apud* BERNARDO, 2010, p. 48).

Mas além de tais questões, tenho na obra de Javier Cercas um apelo histórico. Quando opta por retratar a vida de um personagem importante da história de Espanha, Cercas opta também por estar em acordo com a história positivista, ou, ao menos, deve partir dela. E assim o faz. O autor constrói durante a narrativa uma vertente que passa do relato sentimental proposto por Ferlósio, a um artigo com erros históricos que é questionado, até a indicação embasada de Aguirre, que era um especialista na área. A partir da última o autor-narrador passa a investigar a fundo a história de Mazas, a fim de conseguir uma versão em que fosse mais fiel aos fatos que os documentos podiam ser.

Quando conversa com Miralles, o narrador propõe que busca uma versão “republicana” da história, já que ela foi suprimida por uma ditadura de décadas. Dessa forma, a obra nos mostra que por mais que haja provas e documentos que comprovem a versão positivista dos acontecimentos, ainda assim ela pertence a uma posição, e essa posição é a do vencedor. Sendo assim, esse questionamento da história através da literatura confere a *Soldados de Salamina* o status de “metaficção historiográfica”.

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu

estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1991. P. 131)

A produção narrativa, que ao início tinha como propósito estabelecer uma versão que conversasse com os modelos tradicionais da historiografia, rompe com essa estrutura a fim de se transformar em um romance. Isso não indica, porém, que os fatos históricos postos no romance sejam todos frutos da ficção, mas que seus dados não podem ser sagrados como um documento histórico, e nem é intenção que o seja. Linda Hutcheon trata essa apropriação de revisão das estruturas como paródia:

[...] quando falo em 'paródia', *não* estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar 'contra' como 'perto' ou 'ao lado' (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Assim, ao visitar e propor uma retomada do caminho historiográfico por meio de sua narrativa, Cercas se aproxima dos modelos historiográficos (especialmente no segundo capítulo) tentando ater-se ao verificável. E ao compreender que isso não é possível e que a lacuna histórica que havia, a identidade do miliciano que livrou o falangista, não poderia ser suprida, propôs uma intervenção, uma revisão, garantindo que tanto a história como a literatura são discursos. Pela indissolução da lacuna, temos a certeza de que não cabe a nenhuma delas obter todas as respostas.

4 UMA APROXIMAÇÃO

Nos capítulos anteriores pudemos percorrer um caminho teórico que contextualiza as obras de Javier Cercas e João Tordo em uma linha teórica específica: a *metaficção historiográfica*. Essa não é, entretanto, a única similaridade entre os autores. Este capítulo tem como objetivo aproximar as obras aqui analisadas, demonstrando como seus modos de estruturação da narrativa propiciam a formação de suas histórias. Mas além disso, ao enfocarem a visitação da história a partir de personagens que estão distanciados da versão principal da historiografia, os autores propiciam uma nova interpretação da história, e mais do que isso, propiciam que a narrativa dos personagens seja difundida. Partindo desses pressupostos, pretendemos apontar aqui como esses personagens, que tem características *ex-cêntricas*, como cunhado por Linda Hutcheon, protagonizam uma narrativa que possui traços da narrativa heroica, ou como os autores buscam representar esses personagens a fim de que essas características sejam evidenciadas.

4.1 Paralelas que se cruzam

Anatomia dos mártires e *Soldados de Salamina* possuem, além de características de metaficção historiográfica, uma estrutura de narrativa e de organização dela que apresentam paralelismos. Elenquemos algumas:

As similaridades aparecem já no primeiro período de cada narrativa, que apresentam a mesma construção sintática, situando a temporalidade da narrativa. João Tordo inicia dizendo que “Foi na primavera de há três anos, no princípio da crise que abalou este lado do mundo, que visitei a terra onde mataram Catarina Eufémia” (TORDO, 2013, p. 13); Javier Cercas inicia dizendo que “Foi no verão de 1994, já faz agora mais de seis anos, que ouvi falar pela primeira vez do fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas.” (CERCAS, 2012, p. 15). Essa aproximação que está uma relação micro da narrativa

expande-se, fazendo com que as sentenças que se espelham sintaticamente se transformem em uma estruturação macro: a sequência de capítulos que movem a narrativa também é espelhada.

No primeiro capítulo, ambos os autores contextualizam sua narrativa, mostrando como deu-se o aparecimento da angústia da escrita que propiciou o surgimento do livro. Mais especificamente, no primeiro capítulo os autores-narradores apresentam o momento em que se deparam com a lacuna histórica que buscam esclarecer com a narrativa e como se dá o processo de conscientização deles para tomar a decisão da escrita.

Essa decisão, além da necessidade que surgiu ao se depararem com a lacuna histórica que perseguem, se dá também pelo sentimento de dívida que os narradores nutrem: o narrador de Tordo deve a Cinzas, seu redator que sofreu um atentado e que ele suspeita ter ligação com o artigo que publicara, e o narrador de Cercas, após sua pesquisa inicial e conversa com os “amigos do bosque”, promete a Angelats, um dos amigos que ainda estava vivo, que escreveria um livro que contasse suas histórias.

O segundo capítulo do livro é dedicado à apresentação do resultado das pesquisas feitas pelos narradores-autores. Apesar de diferenciarem o modo de abordagem, a essência se mantém. Em *Anatomia dos mártires*, o narrador mantém a narração próxima a ele, utilizando da primeira pessoa para explanar sobre suas descobertas e como chegou a cada uma delas. Por manter próxima a si a narrativa, o autor-narrador permite-se narrar fatos que não estão diretamente ligados à busca sobre a história de Catarina, mas que apontam sua condição humana enquanto buscava colher os dados. Por mais que o foco do capítulo seja elencar os dados recolhidos sobre a camponesa, não é exclusivo. Diferente disso, *Soldados de Salamina* tem em seu segundo capítulo uma biografia de Rafael Sánchez Mazas. O autor-narrador mantém-se distanciado, explanando os fatos e relatos que foram colhidos em sua pesquisa. Esse capítulo é a materialização do livro que o personagem ansiava por escrever.

O terceiro e último capítulo em ambas as narrativas são o fechamento das histórias, que anunciam seu início. Ao perceberem que não era possível preencher a lacuna histórica que os motivava, os narradores percebem que a solução buscada não era para a história, mas para si mesmos. Desse modo, ao perceberem que reouveram o desejada escrita, anunciam que escreveriam a história de sua busca, pondo em perspectiva sua trajetória como escritores em contato com uma força motriz que propiciou sua revitalização como romancistas.

As similaridades se espalham pelas narrativas. Desde ao ofício dos autores-narradores, que já abordamos anteriormente, a seus relacionamentos com mulheres que não condiziam com a expectativa intelectual que eles supunham ter. Entretanto, vale-nos mais abordar as similaridades constitutivas das obras. Explanamos nos capítulos anteriores o teor das narrativas – histórias pós-ditadura fascistas. Quando optam por contar a história das ditaduras Franquista e Salazarista através das histórias de Catarina e Miralles, os autores aqui abordados propõem uma revisitação da história através de um olhar que não é o que figura as versões positivistas dela. Isso se dá, como dito nos capítulos anteriores, pela apresentação dos acontecimentos históricos de um modo invertido – do micro ao macro, à diferença da história que apresenta do macro ao micro. Essa condição é o que permite às narrativas de Cercas e Tordo serem consideradas romances históricos. Entretanto, essa vertente de visitação histórica através de um caminho que foge ao convencional é uma das características que permite aos romances serem tratados como *metaficções historiográficas*. Já pudemos alocar as obras aqui analisadas por essa vertente, sendo claro a nós que são romances históricos pós-modernistas. Entretanto, ainda vale a abordagem pelo viés do olhar que foi proposto pelos autores.

Quando escolhem as histórias de Catarina e de Miralles para explicar os fatos ocorridos durante o regime fascista em seus países, tanto Cercas como Tordo adotam um olhar distanciado dos temas centrais da história. Quando Hayden White (1992) cita que os elementos da história são organizados como um espetáculo e que, dependendo de seus motivos, o historiador aloca-os e seleciona-os para essa finalidade (vide citação na página 17 desta dissertação), compreendemos que a ótica aplicada pela história positivamente registrada tende a ser uma pela qual temos em destaque indivíduos ou grupos de maior importância ou de maior poder. Optar por contar a história a partir de figuras de menor importância dentro da ordem da macro-história é escolher um olhar pós-modernista para aquilo que já está posto. Linda Hutcheon (1991) chamará essa abordagem como “olhar ex-cêntrico”.

A escritura da história é permeada por uma relação de poder. Escrever a história é possibilitar a continuação de uma hegemonia, deixando que se perpetue apenas os conhecimentos e acontecimentos que propiciem a manutenção do poder daqueles que a escrevem – ou a quem aquela história interessa. Partindo desse pressuposto, temos na *metaficção historiográfica* um rompimento da cadeia de poder que até então estava estabelecida. Através de sua condição altamente questionadora, o pós-modernismo

utiliza-se das narrativas históricas consolidadas para questioná-las. Respondendo ao teórico Charles Newman, que julga o pós-modernismo como “uma irrefletida suspensão de julgamento” (NEWMAN *apud* HUTCHEON, 1991, p. 84), Linda Hutcheon assevera que “Não se trata de incerteza nem de suspensão do julgamento: ele questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões do julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê?”

(idem).

Através desses questionamentos, o pensamento pós-moderno cobra a presença de pessoas, movimentos e grupos que ficaram preteridos na história e suprimidos nos fatos. Linda Hutcheon apresenta que a descentralização da narrativa propicia a insurreição dos movimentos que ficaram fadados ao esquecimento ou à desimportância, movimentos que não correspondiam com aqueles que mantinham o discurso histórico. O contar da história pela literatura pós-modernista traz à tona (ou ao centro) a luta daqueles que não demandam de poder para dominar as narrativas positivistas da história. Citando Derrida: “Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero - começam a ficar visíveis” (DERRIDA e HASSAN *apud* HUTCHEON, 1991, p. 86). A visão desses pontos distanciados só é possível pela comparação com o que está no centro, por isso a teoria pós-moderna pode ressignificar as narrativas do centro, mas não as anular. Não há ex-cêntrico sem um centro definido. Esses paradoxos são o que nutre o pós-moderno.

