

O ROMANCE E A HISTÓRIA EM A COSTA DOS MURMÚRIOS E NETTO PERDE SUA ALMA

ROMANCE AND HISTORY IN THE WISPERING COAST AND NETTO LOSES HIS SOUL

DÓRIS HELENA SOARES DA SILVA GIACOMOLLI ¹

¹ Aluna do Programa de Mestrado em Literatura Comparada da Universidade Federal de Pelotas – Brasil, sob orientação do professor José Carlos Marques Volcato. (e-mail: dorishssg@gmail.com)

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo discutir as concepções de literatura que, ao problematizar a história, acabam fazendo referências ao passado. Os textos escolhidos foram *Netto perde sua alma* de Tabajara Ruas e *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge. A metodologia selecionada é a problematização de figuras e episódios históricos, uma característica da metaficção historiográfica. Problematicando-os, torna-os verdadeiros, provocando assim, uma autorreflexão, um questionamento das verdades históricas.

Palavras-chave: *Netto perde sua alma*, *A costa dos murmúrios*, Linda Hutcheon, metaficção.

Abstract

This paper aims to discuss the concepts of literature, which, on discussing history, end up making references to the past. The chosen texts were *Netto loses his soul* by Tabajara Ruas and *The whispering Coast* by Lidia Jorge. The chosen methodology is the questioning of historical figures and episodes, a characteristic of historiographic metafiction. Thinking about them makes them true, thus causing a self-reflection, a questioning of the historical truths.

Keywords: *Netto loses his soul*, *The coast of murmurs*, Linda Hutcheon, metafiction.

A literatura, ao problematizar a história, acaba fazendo referências ao passado. Ao se aproximar do passado, se apropriar dele e a partir dele fazer reflexões, a literatura acaba fazendo com que hipóteses sejam levantadas, dúvidas sejam criadas, gerando problemáticas quase sempre polêmicas, uma vez que põem em causa o *status quo*. A história, como sendo uma experiência de massas, que faz parte da existência cotidiana, torna possível o romance com enquadramento histórico. A literatura produziu o Romance Histórico que possuía características essenciais: tempos e lugares longínquos, valores pertencentes ao sentimento nacional e história central não inventada. Eles representam a vida de um povo e a visitação de um passado que importa não distorcer, pois lá estão localizados os heróis, descritos tal e qual o eram na História. A época histórica tirada das páginas dos livros oficiais, representa um passado distante e serve de pano de fundo para o desenrolar da trama fictícia. Não é sugerido que a realidade social conhecida, vivida e não contestada, fosse ambígua ou múltipla; aceita-se essa realidade vigente como algo natural e invariável.

Em vez do termo romance histórico, Linda Hutcheon chama essa literatura, que mistura fatos históricos e ficção e que problematiza o ato de narrar, de *metaficção historiográfica*. Para Hutcheon, a metaficção historiográfica é:

autoconsciente do paradoxo da representação narrativa ser totalizante e, ainda assim, inevitavelmente parcial. Ela “des-doxifica” noções recebidas sobre o processo de representar o real na narrativa – seja no campo ficcional ou no histórico. Ela segue o processamento dos acontecimentos em fatos, explorando e então minando as convenções tanto do realismo romanesco como do referencial historiográfico. Ela sugere que, como a ficção, a história constrói seu objeto, que os eventos nomeados tornam-se fatos e portanto retêm e ao mesmo tempo não retêm seu estatuto fora da linguagem. (Hutcheon, 1991: 78).

A metaficção historiográfica problematiza episódios e figuras históricas, tornando-os verdadeiros, mas o que diferencia a metaficção historiográfica de um romance histórico é a autorreflexão causada pelo questionamento das verdades históricas oficiais. Quando problematiza determinado contexto social, contestando a história tradicional e os livros de história oficiais, a metaficção o faz acreditando que essa história vinha sendo contada de cima, a partir de interesses e ideologias dos historiadores. A metaficção historiográfica contrasta essa visão do conquistador, do dominador, da elite, e passa a dar voz aos subjugados, a ver com os olhos do povo,

ressaltando o caráter narrativo que possui a história, pois, de acordo com Hutcheon, em *Pós modernidade* tanto a escrita da história como a ficção partem da verossimilhança. Linda Hutcheon define o conceito de metaficção historiográfica, referindo-se a obras de ficção pós-modernas que partem de um fato histórico para a sua ficcionalização e re-interpretação, contestando os eventos da realidade e da ficção.

O fato de a história ser construída no discurso não deve sugerir que

A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz; a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (Hutcheon, 1991: 64).