Mas diferente do que pode aparentar, ao valorizar histórias e personagens ex-cêntricos, o pós-modernismo não busca colocar essas histórias em lugar de destaque ou fazê-las como as novas vertentes de narrativa nas quais a história deve se basear. Ela não propõe um novo centro, ela compreende que o centro existe, está delimitado e fixo, apenas quer trazer à luz as narrativas que o centro ofusca. Segundo Hutcheon:

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. (HUTCHEON, 1991, p. 98)

A partir dessas conceituações podemos compreender que por serem metaficcões historiográficas, as narrativas estabelecem o ex-cêntrico da história, cabe agora compreender como os autores fazem esse recorte.

4.2 O ex-cêntrico pós-moderno

Para construir a versão ex-cêntrica das ditaduras franquista e salazarista, os autores optaram por seguir o caminho de dois indivíduos que, à sua maneira, marcaram a história de seu país. À diferença dos romances históricos ou de outras obras que trataram sobre o mesmo tema, Cercas e Tordo optam pela individualização do ex-cêntrico, não sendo a versão de um determinado grupo, mas de uma determinada pessoa. Ao utilizarem a história dos fuzilamentos dos personagens para perseguir a linha histórica, os autores buscam recriar a narrativa que rege cada um deles. Enquanto a narrativa de Catarina existe, mas é incongruente, a narrativa de Mazas existe com uma exatidão que parece ficcional. A busca, então, é uma tentativa de encontrar a verdade por trás de uma história que está perdida.

Essa verdade que surge como *leitmotiv* para as narrativas é expressa pelo encontro dos personagens com uma narrativa mítica que estava posta em sua sociedade, mas que fugiam ao seu conhecimento. Ao se depararem com essas narrativas, percebem a amplitude de seu significado por diferentes fatores e a ignorância sobre os acontecimentos que justifica a curiosidade aparece por duas expressões: a incredulidade e a busca.

4.2.1 Incredulidade

O autor-narrador de Javier Cercas depara-se com a história do fuzilamento de um dos principais nomes responsável pelo germinar do fascismo e da ditadura em seu país. É possível inferir que a curiosidade que surge é fruto da ignorância do personagem, que é jornalista e escritor, de uma passagem tão intensa de um personagem tão importante da história de seu país – e que não tem conhecimento de ambos – acontecimento ou personagem:

Tampouco se mencionava na entrevista o fuzilamento no Collel, nem Sánchez Mazas. Do primeiro, só sabia o que acabara de ouvir de Ferlósio contar; do segundo pouco mais: à época, não havia lido antes uma única linha de Sánchez Mazas, e seu nome não era para mim mais que o vago nome de um entre muitos políticos e escritores falangistas que os recentes anos da história da Espanha enterraram rapidamente, como se os coveiros temesses que não estivessem completamente mortos. [...] Como a história do fuzilamento no Collel e as circunstâncias que o cercaram me deixaram muito impressionado, depois da entrevista com Ferlósio comecei a me sentir curioso sobre Sánchez Mazas; também em relação à Guerra Civil, da qual até aquele momento não sabia mais do que sabia sobre a Batalha de Salamina [...] (CERCAS, 2012, p. 19)

A história de Mazas era composta de uma forma que não parecia crível, ainda mais como relatada por seu filho, tendo o pai guardado as roupas do dia em que foi fuzilado e “as calças estavam furadas, porque as balas atravessaram sem atingi-lo” (CERCAS, 2012, p. 18).

Após um tempo, em que recolheu tudo que pôde sobre Mazas e o Collel, a curiosidade de Cercas foi amainada, permanecendo assim até a publicação do artigo em comemoração aos sessenta anos da morte do poeta António Machado.

Após a publicação em que o autor promove uma aproximação espelhada entre os personagens, ele recebe cartas de leitores que, ou o acusam de revisionismo, ou o indicam um caminho a seguir. É a partir dessa carta e posterior encontro com Miguel Aguirre que o narrador-autor aprofunda seu conhecimento sobre os acontecimentos no Collel e a narrativa da sobrevivência de Mazas intensifica em sentido.

O encontro com Aguirre é produtivo para a narrativa em alguns pontos: primeiramente ele aponta que a narrativa que era contada a respeito do fuzilamento era conhecida e espalhada por Mazas, sendo até contada em alguns livros, o que propicia um aspecto de veracidade “É uma história que circulou depois da guerra; todo mundo que conheceu Sanchez Mázas por essa época contava; suponho que ele contava para todo mundo” (CERCAS, 2012, p. 33). Essa história que teve início com a narrativa do próprio Mazas é permeada por uma aura inventiva, e essa questão chama à atenção o narrador, pois percebe que a exatidão dos termos e do conteúdo permite poucas alterações entre elas, por isso a incredulidade.

Essa compreensão é importante por outro motivo: ele dá a dimensão da história contada ao narrador. A partir disso ele consegue compreender que a narrativa do fuzilamento no Collel extrapola a pessoa de Mazas e torna-se um fato público. Um fato que não possui qualquer registro histórico se não a partir de relatos.

Posto frente a esses dados, o autor-narrador tende a considerar falsa a narrativa, visto que sua construção é demasiadamente romanceada para que a realidade assim fosse. Soma-se isso ao conhecimento que Mazas era um escritor, um bom escritor, como o próprio narrador diz em suas asserções sobre o falangista. A conversa com Aguirre pauta essa questão, deixando claro que fugir do Collel, por mais que fosse difícil, não era uma façanha incrível vista a estrutura e os arredores. Pelas palavras do pesquisador.

Você sabia que muita gente achou que fosse mentira? Na verdade, ainda há quem pense assim.

- Não me surpreende.

- Por quê?

- Porque é uma história muito romanceada.
 - Todas as guerras estão cheias de histórias romanceadas.
 - Certo, mas não continua parecendo incrível que um homem que já não era jovem, porque tinha 45 anos e, ademais, míope...
 - ... claro, claro, e em condições lastimáveis...
 - Exatamente. Não parece incrível que um tipo como ele conseguisse escapar de uma situação dessas?
 - Por que incrível? [...] – Assombroso, isso sim, mas não incrível. Pois se foi justamente o que você contou em seu artigo! Lembre-se de que foi um fuzilamento em massa. Lembre-se do soldado que teria de delatá-lo, mas não o fez. Lembre-se, além disso, de que estamos no Collel. Você esteve alguma vez lá?
- Respondi que não, e Aguirre então descreveu uma enorme e maciça construção de pedra rodeada de mata fechada de pinheiros e de terra calcária, um território montanhoso, agreste e muito extenso [...] (CERCAS, 2012, p. 33-34)

Essa conversa coloca em questão a veracidade da narrativa, além de deixar claro o desconhecimento do narrador sobre a história de Mazas.

Na narrativa de João Tordo, por outro lado, não há a dúvida sobre a morte de Catarina. A morte é definitiva e indubitável. Entretanto, a incredulidade é sintomática ao desconhecimento, pois ao ser levado ao monumento em homenagem à camponesa o narrador se depara com um acontecimento histórico relevante a ponto de ter um monumento em lembrança a sua morte e com sua ignorância sobre ele.

À semelhança de quase todos os que nasceram nos anos próximos da revolução de Abril em Portugal, também eu já tinha ouvido falar de Catarina Eufémia. Era um nome que eu conseguia fixar num momento histórico de alguma importância para o País – embora não soubesse dizer a que distância exata se encontrava da revolução – sem que soubesse dizer grande coisa acerca dele ou por que razão aquele nome, tão inesquecível como corriqueiro, tinha acabado por ficar eternizado na memória de quem vivera os tempos do fascismo. Todas as gerações pecam pela falta, pelo fracasso; no caso da minha, o pecado torna-se maior por ser voluntário, por ser uma ignorância sem causa, um vazio incontestado e lânguido nas nossas cabeças que nos fazia merecer os epítetos negativos que nos eram colados [...] (TORDO, 2013, p. 50)

Para averiguar a história de Catarina – ou o desconhecimento dela - o narrador pergunta a amigos em um bar sobre a história da mártir do Baleizão, tem a afirmativa de que nenhum deles recordava-se de quem era.

A narrativa de Catarina, por mais que não haja dúvida de seu fim, há dúvidas sobre seus acontecimentos. Durante a narrativa (e mais à frente nesse capítulo) aparecem diversas versões do que de fato aconteceu à camponesa, mas assim como o narrador à época, importa-nos agora aquilo que não é contraditório nas versões – o que mais se aproximaria da verdade:

[...] acabei por incluir também a história de Catarina, depois de me inteirar dos fatos mais conhecidos (ou aqueles que toda a gente aceitava sem grande

contestação). Nomeadamente, e em primeiro lugar: que era bonita, segundo a única fotografia que dela nos restava; que fora assassinada pelo tenente Carrajola, da Guarda Nacional Republicana, a 19 de maio de 1954, quando liderava uma reivindicação de mulheres camponesas por melhores jornas durante uma greve de assalariados rurais nos tempos paupérrimos da ditadura; que, imediatamente após a sua morte – as autoridades tentaram esconder o sucedido enterrando-a em Quintos, e não em Baleizão, a sua terra natal, com receio de uma revolta popular –, se transformou numa mártir do Partido Comunista, do qual se dizia ser militante (o que poderia vir a revelar-se verdadeiro) e representava todas as mulheres por, segundo rezava a lenda, se encontrar grávida no momento em que morrera a tiros de metralhadora (o que veio a revelar-se extraordinariamente falso). (TORDO, 2013, p. 57)

Por mais que fosse já um avanço em direção à busca de respostas, o conteúdo supracitado que o narrador descobriu sobre a morte de Catarina é o armar da trama que o envolveria. Sendo esse conteúdo buscado apenas para fazer a aproximação da camponesa com Tom Kapuz no artigo publicado pelo narrador, ele é um indicativo de desconhecimento, e mais um sinal de que não compreendia o sentimento que levava os que viveram a época do salazarismo a nomear suas filhas, repetir a história e criar monumentos para ela.

Assim, vemos a primeira expressão da ignorância dos narradores espelhadas nas duas narrativas, tendo ambos uma situação em que se deparam com um momento histórico que lhes é ignorado, e uma história que possui força e importância.

4.2.2 Busca

A segunda expressão é a da busca. Após o primeiro contato com os relatos sobre Catarina e Mazas, os narradores publicam artigos sobre eles – fruto de suas profissões. O narrador de Cercas, como supracitado, aproxima Mazas de Antonio Machado; o narrador de Tordo aproxima Catarina – como também supracitado - de Tom Kapus. Ambos os artigos são frutos da ignorância e motivo da busca. Por causa de afirmações contraditórias, os personagens recebem cartas que os direcionam na busca pelas histórias de Mazas e Catarina.

Em *Soldados de Salamina*, o encontro com Aguirre apresenta seu segundo ponto positivo: a possibilidade de acesso à informação. Quando o pesquisador revela ao narrador que havia outro sobrevivente do fuzilamento e que esse havia escrito um livro chamado “*Eu fui assassinado pelos vermelhos*” e que ele conhecia o filho de um dos “amigos do bosque”, Jaime Figueras. Além disso, Miguel Aguirre indica uma série de referências para que Cercas se aprofundasse na história de Mazas. Nesse momento, inicia a busca pela verdade sobre o fuzilamento no Collel.

Num primeiro momento, o autor-narrador inicia a investigação sobre o fuzilamento e a peripécia de Mazas buscando o contato com Jaume Figueras, - o que não consegue inicialmente, apenas depois de algum tempo. Passa, então, às leituras indicadas por Aguirre. Lê “*Eu fui assassinado pelos vermelhos*” e uma obra de Trapiello, todas tratando dos mesmos episódios. O personagem percebe, então, que a semelhança das narrativas é muito estreita, e o único ponto de divergência (o soldado teria dado os ombros ao invés de trocas olhares com Mazas), foi um erro do autor (Trapiello).

Quando decide que escreverá um livro a respeito de Rafael Sánchez Mazas, Cercas assume que o falangista e sua história “[...] haviam convertido, com o tempo, em uma dessas obsessões que são o combustível indispensável da escrita.” (CERCAS, 2012, p. 49) E para isso assume sua ignorância, concluído que “quanto mais sabia sobre ele, menos chegava a entendê-lo; quanto menos o entendia, mais me intrigava; quanto mais me intrigava, mais coisas queria saber sobre ele” (idem). Temos aqui a concretização da necessidade de busca, que é provido pela incredulidade inicial e que move o narrador pelo caminho da investigação histórica.

Em *Anatomia dos mártires*, o movimento de busca é mais parcimonioso em seu início. Contrastando com a necessidade que surge como obrigação imediata para o narrador de Cercas, o narrador de Tordo permite que, *a priori*, a busca seja passiva, colhendo informações apenas daquilo que apareça a ele. Correlato a *Soldados de Salamina*, a intensificação da busca acontece após as cartas recebidas após a publicação do artigo homônimo ao livro. As cartas de recriminação somadas ao atentado sofrido pelo editor trouxeram o sentimento de dívida que faz com que o narrador busque os fatos que comporiam a história de Catarina.

Ao iniciar a busca por respostas (das perguntas que ele mesmo cria), o narrador depara-se com um alto número de obras, livros e relatos que constam sobre o assassinato de Catarina. Dentro dessas obras, há diversas versões registradas sobre o assassinato, em que variam desde coisas mais simples, como se os filhos a acompanhavam ou não, até a coisas mais intensas, como palavras de ordem ditas por Catarina antes de ser alvejada. Entretanto, assim como na narrativa de Mazas, aqui também temos uma estrutura básica que se repete em todas as versões:

A história oficial (ou quase oficial) era esta: a 19 maio de 1954, durante a época da ceifa do trigo – e numa altura em que, no Alentejo, se faziam regularmente praças de jorna –, confrontados com uma situação de crescente pobreza e inquietação uma vez que, fora da época de ceifa, e durante o inverno, a apanha da azeitona não chegava para todos e a fome alastrava pelas famílias, os

trabalhadores de Baleizão entram em greve. Com um campo de favas por apanhar, o proprietário Fernando Nunes e o seu capataz, um homem chamado José Vedor, decidem usar um grupo de trabalhadores de uma terra próxima, Penedo Gordo, pagando 18 escudos aos homens e 12 escudos às mulheres pela jorna. Quando a notícia chega a Baleizão, a revolta popular faz-se pela mão de diversos grupos indignados que se tentam abeirar dos de Penedo Gordo para os convencerem a não trabalhar por aquele salário. Por esta altura, a GNR de Beja já está alertada para a possível revolta; por esta altura, presume-se, o tenente Carrajola já está a caminho de Baleizão com a sua metralhadora, a sua soberba e a sua completa ausência de humanidade. Catarina Eufémia é uma das ceifeiras em greve: tem vinte e seis anos, vive em Quintos (a cerca de doze quilómetros de Baleizão), tem três filhos pequenos (José Adolfo, de oito meses, Antônio do Carmo, de quatro anos, e Maria Catarina, de cinco anos) e, quando ouve as notícias de que o grupo de Penedo Gordo trabalha pela jorna contestada, decide rumar ao local. (TORDO, 2013, 146-147)

Partindo dessa base, os relatos são profícuos em versões, adicionando elementos que torna ainda mais honrosa a morte de Catarina, e justificando-a como símbolo de resistência.

A busca dos narradores não se finda nesses pontos, pois ela é a força motriz das narrativas, mas é perceptível que a incredulidade (gerada pela ignorância) e a busca (também gerada por ela), são as faíscas que acendem o rastilho da curiosidade que instiga a escrita dos personagens.

Essa curiosidade é, todavia, questionável. Devido à dimensão que essa busca toma na vida dos personagens – uma dimensão ontológica – tomando conta da vida dos personagens e levando-os a acreditar que solucionar essa incógnita histórica a qual eles estão expostos seria a condição para a dissolução de todos os impasses em suas vidas, podemos sugerir se o que os move é a vontade de descobrir a “verdade dos fatos” ou a própria narrativa. Partindo da essência das narrativas: um grande acontecimento em um período sensível e que povoam o imaginário de determinado grupo, podemos inferir que os narradores não se deparam apenas com uma verdade histórica, mas com um mito. A narrativa de Tordo se certificará disso, a de Cercas buscará desmantelá-la.

4.3 A narrativa mítica

Já cabe afirmar que a abordagem deste tópico não pretende aprofundar as teorias do Mito, pois uma análise aprofundada seria suficiente para uma dissertação exclusiva ao tema. Buscaremos aqui apenas a caracterização em um sentido lato das exegeses como de caráter mítico.

Ao falarmos de mito, temos logo em nossas cabeças a formação de uma imagem mental de sinônimo de mentira, crença distante ou imaginária, com ciclopes, centauros e mulas sem-cabeça. Não obstante, caímos em uma estrutura de senso comum que simplifica de forma simplória um assunto que movimenta os estudos teóricos de diversas áreas – especialmente a antropologia.

A mitologia foi, de fato, nomeada pelos gregos, então a tendência de que façamos uma referência direta a eles é mais acentuada, porém os mitos estendem-se por todas as sociedades, buscando explicar acontecimentos que não possuem uma natureza facilmente alcançável. É fácil compreendermos que o mito da criação explica facilmente algo que uma sociedade primitiva não poderia ter acesso, pois conseguimos encontrar uma resposta com tecnologias superdesenvolvidas.

Mas além de seres com características sobre-humanas, deuses e suas interferências no curso das vidas e explicações de fenômenos que fogem de nosso alcance, os mitos podem organizar as concepções de um povo ou determinado grupo, indicando a eles um caminho a seguir ou um ponto no qual possam amparar seus desânimos. O mito, além de tudo, é uma narrativa. Segundo Everaldo Rocha, essa é a única definição em consenso entre os estudiosos dos mitos:

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de “estar no mundo” ou as relações sociais. (ROCHA, 1985, p. 7)

Desse modo, temos em Cercas e Tordo o surgimento de uma narrativa que se assemelha à mítica. João Tordo, quando apresenta a história de Catarina Eufêmia, apresenta uma versão que é aceita historicamente, mas apresenta também as diversas versões que surgem a partir do acontecimento original: o assassinato. Essa dimensão mítica pode ser percebida de diversas formas, desde a construção da narrativa que apresenta a camponesa como um indivíduo que entregou a vida por seu grupo de forma irresoluta, tendo seu fim decretado após uma marcha à morte com os filhos nos braços lutando pelo pão e pela dignidade (até com boatos de que estaria grávida), até às diversas referências a ela que ocorrem com epítetos como mártir, santa e lenda: “Existem, evidentemente, várias versões da história, ou várias lendas em torno da mesma lenda.” (TORDO, 2013, p. 146)

A narrativa de Catarina sai do viés histórico para entrar no viés mítico. Por mais que as informações entre história e mito nesse caso possam corresponder em alguns pontos, a narrativa altera sua significação. A morte de Catarina foi para seu grupo – os camponeses do Baleizão – e para o Partido Comunista, a história que ecoaria como sinal da brutalidade do regime e da grandiosidade da luta. Isso deve-se a uma série de fatores, mas por ser mulher, bonita, estar com seus filhos e lutar por causas de seu grupo, vem a calhar ao discurso. Quando o narrador vai ao encontro de uma professora universitária que escreve a ele acusando-o de revisionismo histórico após publicar o raso artigo que escrevera sobre Catarina, ela apresenta a conversa que soa mais profícua a esse assunto.