Para Linda Hutcheon a definição de pós moderno é

o sentido exato do empreendimento pós-moderno. 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 de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê? O pós-modernismo assinala menos uma "desintegração" ou uma "decadência" negativa da ordem e da coerência (KaWer 1968) do que um desafio ao próprio conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência. (Hutcheon, 1991: 84).

As ficções pós-modernas são uma revisão da versão oficial do acontecimento histórico e a apresentação de outras possibilidades, outras interpretações.

Como a própria denominação "metaficção historiográfica" pretende sugerir, o pós-modernismo continua a ser fundamentalmente contraditório, apresentando apenas perguntas, e nunca respostas definitivas. (Hutcheon, 1991: 66-7).

Há muitas contradições no Modernismo, e, assim como ele, o pós-modernismo também preserva suas próprias contradições e, também, as ressalta:

O pós-moderno não é, de forma alguma, absolutista; ele não diz que "é impossível e inútil tentar e conseguir estabelecer

alguma ordem hierárquica, algum sistema de prioridades na vida" (Fokkema, 1986b, 82). Ele diz, isto sim, é que em nosso mundo existem todos os tipos de ordens e sistemas - e que nós os criamos-todos. Essa é a justificação e a limitação dessas ordens e sistemas. Eles não existem "exteriormente", fixos, pressupostos, universais, eternos; são elaborações humanas na história. Isso não os torna nem um pouco menos necessários ou desejáveis. (Hutcheon, 1991: 67)

(...) as contradições que caracterizam o pós-modernismo rejeitam qualquer oposição binária simples que possa ocultar uma hierarquia secreta de valores. Os elementos dessas contradições costumam ser múltiplos; o foco recai sobre as diferenças, não sobre as simples não-identidades; e é mais provável encontrar suas raízes no próprio modernismo, de onde provém o nome do pós-modernismo (ou melhor, provém da "noção de tipo ideal" do modernismo. (Hutcheon, 1991: 67).

O leitor conhece a trama do romance e obtém informações sobre a história através da linguagem. A estrutura formal e o conteúdo abordado na "metaficção historiográfica" problematiza o conhecimento histórico e o acesso que temos ao passado, permitindo a construção de mais de uma verdade no que diz respeito à História. Hutcheon (1991: 66), que iremos citar numa tradução livre, defende que

O que vem à tona é algo diferente das narrativas evolucionárias fechadas, da historiografia tal como é tradicionalmente conhecida (...) na metaficção historiográfica, temos as histórias (no plural) dos perdedores, bem como dos vencedores, de âmbito regional (e colonial), bem como a perspectiva do centrismo, por muitos desconhecida, bem como as poucas realizações muito cantadas, e eu poderia acrescentar, a historiografia de mulheres assim como de homens.

A analogia entre a época contemporânea e o passado é uma das distinções da "metaficção historiográfica":

Esta relação do passado com o presente é aquela que tem preocupado a historiografia, pelo menos desde o século passado. Os historiadores estão cientes de que eles estabelecem uma relação entre o passado sobre o qual escrevem e o presente no qual escrevem. O passado pode ter parecido tão confuso, plural e não estruturado como o presente, mas a tarefa dos historiadores é ordenar essa experiência fragmentada em conhecimento (...). Na metaficção historiográfica, é essa mesma percepção que subjaz ao uso frequente de anacronismos, onde os personagens históricos anteriores usam os conceitos e a linguagem claramente pertencentes a figuras posteriores. (Hutcheon, 1991: 76)

A problematização e contestação do fato histórico nos romances de metaficção nunca questiona a existência do passado.

O passado realmente existiu — independentemente da nossa capacidade de conhecê-lo. A metaficção historiográfica aceita este ponto de vista filosófico realista do passado e então começa a confrontá-lo com um anti-realismo que sugere que, pr mais independentes que queiramos ser, no entanto, existe o passado para nós — agora — apenas como traços no presente . O passado ausente só pode ser inferido a partir de provas circunstanciais. (Hutcheon, 1991: 72-3).

A metaficção problematiza o fato histórico, pela aposição de outra variante deste episódio, mas o autor nunca vai nomear uma das variantes como verdadeira. O romance não proporciona uma saída para a questão levantada. As outras probabilidades são exibidas para examinar e interrogar.

Acho até interessante a pretensão da História, ela é um jogo muito mais útil e complexo que as cartas de jogar. (Jorge, 2004: 42).

Os fatos históricos são acessíveis por meio de textos e dos relatos dos historiadores; na metaficção acontece o mesmo:

A narrativização de eventos passados não está oculta, os eventos não parecem falar por si mesmos, mas são mostrados para ser conscientemente compostos em uma narrativa, cuja construção - não encontrada - lhes é imposta, muitas vezes abertamente pela figura narrativa. O processo de fazer histórias de crônicas, de construção de lotes de seqüências, é o que a ficção pós-moderna sublinha. Isso não nega, de forma alguma, a existência do verdadeiro passado, mas chama a atenção para o ato de impor a ordem do passado, a codificação de estratégias de construção total de significado completamente. (Hutcheon 1991: 66-7).

Quando, através do relato de uma das personagens, é representado um fato histórico, fica explícita a autoconsciência da narrativa em resgatar o ocorrido no hodierno, por meio de discursos.

Para Linda Hutcheon, a "metaficção historiográfica" produz e problematiza a História, permitindo uma volta ao passado de maneira crítica e analítica.

(...) mais uma vez, a história volta a ser uma questão – aliás, uma questão bastante problemática.

Uma vez que se aceite que a perspectiva unilateral dos registros históricos oficiais tem um caráter incompleto, é possível a revisão da História feita pela ficção.

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. (Hutcheon, 1991: 122).

A ficção pode abordar mais a verdade do que o próprio discurso histórico. Nessa acepção, Linda Hutcheon afirma que a metaficção historiográfica sugere que a verdade e a falsidade não devem ser os pontos de partida para se discutir a ficção.

A metaficção historiográfica defende que só existem “verdades”, no plural, e não só uma verdade definida. Cabe ao leitor acolher ou abdicar da variante proporcionada e, assim, reavaliar os fatos históricos. A ficção e a história são narrativas próximas que se distinguem apenas por suas estruturas, (Hutcheon, 1991: 122).

Ao reavaliar os fatos históricos, a ficção pós-moderna proporciona e exige uma maior reflexão sobre eles e sobre suas consequências no presente, já que novos aspectos para abordar os fatos históricos são trazidos pelo pós-modernismo. Personagens históricos aparecem dentro da ficção, para que o leitor adquira consciência da natureza específica do referente histórico.

Naturalmente, é a essa mistura do histórico e do fictício e a essa adulteração dos "fatos" da história consagrada que Jameson se opõe. (Hutcheon, 1991: 122).

Reescrever o passado na ficção é processo análogo da escrita da história, na medida que as duas ocasiões revelam o fato ao presente, o que impossibilita que tanto a história como a literatura sejam conclusivas. Sempre pairará alguma dúvida entre a relação da escrita com o fato.

O romance e a história têm revelado com frequência suas afinidades naturais por intermédio de seus denominadores comuns em termos de narrativa: a teleologia, a causalidade, a continuidade. (Hutcheon, 1991: 123).

O romance *A Costa dos murmúrios* (2004), de Lídia Jorge, apresenta duas narrativas: *Os gafanhotos*, com um narrador em 3ª pessoa, e uma outra, distribuída em nove capítulos não titulados, cada qual com um narrador específico. As duas narrativas se diferenciam no modo de narrar e na história que contam. Entretanto, a segunda se refere à primeira a todo tempo, como se quisesse desmascarar a maneira como os acontecimentos foram ali representados. A narradora da segunda narrativa, em primeira pessoa, toma a palavra para rebater esse outro relato que abre o romance – possivelmente de um jornalista africano – narrado em terceira pessoa.

A primeira parte de *A costa dos murmúrios*, *Os gafanhotos*, narra a comemoração do casamento de Luís Alex e sua noiva Evita, durante dois dias, quando há uma trégua nos combates contra os levantes da resistência colonial. A festa do casamento acontece no Stella Maris, um hotel, enquanto um fotógrafo registra as cenas de harmonia da festa. Há muitos convidados e entre eles está Forza Leal, um capitão e sua esposa, Helena, de inigualável beleza, também chamada Helena de Tróia. Todos se divertem até que cadáveres de negros na praia chamam a atenção de todos que permanecem observando tudo de longe, achando desculpas que diminuíssem seu valor trágico e guardando uma visão que as favorecesse.

Após esse episódio, as luzes do terraço são veladas por uma chuva verde de gafanhotos. A chegada de um jornalista africano é percebida como uma ameaça à paz e alegria em que todos se encontram. Luís Alex expulsa o intruso:

“ambos desapareceram e ouviu-se um ruído parecido com um fósforo de metal que deflagra, fez-se silêncio no terraço e a atmosfera cheirou a pólvora. (Jorge, 2004, p 38).

A surpresa é que a vítima não é o jornalista e sim o noivo que aparentemente se suicida. Evita fica perto do corpo para

“lavar-lhe o buraco da testa por onde a bala havia entrado pelo próprio punho do alferes, e beijá-lo na boca até ser manhã” (Jorge, 2004, p.39).