Ao encontrar com Laura, a professora, o autor-narrador anuncia o assunto que foi tratar: a morte da camponesa. O personagem explica sua saga, e que todas as linhas que seguia levavam de volta a Catarina. Laura faz o prenúncio de que é impossível chegar a uma resolução nesse assunto, visto que fogia aos fatos. Mas, ao invés de manter o narrador a sua própria busca, tenta explicar a ele o porquê essa história é infundável e irresolúvel: porque Catarina é mais que uma pessoa que morreu pela ditadura entre tantas outras, Catarina é uma memória, uma representação:

E, ainda assim, essa memória da resistência – porque é isso que Catarina representa, uma memória da resistência – está de tal maneira impressa naquelas gentes que, para eles, e quase por imposição genética, faço também parte de tudo aquilo. Evidentemente tem razão quando me diz que os mártires são uma invenção nossa, mas que razão é essa? É uma razão que procura o bem comum, ou uma razão egoísta que procura somente a satisfação de se saber certa?” (TORDO, 2013, p. 164)

Com essa afirmação e esse questionamento, a personagem leva o narrador a uma análise de si próprio, buscando compreender suas motivações para a busca pela história de Catarina. Nesse momento, mais uma vez fica claro o caráter mítico da narrativa da morte, pois ao deparar-se com o que considerava uma falha histórica (que chamamos aqui de lacuna histórica) o autor-narrador compreendia que era possível chegar a uma resolução, mas ao não compreender que busca a resolução de um mito, não percebe que para além de encontrar fatos, seria necessário matar a fé e reorganizar o pensamento, a história e os sentimentos de um povo.

“Não ando a perder tempo com isto para ficar contente comigo próprio”, disse, embora não soubesse ainda se mentia. “Quero entender o que aconteceu, não apenas no instante em que aconteceu, mas sobretudo depois. Nós, os Portugueses, somos pródigos em deixar que as coisas repousem nesta névoa de suspeição ou vaga desconfiança. Até aposto que, se me puser a fazer um inquérito, descobro muito boa gente que acredita mesmo que o Dom Sebastião há de regressar num dia de nevoeiro e que, com alguma sorte, traz com ele o

Velho do Restelo. Parece-me que sucede o mesmo com a história de Catarina: ninguém sabe, ninguém quer saber, ninguém se preocupou em saber.” [...] “E acha que, chegando ao fundo da história de Catarina, vai descobrir o que se passou e compreender o que leu? Ou, quem sabe, redimir também essa pessoa de quem fala e, por osmose, redimir-se a si mesmo?” “Talvez não exista redenção, mas talvez consiga compreender. Isto não faz nenhum sentido, eu sei.” (TORDO, p. 164-165)

Essas reflexões vão ao encontro das definições míticas, visto que buscam a partir de um ponto específico explicar as relações sociais e históricas de um povo. Podemos perceber que essa fala sobre Catarina se diferencia de outros modos de fala, pois reflete o pensamento e o sentimento de um povo, sendo capaz de se tornar modelos de coragem para aqueles que permanecem para lutar. Se temos na história a marcação do poder determinado, os mitos podem ser as vertentes que questionam esse poder e fortalecem aqueles que não são contemplados por ela. O mito é a resistência da essência de um povo.

O mito corresponde às crenças de um povo, do conjunto, da comunidade, da coletividade. Por isso, ele se toma a "verdade" desse povo. Não é a verdade comprovada em laboratório, mas a verdade de uma mentalidade coletiva. Ou seja: um mito sobrevive num povo não porque lhe explique a sua realidade, mas por refletir um aspecto real desse mesmo povo e até de todos nós: os mitos refletem sempre um medo da mudança. (FEIJÓ, 1984, p. 12-13)

Em Javier Cercas temos uma narrativa mítica que se desfaz, não se sustenta, desaparece para que outra possa surgir. A narrativa do fuzilamento de Rafael Sánchez Mazas possui a estrutura de uma narrativa mítica: um grande feito em uma situação de desvantagem e sua replicação no imaginário de determinado grupo. Entretanto, a história de Mazas não é uma história abrangente, pois diferente de seu trabalho para a consolidação da ideologia falangista (em que escreve diversos poemas para inspirar os soldados para a causa), a narrativa de Mazas não inspira e não é uma representação de força para o grupo, apenas para ele mesmo. As definições da natureza mítica das narrativas que apresentamos até agora nos mostram que as narrativas míticas soam como uma canção que une um povo em torno da mesma causa, fortalece, dá esperança. A narrativa de Mazas, entretanto, por mais que seja uma narrativa incrível, é replicada por ele próprio. Ser replicada por ele não seria um empecilho se não houvesse perdido sua força política após o regime ser instaurado. Mazas possuía uma narrativa, mas ela não servia ao propósito.

Sua peripécia durante os meses anteriores à luta e durante os três anos que durou só pode ser reconstruída por meio de testemunhos parciais – alusões fugidias em memórias ou documentos da época, relatos orais dos que compartilharam com ele trechos de suas aventuras, lembranças de familiares e de amigos a quem confiou suas lembranças- e também através do véu de uma

lenda constelada de equívocos, contradições e ambiguidades, que a seletiva loquacidade de Sánchez Mazas sobre esse período turbulento de sua vida contribuiu de forma determinante para alimentar. (CERCAS, 2012, p. 89)

Do mesmo modo que ao construir os moldes para que a ditadura fascista se instalasse Mazas buscou favorecer suas aspirações pessoais, ao construir a narrativa de seu fuzilamento utiliza apenas dos elementos que o favorecem, tornando uma narrativa de um fugitivo em situações deploráveis e contando com a misericórdia de um soldado e a ajuda de estranhos (inclusive soldados inimigos, como é o caso dos Amigos do bosque) em uma narrativa grandiloquente, em que ao invés de colocar sua sobrevivência como fruto de uma série empática de eventos, coloca como sua própria realização. Quando narra o fuzilamento, Mazas passa de sujeito paciente a sujeito agente. Por mais que não possuísse a força integradora que uma narrativa mítica possui, ela é forte o suficiente para que povoasse o imaginário daqueles que estavam à volta do falangista. É forte também, para que intrigasse o narrador.

As questões que vimos até aqui exemplificam o porquê de a busca dos narradores ser infrutífera ao tentar preencher as lacunas da história: porque as lacunas da história não são apenas históricas, são míticas, e desse modo, insolúveis. O que permite aos narradores preencher as lacunas é compreender isso, e isso acontece quando se apercebem de que a resolução não se trata em encontrar fatos, mas de compreender indivíduos e suas importâncias.

Aldineia Arantes elenca em sua dissertação alguns dos pontos que estariam conectados à formação das narrativas míticas, entre eles um que responde a ambas as narrativas aqui abordadas: “Adulteração de fatos históricos, tornados fabulosos pela imaginação popular;” (ARANTES, 2008, p. 5). Essa afirmação a respeito das narrativas não é uma sentença de que não existe mais verdade naquilo que é posto como mítico, mas que a disseminação das histórias acaba acrescentando elementos que a torna mais fantástica e intensa do que pode ter sido de fato. Isso ocorre por a narrativa mítica ter a necessidade de ser transmitida, é um conhecimento, um pilar da cultura que necessita de ser transmitido para que mantenha sua vivacidade. Por mais que não saibam ou não se deem conta, Raul Cinzas e Rafael Sánchez Ferlósio são os transmissores do mito para os indivíduos, que o replicam em suas narrativas e o pertencente ao imaginário de um semofim de pessoas, perpetuando-o de um modo que fique registrado de sua essência às suas nuances, e vaticinando-o como tal.

A narrativa mítica, mais do que recipiente para histórias que fogem ao comum, é forma para a criação de indivíduos que fogem ao comum. Aqui, Catarina e Mazas (posteriormente Miralles), mas em toda a história das civilizações, heróis. A narrativa mítica é a que permite que nasçam os heróis, indivíduos dotados de características sobre humanas – de super força a um caráter incorruptível- e é esse viés que nos interessa a partir de agora.

4.3.1 O nascimento do herói

Contar a história de um povo ou de um grupo a partir de apenas um indivíduo remete às histórias épicas. As narrativas épicas, que surgem na Grécia e tem como seu primeiro representante Homero, trazem a história da guerra entre os gregos e Tróia. Na *Iliada* é contada a história de Aquiles, que em um ato de dor e fúria após a morte de Pátroclo, entra na batalha e mata o herói troiano Heitor. Na *Odisséia* é narrada a história de Ulisses e como enfrentou os perigos em seu retorno para Ítaca. A partir da narração do personagem é possível ter acesso aos acontecimentos que sucederam após a *Iliada*, pois havia passado dez anos. Através das histórias de Ulisses e Aquiles é possível enxergar a história do povo grego em suas batalhas, além de compreender motivos e contextos da época. Por mais tentador que seja construir um paralelismo direto entre os heróis épicos e os personagens em que as narrativas aqui analisadas se ancoram, esse paralelismo não é possível – e não é possível por uma sucessão de fatores.

Primeiramente é necessário compreender o surgimento do herói, sua função e suas principais características, para a partir daí conseguirmos compreender como essas características se metamorfoseiam nas encontradas em nosso *corpus*.

Etimologicamente a palavra herói deriva do termo *heros*, que vem do grego com a significação de nobre, semideus, pois a concepção dos heróis que nasciam dos mitos devia ser a de alguém que fugisse da regularidade, que fosse alguém que pudesse ultrapassar as barreiras humanas a fim de conduzir seu povo a um momento glorioso. Desse modo, não poderia surgir das classes mais baixas aquele que seria o símbolo e o caminho para a glória, o herói deveria ser uma representação das classes dominantes, pois seu êxito seria a manutenção da estrutura social que estava posta até então, nesse sentido, “o mito seria, então, um consolo contra a história. E o herói, um consolo contra a fraqueza humana” (FEIJÓ, 1984, p. 13)

Vale destacar que por mais que pareça uma estruturação estática entre os gêneros gregos, há a diferenciação nas condições do herói. Na tragédia e na épica os heróis são representados de modos diferentes, correspondendo às necessidades de cada um dos gêneros, entretanto, essa diferenciação é sutil. Segundo Feijó, o herói mitológico (que corresponde ao herói trágico) possui superpoderes e apenas suas façanhas é que importam, enquanto o herói épico possui características humanas, sendo sua trajetória o fundamental de seu heroísmo.