Os gafanhotos tem trinta páginas, com apenas uma ação de tempo curto que se passa em um espaço limitado, podendo, então, ser definido como conto, e pode ser percebido como um tipo de texto particular dentro da narrativa maior de *A costa dos murmúrios*, sobretudo por possuir título, epígrafe e final próprios.

Na narrativa em 1ª pessoa, Eva recorda sua participação nos eventos do levante português quando era ainda uma jovem. Evita toma consciência das ações do marido durante a guerra, quando Helena lhe mostra inúmeras fotografias das crueldades perpetradas pelos soldados. Ao ver algumas dessas fotografias, ela adquire uma consciência diversa de si e da realidade que a circunda; descobre que o marido tinha se tornado um assassino cruel e desumano, ao mesmo tempo que descobre a natureza bárbara da guerra colonial. Através das fotografias, Evita compreende, não só a verdade acerca do marido, mas também a verdade acerca da sua posição e acerca das atrocidades da guerra. Lídia Jorge faz emergir diferentes histórias coloniais e pós-coloniais e cuida em expressar sua qualidade subversiva num sentido político e histórico. A escritora vai

até ao passado e ao revisitá-lo e reescrever a história de uma outra maneira dá oportunidade a muitas participantes femininas, que antes eram silenciadas, para que se façam ouvir.

Em *A Costa dos Murmúrios* há a desconstrução da história original, quando Evita é descrita como um olhar, um olho intenso, observando, nada mais que um olho; Aliás, ela chegou a apaixonar-se por olhos isolados como ilhas fora do corpo.

Evita seria para mim um olho ou um olhar. Nunca suspeitei de que alguém tivesse sido testemunha de que Evita tivesse tomado banho, partido chávenas, formulado desejos, ou que alguma vez tivesse estado no centro das exclamações. Soberbo! Agora vejo-a, por sua ação atravessando o hall do Stella Maris, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela, da boca dela... do tempo em que tinha a cintura estreita – disse Eva Lobo (Jorge, 2004: 44).

Os episódios rememorados vinte anos depois por Eva Lobo desencadeiam um processo de revelação. O narrador-personagem, Evita, se mostra agredida pelo opressor que massacra os negros, o que a leva a transgredir em busca da verdade, verificando uma duplicidade na estrutura narrativa. A personagem central ora se chama Evita, a mulher que se casou com Alex, ora se diz Eva Lobo, e compartilha conhecimentos, sentimentos e experiências em comum com a outra:

Oh, como Evita era cínica, como sabia que ele não a ameaçava com um tiro – disse Eva Lobo (Jorge, 2004: 81).

Quando se refere aos códigos e normas que encarceram as mulheres dentro das paredes dos seus lares ou atrás do véu, Lúcia Jorge é o olhar masculino público que teme a libertação do olhar feminino particular.

Os maridos de Evita e Helena requerem-lhes o abandono da comunidade do Hotel e a entrega à clausura, encerradas em suas casas, enquanto estivessem ausentes. Helena obedece, mas Evita não. Quando Helena se encerra em casa, isso parece ser obediência às vontades do marido e manutenção de uma promessa particular a Deus. No final do texto, para surpresa do leitor, este se conscientiza de que a única razão pela qual ela persiste na perda da sua liberdade não é a esperança de que este sacrifício vá trazê-lo são e salvo para casa; pelo contrário, ela espera obter com seu sacrifício, a morte do marido.

Em *A Costa dos Murmúrios*, é concedida a Eva a liberdade de simultaneamente construir e desconstruir a história da sua existência, ressaltando a importância do narrar.

A narrativa de Eva e o fato de poder estar narrando vai adquirindo cada vez mais importância. Isso se percebe por Eva frisar, desde o primeiro capítulo, e em muitos momentos, as palavras “disse Eva”. O dizer dela adquiriria assim, cada vez mais valor.

A enormidade do genocídio perde o significado pela força do número de vítimas. A morte do noivo tem importância especial perante a morte de milhares de negros que é narrada como se fosse um acontecimento de menor valor. Os homens também não escapam a este tratamento coletivo. Eles imitam os gestos uns dos outros, mais do que as personagens femininas, como o marido de Evita que age da mesma maneira que o capitão, imitando suas ações, inclusive na forma como ele se relaciona com a mulher. Em público, ele caminhava atrás com Evita pelo pescoço, tal como o capitão caminhava com Helena (Jorge, 2004: 74). Ele vê-a da mesma maneira que o capitão, que diz de Evita: “Irra, que a sua mulher é de força” (Jorge, 2004: 79). Ele usa as mesmas palavras para falar com Evita duas páginas a seguir: “Irra, que a minha mulher é de força” (Jorge, 2004: 81).