Partindo desse princípio, é compreensível que a condição dos heróis homéricos não são mera casualidade, mas compõem uma estruturação que visa a manutenção da classe dominante – a qual eles pertenciam. Essa condição faz com que os heróis sejam fruto de uma sistematização social que os favorece, pois isso a tentativa e o sacrifício de mantê-la. Mas para além disso, o herói era uma seta moral para seu povo, pois possuindo condições de divindade, ele condizia com os princípios morais que eram validados dentro de seu grupo. Nos poemas homéricos, temos a expressão dessa condição, pois, segundo Aldineia Arantes:

Ao conceito de virtude também se relacionava o sentimento de “honra”, pois a ética grega, acima de qualquer outra coisa, exigia o respeito ao ser humano, quer em vida, quer após a sua morte. Por isso, a significativa importância atribuída aos funerais dos heróis e à comemoração do aniversário de sua morte. Ressaltava-se a honra através do reconhecimento público do indivíduo. (ARANTES, 2006, p. 16)

Nas obras homéricas, temos como público a aristocracia, um grupo que organizado e armada estabelece uma relação de poder sobre aquele que não tinham essas características. Por essa capacidade organizacional, os aristocratas se autointitulavam “os melhores”. Por esse motivo, a representação heroica nas obras épicas era vista por eles como representação ou extensão de si e seu legado.

Eram exatamente os aristocratas o público fiel das narrativas épicas, que eram declamadas pelos *aedos* (cantores homéricos). Eles se identificavam com os heróis épicos como se eles fossem seus antepassados e como se eles guardassem alguma coisa daquela valentia, fé e honra. Os heróis tinham assim um sentido de modelo para os aristocratas: uma *virtude essencial*. Porque a qualidade principal do herói épico era o que os gregos chamavam de *areté* (virtude): aquele que é fiel a si mesmo. (FEIJÓ, 1984, p. 56)

Essa projeção dos aristocratas em seus heróis apontam o desejo deles em superarem-se enquanto humano, visto que a sua assimilação é com alguém que possui poderes divinos.

Diferente dos épicos, os heróis trágicos não possuem em sua constituição apenas o sangue divino, mas sim uma condição humana, segundo Flávio Kothe: “Isto caracteriza os seres superiores, os heróis e aristocratas, mas é também a desgraça, a origem da desgraça do herói.” (KOTHE, 2000, p. 25) Desse modo o herói, em sua humanidade, tem o gene que o permite falhar. A partir disso que se constitui a condição heroica trágica: o herói, ao cair e encontrar-se em seu pior momento tem a compreensão de si. Essa queda e compreensão de sua natureza humana são os maiores definidores do herói trágico, pois ele não se submete ao seu destino, sua sina (conforme faz o herói épico), mas luta contra ele (é evidentemente derrotado por ele) e encontra nessa recusa o sentido para si.

Uma comparação que pode ser feita para os dois momentos: no mito, o que prevalece é o destino, do qual nenhum homem escapa; na tragédia, o que se destaca é a luta do herói contra o destino. O herói trágico é derrotado diante da força do destino, mas o que o humaniza, o que dá a ele uma “paixão terrestre”, é exatamente a sua luta contra isso.

O herói trágico não se conforma com o seu destino. Esta é sua essência. Diferentemente do herói épico, ele está mais próximo do herói moderno da poesia e do romance, que tem sua entrada em cena apenas no declínio da Idade Média. (FEIJÓ, 1984, p. 61-62)

O último período da citação acima já adianta uma condição da característica heroica na literatura: ela se altera. Pudemos ter um vislumbre da condição clássica do herói, mas devemos compreender que analisar as obras de Javier Cercas e João Tordo a partir dessas definições é uma incongruência, pois as obras não são equiparáveis. Logo, os personagens de *Anatomia dos mártires* e *Soldados de Salamina* não terão as características de um herói clássico, mas podem apropriar-se de algumas delas para compor sua trajetória.

4.3.2 O que é um herói senão uma vítima que foi mudado o nome?

*Morrer como mártir é injetar sangue
nas veias da sociedade – Persépolis*

Em *Anatomia dos mártires* não há em nenhum momento a menção à Catarina como heroína, aviso desde já. Os epítetos da camponesa são muitos, mas heroína não é um deles. Isso, todavia, não nos impede de compreender que a construção da narrativa de sua vida e morte não tenha as características que apontam para uma narrativa heroica.

Vimos que podemos caracterizar sua narrativa enquanto mítica, e se há o mito, há a possibilidade do surgimento de um herói. Por mais que Catarina não seja chamada heroína, as afirmações feitas sobre ela enlaçam a narrativa em um viés heroico.

Desde o princípio da narrativa, logo após conhecer a história de Catarina Eufêmia, o autor-narrador a chama de mártir ([Cinzas] Murmurava quase imperceptivelmente no seu sono: talvez, naquele momento, sonhasse com a mártir. (TORDO, 2013, p. 21)) A partir desse momento as questões sobre os mártires tomam conta da histórica, sendo conjecturada e retomada em diversos momentos. A vida do narrador passar a orbitar estranhamente essa palavra – mártir. Por definição, mártir é um indivíduo que se entrega ao sofrimento ou à morte por não desistir de uma causa religiosa ou política. Nesse viés que surgem os paralelismos na narrativa.

Na entrevista que o personagem faz com Tom Kapus, o biógrafo de Francis Dumas, Kapus afirma que Dumas era sem dúvidas um mártir, pois tinha entregado sua vida (saltando do trigésimo sétimo andar) para que sua fé ganhasse a atenção e a proporção que ele acreditava ser necessária. Ele carregaria a Palavra e a propagaria, mesmo que isso custasse sua vida. Ainda em suas conjecturas, Kapus afirma que “Um mártir é alguém que tem a razão ao seu lado e ainda assim fracassa. [...] Um mártir morre porque tem razão e a única maneira de o mostrar, para que os outros vejam e entendam - ou, pelo menos, aceitem-, é abdicar da própria vida. (TORDO, 2013, p. 25)

A partir desse primeiro contato temos outros desdobramentos da relação do martírio dentro da obra. Um deles é o primeiro em que o autor-narrador de Tordo faz a correlação entre a história de Catarina e a história de Dumas – ou melhor – a primeira vez que o narrador assimila a história de Catarina como um martírio. Esse momento ocorre no primeiro encontro dele com Lorna Figgis, a escritora que também entrevistara Kapus e que viria a se tornar sua namorada. Ao discutirem questões a respeito da importância (ou desimportância) da crença em algo superior, Kapus explana que o que é confuso é alguém crer em nada (ceticismo) e que em um momento súbito, por uma falha do organismo ou pela decisão de outrem, você morre e essa morte não tem significação alguma, apenas um fim biológico. Ao fazer essa asserção, o narrador é levado por uma memória involuntária à cena de Cinzas diante do memorial a Catarina. Partindo da análise que fizemos anteriormente de que o romance não segue a ordem cronológica dos fatos, mas trata-se de uma rememoração, podemos inferir que quando o narrador chama a camponesa de mártir pela primeira vez (como está exposto no parágrafo anterior) ele está aludindo a uma linha narrativa que seguirá durante a obra. Nesse momento em que

involuntariamente lembra-se da camponesa ao ser exposto a informações que tangem o assunto do martírio e o significado da morte por uma causa é que o narrador tem a compreensão (por mais que ainda não seja consciente) de que Catarina foi uma mártir em sua história, ainda que questione essa afirmação durante suas pesquisas.

Esse questionamento da condição de mártir de Catarina Eufêmia acompanha a pesquisa do narrador, mas ele faz a conexão entre eles mesmo em dúvida. Isso revela que a história de Catarina se sobressai de uma história de assassinato, ela torna-se um sinal de coragem e determinação, por mais que o narrador busque dissuadir-se.

[...]só na minha cabeça é que o estranhíssimo caso de Francis Dumas poderia ter alguma semelhança com o caso de Cristo, de Joana d'Arc, de Martin Luther King ou de Catarina Eufêmia. Uma coisa era morrer por recusar abandonar uma fé; outra, muito diferente, morrer para libertar um país ou um povo; e outra, ainda mais diferente e provavelmente sem qualquer relação possível com as anteriores, era estar à hora errada no lugar errado ou à hora certa no lugar certo, dependendo do ponto de vista. Falo, evidentemente, de Catarina, pois, se o assassinato de um inocente é uma coisa brutal e desprovida de razão (masa vida também o é), existe a necessidade de dar sentido ao que aconteceu, o que é sempre uma maneira de contestar a realidade porque esta tem de ser contestada na sua frieza, na sua indiferença, na sua crueldade. Cristo, Joana d'Arc ou Luther King teriam passado despercebidos no artigo; contudo, porque Cinzas era o meu editor e porque ainda recordava vivamente a noite em que tínhamos viajado pelo Alentejo passando pelo memorial da camponesa, acabei por incluir também a história de Catarina, depois de me inteirar dos fatos mais desconhecidos (ou aqueles que toda a gente aceitava sem grande contestação). (TORDO, 2013, p. 57)

Cabe lembrar que quando escreve o artigo para o jornal o narrador ainda não havia se aprofundado seu conhecimento sobre a morte da camponesa e nem buscava sanar qualquer dúvida que a cercasse. Ele faz conjecturas a respeito de sua morte baseado em um conhecimento raso e que só servia a seu interesse: ganhar respeito com o editor e progredir em sua carreira. Os questionamentos acentuam-se ao passo em que ele toma conhecimento de outras informações, como que Catarina nunca havia se filiado ao Partido Comunista, que um médico havia atestado que não estava grávida em sua autópsia e que não havia nenhum registro de suas palavras de ordem antes de sua execução. Do mesmo modo, havia controvérsias sobre como havia sido a execução.

Ao ter acesso a essas informações o narrador passa de sua breve crença em que Catarina havia sido uma mártir para uma tentativa de mostrar como essa crença era infundada. Partindo de uma visão historicista e documental, o narrador passa a buscar solucionar ou reverter essa imagem que traziam junto a ela. Em conversa com Laura Guimarães temos um esclarecimento dessa vontade: dilapidar Catarina enquanto mártir, pois Cinzas havia sido supostamente atacado e estava em risco de morte por contestar

(defendendo o narrador) essa crença. Ao ver do narrador, essa crença seria nociva, ainda mais estando pautada em inverdades.

“Tirando o fato, claro, de que Catarina pode nunca ter sido militante comunista e, portanto, a sua morte poder nunca ter sido a representação de coisa nenhuma e ela nunca ter chegado a ser mártir”, argumentei. “Que se saiba, um mártir morre por se recusar a abandonar uma causa.”

“É assim tão importante para si que epíteto lhe colamos?”

“É importante saber por que razão o fazemos”, disse. (TORDO, 2013, p. 166)

Nesse momento Laura dá a chave de interpretação para o autor-narrador: ela explica que os fatos não são o único fator de referência à história, mas que a memória também é. Laura mostra ao narrador que a história de Catarina não está ligada apenas aos fatos, mas com o que fizeram deles e chama essa construção feita por meio dos acontecimentos de “apoderados da memória”. Apoderar-se da memória era tomar para si (pensando em um movimento ou grupo) a memória de um indivíduo. Desse modo, por mais que Catarina documentalmente nunca tivesse feito parte do Partido Comunista, sua memória pertencia a eles por representar um ideal.

“Nestas memórias de resistência às ditaduras ou à opressão temos, curiosamente, de pensar nos termos da tauromaquia. Nos apoderados. São aqueles que têm direitos sobre um terceiro, como, por exemplo, um toureiro mais velho que se apodera de um toureiro mais novo. O mesmo sucede com os partidos políticos ou com as instituições da História: existem os apoderados da memória, isto é, gente que acha que tem mais direito do que outros a ser dona dessa memória.”

“E acha que foi o que sucedeu a Catarina?”

“Não tenho qualquer dúvida. Foi o que sucedeu a Catarina.” (TORDO, 2013, p. 168-169)

A memória de Catarina enquanto militante foi primeiramente utilizada pela ditadura a fim de justificar seu assassinato e depois utilizada pelo Partido a fim de fortificar seus ideais usando-a como exemplo. Em nota de rodapé, João Tordo traz a citação do discurso de Álvaro Cunhal no primeiro comício em Baleizão após o fim da ditadura – vinte anos exatos após a morte de Catarina:

“É com profunda emoção que aqui, nestas terras onde viveu Catarina Eufémia, vemos unidas as massas trabalhadoras alentejanas na homenagem àquela que se tornou o exemplo e o símbolo da trabalhadora de vanguarda e da mulher comunista. Catarina morreu como deve saber morrer um membro do Partido. Morreu à frente das massas, encabeçando a luta de classes, defendendo os interesses vitais dos trabalhadores.” (TORDO, 2013, p. 198)

Essa condição de encabeçar massas, tornar-se exemplo e símbolo é confirmada em conversa com um morador de Baleizão à época. Ele, que havia enviado carta ao jornalista convidando-o a conhecer o povoado quando o artigo havia sido publicado,

procura por ele por ocasião de ter vindo a Lisboa para uma consulta médica. José da Praça – como se chamava o senhor – conheceu Catarina desde a infância e a partir de sua morte que ele toma consciência política, por mais que o comitê (clandestino) já existia há algum tempo. Nas palavras de José da Praça:

“Nesses tempos eu ainda não era dessas coisas de política. Sé depois de a Catarina ter levado os tiros do fascista é que me voltei para esse lado. O comitê já datava de 1950 mas só em 55 ou 56 é que tive coragem para ir lá bater à porta. [...] De modo que lá fui e tive as reuniões e convenci-me de que um homem, por mais tarde que acorde para as coisas, tem a obrigação de ir à luta. Mas era como lhe dizia, nunca soube de nada até Catarina morrer e, depois, já era tarde demais, não é verdade?” (TORDO, 2013, p. 197)

Vemos um caminho traçado. Por mais que não possua o epíteto de heroína, Catarina carrega consigo algumas das características clássicas do herói, especialmente do herói épico. Em busca justiça, almejando um bem comum, sendo exemplo de força e integridade, Catarina vai ao encontro de seu destino, não luta contra ele, em nenhum momento esmorece de sua luta e vem a morrer por um bem comum. Por mais que esses pontos todos não sejam historicamente postulados, devemos lembrar que, conforme nos diz Flávio Kothe: “Nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz” (KOTHE, 2000, p.16). Se considerarmos que Catarina sucumbe ao seu inimigo, vemos um traço do herói trágico, que precisa de sua remissão para compreender seu caminho. Sobre isso, Kothe afirma que “Os heróis trágicos têm a sabedoria dos momentos sintéticos, o resplendor dos grandes gestos: eles podem dar-se o luxo de morrer. Podem dizer: “o resto é silêncio”, quando o silêncio é exatamente o resto a ser percorrido” (KOTHE, 2000, p. 41). Ao apoderarem-se da história de Catarina, a narrativa de uma tragédia ganha um contorno mítico, e Catarina, ares heroicos.

4.3.3 O herói de Salamina

Em *Soldados de Salamina* temos a mais-que-repetida história do fuzilamento de Mazas. Na investigação do autor-narrador, vimos que a peripécia de Mazas era incrível, mas não era possível ao narrador conceber que ele seria um herói, ou melhor, que possuísse uma narrativa heroica. Mazas não podia ser um herói porque a nova realidade

da Espanha não permitia que um dos responsáveis pela instauração da ditadura fosse parte do imaginário de uma forma positiva – como os heróis faziam.

Se analisarmos a construção da narrativa de Mazas teremos alguns dos elementos que o caracterizariam como herói. O ato de fugir de seu fuzilamento Mazas nega seu destino, o que como vimos, que remeteria aos heróis trágicos, além de serem invariavelmente nobres, “o clássico herói trágico nunca é membro do povo ou da camada média” (KOTHE, 2000, p. 26), o que também contemplaria Mazas, visto que ele era do mais alto escalão da ditadura de Francisco Franco. Essa construção mítica em torno de uma pessoa tão vil como Mazas é o que intriga o autor-narrador e o leva em busca de compreendê-lo, mas mais do que isso: a fim de compreender por que o soldado lhe poupou a vida.

Essa incompreensão do narrador se dá pela forma que ele enxerga um herói: alguém que seja bom, íntegro e – nesse caso – não conivente com a ditadura, quanto menos um de seus ideólogos. A compreensão do narrador não é atualizada, ele compreende como herói o modelo clássico, que possui as características divinas e seus feitos são grandiosos, sua moral é inabalável e seu comportamento ético. O herói para o narrador seria o exemplo o qual deveria ser seguido, e Mazas era o oposto disso.

Por esse princípio é que o narrador se desilude ao terminar a obra que escreve sobre Mazas (que é a biografia que compõe o segundo capítulo). Por mais que encontrasse alguns pontos em que o falangista desponta com atitudes que são honradas (como a manutenção da ajuda aos irmãos Figueras e seu afastamento da ditadura instaurada por discordar de algumas atitudes de Franco). Nada disso, porém, redime-o a ponto de poder ser considerado um herói, ainda mais em uma Espanha que busca superar um passado tão sangrento.

Na segunda leitura, a euforia deu lugar à decepção: o livro não era ruim, mas insuficiente, como um mecanismo completo que fosse incapaz de desempenhar a função para o qual havia sido idealizado porque lhe falta uma peça. O pior é que eu não sabia qual era essa peça. Corrigi profundamente o livro, reescrevi o começo e o final, reescrevi vários episódios, mudei outros de lugar. A peça, no entanto, não aparecia; o livro continuava manco. (CERCAS, 2012, p. 146)

O caminho de Cercas é então redirecionado: não caberia mais tratar de Mazas, mas compreender o motivo do soldado. Claro, desde o início esse era o objetivo, mas agora altera-se o indivíduo: o alvo passa a ser aquele que age com misericórdia, e não o que é redimido. A primeira pessoa apresentar o problema de foco do narrador é sua

namorada, Conchi, que em sua característica extravagância diz: “Merda! [...] Eu bem que te disse para não escrever sobre um reaçã. Essa gente acaba com tudo que encosta (idem).

Mas é a partir da entrevista com Roberto Bolaño que o caminho do narrador começa a ser traçado. Em sua conversa, Bolaño explana a importância de Salvador Allende para o povo Chileno e o retrata como um herói, sendo assim que a questão heroica se aloca no imaginário do narrador. Do mesmo modo em que em *Anatomia dos mártires* o narrador toma consciência da necessidade e das condições do herói após a conversa com um entrevistado, associando essas informações com seu objeto de pesquisa. Em uma réplica ao narrador, o autor chileno rebate sua pergunta sobre o que é um herói com o mesmo questionamento. Ao ser indagado, a primeira lembrança no autor-narrador é de Mazas.

A essas alturas já fazia quase um mês que não pensava em *Soldados de Salamina*, mas naquele momento não pude evitar a lembrança de Sánchez Mazas, que nunca matou e que em algum momento, antes que a realidade lhe demonstrasse que carecia de coragem e do instinto de virtude, talvez tenha acreditado ser um herói. (CERCAS, 2012, p. 150)

No fim da citação temos expressado de forma clara e objetiva o motivo de Cercas não considerar Rafael Sánchez Mazas como um herói: falta-lhe coragem e virtude. Essa lembrança do livro escrito pelo narrador sobre o falangista vem como resposta ao que diz Roberto Bolaño. Enquanto fala de Allende e seu heroísmo, o narrador questiona-o categoricamente: “E o que é um herói?” (idem). A resposta de Allende:

– Não sei – disse. – Alguém que acredita ser um herói e acerta. Ou alguém que acredita ser um herói e, por essa razão, não erra nunca, ou pelo menos não erra no único momento em que é importante não errar, e portanto não pode não ser um herói. Ou quem entende, como Allende entendeu, que o herói não é o que se mata, mas o que não mata nem se deixa matar. Não sei. (ibidem)

E mais à frente:

Na realidade, eu acho que no comportamento de um herói há quase sempre algo cego, irracional, instintivo. Algo que está em sua natureza e ao qual não se pode escapar. Além disso, é possível ser uma pessoa decente durante toda uma vida, mas não se pode ser sublime sem interrupção, e por isso o herói só é um herói excepcionalmente, por um momento ou, no máximo, por uma temporada de loucura ou inspiração. (CERCAS, 2012, p. 151)

Essas concepções de herói são as que norteiam o autor-narrador, pois até então ele não tinha uma consolidação de conceito. É possível acompanhar o desenvolvimento do conhecimento e a consolidação dos parâmetros de heroísmo em nossa leitura, ao

perceber como o narrador assimila essas informações. Em uma conversa com Bolaño, entra-se de forma quase milagrosa em um assunto que era capaz de resolver os problemas do narrador. Ao contar de sua juventude, narra que conheceu um ex-combatente da Guerra Civil Espanhola. Esse combatente era Antonio Miralles.

A história de Miralles é apoteótica. Após seu recrutamento aos 18 anos, logo após o início da guerra, Miralles segue em uma jornada que acontece em guerras, países e anos a fio. Ao primeiro contato com a história do combatente, o narrador já descobre que ele integrou a tropa de Líster (líder militar que ordenou o fuzilamento no Collel), mas não possui elementos ainda para fazer a conexão entre Miralles e Mazas.

A peripécia de Miralles é longa, detalhada e complexa. Javier Cercas dá atenção a cada detalhe explanado por Bolaño, os quais tentarei resumir em uma sequência de acontecimentos a fim de que seja compreensível a grandiosidade da narrativa: Miralles é combatente na guerra civil e luta contra o avanço das tropas de Franco em Madri, Teruel, Ebro e em Belchite. Após o avanço das tropas em 1939, cruza a fronteira para a França, assim como centenas de milhares de espanhóis, que são alocados em um “campo de concentração” em Argelès. Nesse campo, alista-se na Legião Estrangeira Francesa e a partir dela vai ao Magreb. Há nesse momento, enquanto Miralles está no Magreb, o início da Segunda Guerra Mundial, e com a França tomada pelos nazistas, o comandante de Mazas, não aceitando receber ordens dos generais que haviam sucumbido ao fascismo, decide ir ao encontro de outras tropas francesas que também negavam a nova autoridade. Nessa decisão, após recrutar alguns voluntários, partem em marcha para o Chade, uma caminhada em condições deploráveis por mais de dois mil quilômetros.

Chegando ao Chade e unindo-se à outra tropa, decidem fazer uma incursão até Murzuch, território italiano na Líbia, em uma caminhada de mais de mil quilômetros no deserto. Façamos uma pausa na descrição da jornada para atentarmos a um importante ponto da descrição: Miralles não se voluntariou para a incursão, mas foi vencido na sorte, o que aponta como uma relação de destino se traça para que ele participe dos eventos.

Os seis membros da patrulha francesa eram em teoria voluntários; a verdade é que Miralles nunca teria tomado parte nessa incursão não fosse porque, como em sua companhia ninguém se apresentasse como voluntário, tirou a sorte com um osso de frango e perdeu. A patrulha de Miralles era sobretudo simbólica, porque depois da queda da França era a primeira vez que um contingente francês tomava parte em uma ação bélica contra uma das potências do Eixo.
– Imagina só, Javier [...] Toda a Europa dominada pelos nazis e no cu do mundo e sem que ninguém soubesse, quatro turcos de merda, um negrão de merda e um merda de um espanhol que formavam a patrulha de D’Ormano

levantavam pela primeira vez em meses a bandeira da liberdade. É coisa pra colhão!

E aí estava o Miralles, levado pelo bico e por uma sorte filha da puta de ruim, e provavelmente sem nem saber onde é que estava. Mas estava aí! (CERCAS, 2012, p. 160-161)

A tropa de Miralles conquista o território italiano e retornam todo o caminho que haviam feito entre o Chade e Malgreb a fim de juntarem-se às tropas que estavam no norte da África. A partir daí juntam-se às tropas inglesas, motorizam-se, lutam na França (sendo o único pelotão francês em território francês), Alemanha e chegam à Áustria, onde a belicosa história de Miralles encerra-se após oito anos de luta ininterrupta: ele pisa em uma mina terrestre. Esse episódio reforça a questão heroica que paira ao redor do personagem:

A guerra na Europa estava quase terminando e, depois de oito anos combatendo, Miralles tinha visto morrer ao seu redor um montão de gente, amigos e companheiros espanhóis, africanos, francesas, de todas as partes. Tinha chegado a vez dele... – Bolaño bateu no braço da poltrona – Tinha chegado a vez dele, mas o sacana não morreu. Levaram o cara em pedaços para a retaguarda e montaram outra vez do jeito que bem entenderam. Incrivelmente, ele sobreviveu. (CERCAS, 2012, p. 163)

Por mais que a conversa a respeito dos heróis de da trajetória de Miralles não estivessem conectadas, é clara a aproximação que existe da trajetória do combatente com as narrativas míticas, devido às condições sobre-humanas necessárias para enfrentar as adversidades pelas quais passou. Negar e seu destino (lançando a sorte com um osso de frango) e sucumbir ao pisar na mina mostra que ainda existe o humano de forma latente. A narrativa de Miralles consegue, desse modo, possuir elementos trágicos e épicos.

O autor-narrador só toma consciência de que Miralles pode ser a peça que falta para seu livro quando Bolaño narra a cena de Miralles dançando no *camping* ao som de um triste *pasodoble*. Na verdade, esse *insight* acontece apenas pelo desejo do narrador por escrever a história de Miralles, por achá-la grandiosa, e então associar os locais em que esteve por suspeitar que poderia estar no Collel. A busca, então, volta-se para o paradeiro do ex-combatente.

Foi então que atinei. Pensei no fuzilamento de Sánchez Mazas e que Miralles havia sido durante toda a guerra civil um soldado de Lister, que tinha estado com ele em Madri, em Aragão, em Ebro, na retirada da Catalunha. “Por que não no Collel?”, pensei. E naquele momento, com a enganosa mas esmagadora lucidez da insônia, como quem encontra um acaso inverossímil, e quando já havia abandonado a busca (porque nunca se acha aquilo que se busca, aquilo a realidade nos entrega), a peça que faltava para que um mecanismo completo mas inoperante desempenhasse a função para a qual fora idealizado, me ouvi murmurando no silêncio sem luz do quarto: “É ele.” (CERCAS, 2012, p. 167)

Após uma grande investigação, desistência e persistência, o narrador localiza Miralles morando em uma casa de repouso. Liga pedindo uma conversa que é recusada, mas vai até lá mesmo assim. Chegando à casa de repouso, encontra o velho Miralles, aos seus oitenta e dois anos assistindo tevê. O veterano foi receptivo ao jornalista, especialmente após ser persuadido por cigarros. A conversa dos personagens se delonga e caminha por assuntos diversos. Nessa conversa, Miralles confirma que havia estado no Collel durante o fuzilamento e participado dele. Que sabia quem eram os prisioneiros e sabia que Rafael Sánchez Mazas estava lá, pois era o membro mais importante preso no santuário. No primeiro dia, ao se despedir da freira que cuidava de Miralles, temos o depoimento dela que atribui novamente adjetivações heroicas ao soldado. Segundo ela, Miralles teria uma força de touro e um coração de ouro.

À tarde, ao retornar para continuar sua conversa, o narrador passa a sondar a possibilidade de o soldado assumir a autoria da não-morte de Mazas. Ao inteirá-lo sobre o conteúdo do livro que vinha escrevendo. Miralles percebe as intenções de Cercas.

– Me diz uma coisa. Esse Sánchez Mazas e seu famoso fuzilamento te deixaram na mão, não é?

– Não entendo – disse sinceramente.

Procurou meus olhos com curiosidade.

–Esses escritores são de lascar! – Riu-se abertamente. – Então, o que você andava procurando era um herói. E esse herói sou eu, não é assim? Mas não tínhamos concordado que você era um pacifista? Quer saber de uma coisa? Na paz não há heróis, a não ser aquele indiano baixinho que andava por aí meio pelado... E nem sequer era um herói, ou só foi quando o mataram. Os heróis só são heróis quando morrem ou são mortos. E heróis de verdade nascem na guerra e morrem na guerra. Não há heróis vivos, jovem. Todos estão mortos. Mortos, mortos, mortos. (CERCAS, 2012, p. 202)

O autor-narrador afasta-se de eu intento por não querer ser um incômodo a um homem idoso e solitário, que já havia sofrido demais coma as mazelas da vida. Entretanto, o próprio Miralles retoma o assunto questionando o porquê desejava encontrar o soldado de Líster que poupou Mazas, tendo como resposta que queria saber o que pensou, por qual motivo decidiu poupar o falangista. Na despedida, o autor pergunta:

– O que acha que ele pensou?

– O soldado? – Voltei-me para ele. Com todo seu corpo apoiado na bengala, Miralles observava a luz do sinal, que estava vermelha. Quando mudou do vermelho para o verde, Miralles olhou-me com um olhar neutro. Disse: – Nada.

– Nada?

– Nada. (CERCAS, 2012, p. 206)

O narrador conta que Bolaño relatou sobre vê-lo dançando um *pasodoble* em seu traller no *camping*, dessa vez afirmando ser *Suspiros de Españã*, informação que Miralles também confirma. Na despedida, Miralles pede um abraço por fazer muito tempo que não abraça ninguém, no qual o autor-narrador sente “o cheiro desditoso dos heróis” (CERCAS, 2012, p. 207). Teríamos desse modo, uma comprovação de que Miralles seria o soldado que esteve no Collel, que dançou na tarde o *pasodoble* cantando abraçado em seu rifle nos pátios do santuário, que seria o soldado que olhou nos olhos de Mazas e o permitiu viver, que seria a engrenagem que faltava para que a história que Cercas escrevia funcionasse. A luz verde do semáforo seria o sinal de que o caminho para a verdade estava aberto e que Miralles podia segui-lo. Essa expectativa é frustrada. Já no táxi, em uma última despedida, Cercas pergunta “Era você, não era?” e Miralles responde “Não”. (CERCAS, 2012, p. 208) Após isso Miralles diz algo inaudível, e a partir daí é silêncio.

É visível, agora, o concretizar das suposições que havíamos lançado: a história de Mazas, por mais que possua uma estrutura que remeta ao mítico, não correspondia à ideia de herói que o narrador possuía. No encontro dos dois personagens (Mazas e Miralles), naquele possível olhar trocado entre eles, temos a expressão da essência de cada um: um que apenas era forte ao incitar os outros à violência, e outro que era forte por saber quando a força e a violência deveriam ou não serem usadas. Ao dizer que o soldado não pensou em nada, Miralles acaba afirmando que a condição que impede de um sujeito em situação de força desproporcional subjugar outro é algo que está na essência do homem. Nesse olhar, um demonstra sua mesquinhez, o outro, sua grandeza. Essa característica do soldado-que-poupa-a-vida é uma clara representação da *areté*, prezada pelos gregos como característica nobre. Ao fim do livro, quando o autor-narrador decide sobre sua escrita como forma de memória àqueles que estão inseridos na história (modelo que se repete em *Anatomia dos mártires*), Cercas justifica o motivo de escolher Miralles e preterir Mazas:

[...] mas sobretudo de Sánchez Mazas e desse pelotão de soldados que na última hora sempre salvou a civilização e no qual não mereceu miltar Sánchez Mazas e sim Miralles, desses momentos inconcebíveis em que toda a civilização depende de um só homem e da recompensa que a civilização reserva a esse homem. (CERCAS, 2012, p. 212)

Ao criar Miralles (que é um personagem não-histórico), Cercas consegue imprimir nele todas as características que acredita serem necessárias para o herói de sua narrativa. Ele molda com perfeição a peça que preencheria a lacuna que havia na história de *Soldados de Salamina*. E na tentativa de que não se repetisse com Miralles o destino dos soldados da batalha de Salamina (que tem a batalha grandiosa e improvável registrada

na história e lembrada, mas seus personagens são desconhecidos), ele conta a história do combatente – e o caracteriza como herói que deveria ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esse longo caminho até aqui, temos ao nosso alcance uma gama de argumentos para compreender desde a formação do pós-modernismo, a concepção de ex-cêntrico e a condição do herói. A partir disso podemos olhar o caminho que se traça entre as narrativas e suas estruturas. Os dois autores optam por escrever as histórias como forma de manter vivas as pessoas de quem a historiografia esqueceu. Os romances funcionam como odes aos esquecidos, um memorial que permite que vivam aqueles que foram importantes dentro de seus contextos e em seus períodos, seja ela uma camponesa que tem seu grito calado e sua vida ceifada ao buscar dignidade, ou um soldado que cruza continentes e guerras a fim de ver seu país e seu povo livre. Mas mais do que isso, a forma de retratação desses personagens é fundamental para a justificativa da narrativa: se não fossem personagens relevantes, não haveria a necessidade ou a importância de contar os acontecimentos históricos mediados por uma ótica que os contemple. Desse modo, exaltar a grandiosidade dos feitos desses personagens que estão destacados do centro da historicidade é afirmar que suas narrativas são heroicas, mesmo que não sirvam para a manutenção de poder, como era o caso dos heróis clássicos.

Para que a caracterização dos personagens de Javier Cercas e João Tordo possam obter agora a alcunha de heróis, uma profunda alteração nos sistemas de significação aconteceu. Martin César Feijó explana em seu livro que no período histórico da Grécia antiga houve a tentativa de aproximação dos heróis do passado com os contemporâneos. Essa aproximação acontecia por meio das Olimpíadas, em que os atletas competiam em esportes, sensibilidade e beleza. Os vencedores recebiam o título de herói.

Com o surgimento da sociedade diferenciada em classes sociais; do Estado com suas instituições organizadas; com a cultura escrita e documentada, o herói, ultrapassando o mito, atingiu uma nova dimensão: o herói histórico.

A classe social dominante exerce o seu poder pelo controle da economia, da política e até do imaginário, através da ideologia. Nesse processo o herói torna-se figura real, palpável na história. (FEIJÓ, 1984, p. 22)

Essa vertente de dominação do imaginário do herói segue e se desdobra desde Alexandre da Macedônia chega à Revolução Francesa. Com a ascensão da burguesia e instituição do pensamento liberal – em que apenas a sua capacidade é determinante de seu sucesso – temos a condição de herói sendo novamente elevada, pois sendo sinônimo de virtude, tornava-se um símbolo de eficácia do sistema. Entretanto, a aristocracia que havia perdido o poder também encontra nos heróis um refúgio, um sinal de esperança, utilizando os heróis do passado como direcionadores e exemplos de sua glória (que haveria de voltar). Por esses princípios, Thomas Carlyle é o primeiro historiador a taxar categoricamente o herói como peça da manutenção de poder, deixando claro seu conservadorismo. Segundo ele, o herói serve e existe para seguir e manter a ordem e garantir a existência das instituições que já estão estabelecidas.

Nunca um pensamento conservador foi tão claro nem tão sincero como em Carlyle. O problema é que sua teoria acabou impregnando todo um pensamento histórico, que acabou camuflando aqui que Carlyle não escondia, seu conservadorismo, e tornando-se, portanto, pura ideologia. Não é casual que sua teoria sobre a “divinização do chefe político” e a “identificação do poder com o direito” tenha sido exatamente o fundamento da maior monstruosidade política do século XX: o fascismo. (FEIJÓ, 1984, p. 34)

Nessa perspectiva podemos começar a questionar-nos sobre a condição de herói dos personagens aqui analisados. Se o herói visava manter um estado hegemônico que estava estabelecido e que sua condição de extração história foi a semente do fascismo, como podem Catarina e Miralles, dois combatentes das ditaduras fascistas, serem caracterizados como tal? Seria um contrassenso. E realmente seria.

O pensamento anticapitalista desenvolvido no século XIX questiona o papel do herói. O herói seria sinônimo de uma individualização das responsabilidades a respeito do bem comum. Essa condição é problematizada, pois sua concepção é que as transformações devem acontecer a partir da conscientização das pessoas enquanto coletivo, organizados em grupos que possam reivindicar o poder.

A crença na capacidade do herói em fazer a história é sempre a desconfiança com relação à capacidade dos indivíduos de se organizarem para atingir seus fins. A espera do herói é sempre a espera de que o “outro” faça por nós o que nos consideramos incapazes de realizar. A quem interessa isso? (FEIJÓ, 1984, p. 39)

Ao chegar ao século XX, as revoluções culminam em vários lugares. Por partirem de iniciativas coletivas, as novas correntes políticas não podiam utilizar da figura de um herói – ou líder político – para ancorar os ideais que prezavam. Por esse motivo, surgem dois novos tipos de heróis: o herói de partido e o guerrilheiro.

O herói de partido, por ser de esquerda, era incongruente. Ao centrar o poder em um indivíduo e retirar da coletividade a força que foi capaz da mudança, ele retoma os princípios conservadores. Ainda que seguisse os preceitos comunistas, a idealização de um líder político serviria para a justificativa de um contexto autoritário. O herói guerrilheiro, do mesmo modo, ao trazer para uma questão individual a realização revolucionária, desfoca os princípios e ideais e dá vazão à idolatração do indivíduo. Em Catarina, por motivo de sua morte, seus preceitos mantiveram-se (até aumentaram), tornando-se um símbolo de luta.

De tudo posto até aqui, temos apenas uma conclusão: Catarina e Miralles não se encaixam em nenhuma das definições apresentadas, e isso era esperado. Como explanado ao longo deste trabalho, as obras aqui analisadas são pós-modernistas, buscam nos conceitos clássicos suas inspirações, os utilizam, deturpam e ressignificam – só não se desfazem – como diz Linda Hutcheon. Desse modo, a condição heroica de Catarina Eufémia e de Antonio Miralles, personagens ex-cêntricos de uma narrativa histórica, também cria sua própria significação.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. **Trajetos de uma forma literária**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 205-220, Mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100010&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 30 de outubro de 2020.
- ARANTES, Aldinéia Cardoso. **O estatuto do anti-herói**: estudo da origem e representação, em análise crítica do "Satyricon", de Petrônio e "Dom Quixote" de Cervantes: Maringá, [s.n.], 2008.
- ARNAUT, Ana Paula (2010). **Post-modernismo**: o futuro do passado no romance português contemporâneo. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544/54660> acessado em 28/10/2020.
- BARRANCO, Salvador Gómez. **La autoficción frente a las cuestiones de memoria en literatura**: “Soldados de Salamina”. CUNY Academic Commons, 2015. Disponível em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-1-gomez-barranco-texto/> acessado em 15 de março de 2021.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 221-234.
- BRASIL, Ubiratan. **Javier Cercas explora a ambiguidade familiar no romance O rei das sombras**. O Estado de São Paulo, 05 de jan. de 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,javier-cercas-explora-a-ambiguidade-familiar-no-romance-o-rei-das-sombras,70002667153> acessado em 30 de outubro de 2020.
- CEIA, Carlos: s.v. “Verossimilhança”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 08-04-2020
- CERCAS, Javier. **O ventre da baleia**. Trad. Bernardo Ajzenberg. 1 ed. São Paulo: Francis, 2006.
- _____. **A velocidade da luz**. Trad. Sérgio Molina. 1 ed. São Paulo: Globo, 2013.
- _____. **O rei das sombras**. Trad. Bernardo Ajzenberg. 1 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2018.
- _____. **Relatos Reales**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2020. Literatura Random House. (recurso digital; epub).

_____. **Soldados de Salamina**. Trad. Wagner Carelli. 2 ed. São Paulo: Globo, 2012.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia (2005). “**Romance histórico**: as ficções da história”. *Itinerários*. 23:29-37

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível?** *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, Mar. 2007. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100009&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 30 de outubro de 2020.

KOBS, Verônica Daniel. **A metaficção e seus paradoxos**: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/metaficcao_veronica_kolb.pdf [consultado em 15/12/2020].

KOTHE, Flávio R. **O herói**. Série princípios. 2 ed. São Paulo: 1987.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 31-45.

LUCÁKS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MELLO, Claudio José de Almeida. **A ideologia pós-moderna em romances históricos contemporâneos, pela perspectiva do materialismo histórico-dialético**. In: 4o. Colóquio Marx e Engels, 2005, Campinas. *Anais do 4a. Colóquio Marx e Engels*. Campinas: CEMARX/UNICAMP, 2005. v. 1. Disponível em: <https://www.unicamp.br/ce marx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT2/gt2m4c5.pdf>. - acesso em 23 de agosto de 2020 às 21:27.

FERREIRA, Reinaldo. **Poemas**. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1960.

MOTTA, Luiza Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Lisboa: Caminho, 2012. (recurso digital; epub).

ROCHA, Everaldo P. Guimarães. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. Trad. Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TORDO, João. **Anatomia dos mártires**. São Paulo: Leya, 2013 (Novíssimos).

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.