Em *Os gafanhotos* há poucos personagens: Luís e Evita, os noivos e o Capitão. Há outros que não são nomeados, apenas são referidos por algumas de suas características. Tem poucas ações: o casamento de Evita com o Luís, os negros envenenados; a praga de gafanhotos, a morte do noivo. Acontecimentos imprevistos se juntam inesperadamente, a tensão é permanente. O foco narrativo mantém a objetividade; observa os acontecimentos de fora e de cima. O diálogo é direto e a perspectiva é dos personagens, mesmo quando a voz é do narrador. O acontecimento vale por si, suprimindo-se explicações morais e didáticas. Esse tipo de foco favorece o desenvolvimento enigmático do conto: do terraço não é possível ver o que realmente aconteceu com o noivo; da mesma maneira, o motivo do envenenamento dos negros não é verificado ou explicado, apenas são ouvidas supostas causas enunciadas pelos oficiais, como morte por afogamento ou pela ingestão de metanol confundido com vinho.

É a narradora da segunda parte de *A costa dos murmúrios* que se detém em esmiuçar/ recriar os fatos. Ela sugere que os negros haviam sido envenenados e que o soldado Luís morreu em um jogo de roleta russa, que ele próprio – seguindo os conselhos do capitão Forza Leal – armara a fim de acabar com o jornalista que, na verdade, era o amante de sua noiva.

A ironia do narrador se estende sobre todo o relato, dando sinais da incompatibilidade da história, do ridículo das ações, do excesso de naturalidade com que as personagens encaram os fatos, por mais absurdos e intoleráveis. Esse é um fenômeno de todas as guerras.

Quando chega o momento de exorcizar alguma coisa, não se quer, porque magoa. E quando se toca nisso, as pessoas reagem pois não se querem ver no espelho. (Jorge,2004: 82).

Assim, no Romance *A Costa dos Murmúrios*, temos, na primeira narrativa, *Os gafanhotos*, um narrador na terceira pessoa enquanto nas restantes partes que compõem a segunda narrativa encontramos narradores com focalizações e vozes diferentes.

Por sua vez, em *Netto perde sua alma*, o romance é contado por Netto, quando está num hospital, em Corrientes, Argentina, em seus últimos momentos, devido à febre e delírios provocados pela malária, por ter sido ferido em combate na guerra do Paraguai

O narrador heterodiegético é onisciente. Ao narrar os fatos, o narrador mistura personagens históricos, como o general Netto e Bento Gonçalves, e dados ficcionais como os fantasmas que torturam o febril general, em período compreendido entre duas das guerras ocorridas no Rio Grande do Sul: A guerra dos Farrapos (1835-1845) e a Guerra do Paraguai (1864-1870).

Netto relembra trinta anos de lutas nas quais participou. O personagem mergulha em uma reflexão sobre a vida que levou, revê lutas em que tomou parte, seu exílio no Uruguai e seu casamento com Maria Escayola e se atormenta com as mortes que causou, principalmente do negrinho Milonga. Em meio à febre revê o sargento Caldeira e tem uma última conversa, numa madrugada de julho de 1866. Além de Netto, encontram-se no hospital o major Ramirez, cego de um olho e o capitão de Los Santos, que tem as duas pernas amputadas pelo tenente-coronel Philippe Fointanebleux.

O romance está constituído por seis capítulos que são: *Corrientes*, *Reunião no Morro da Fortaleza*, *Dorsal das Encantadas*, *Último Verão no Continente*, *Piedra Solo* e novamente *Corrientes*.

Cada uma das partes é devidamente situada no tempo e no espaço, embora este não seja cronológico e linear. Tabajara Ruas usa anacronia ao construir um discurso a partir do desfecho da diegese, fazendo uso de *flashback*; a narrativa apresenta recortes e vácuos na diegese cuja causa se encontra no estado febril de Netto, o tempo da narração começa pelo final, às vezes voltando aos tempos passados e ao presente.

Na história oficial, há vozes que nunca foram ouvidas, como é o caso das vozes dos negros. Já as vozes do Sargento Caldeira do primeiro Corpo de Lanceiros Negros e do Negrinho Milonga são ouvidas e têm importância na narrativa de Tabajara Ruas, concorrendo com a história do General, expondo seus motivos, pontos de vista, angústias e anseios. O negrinho Milonga, com esperança de vir a ser um homem livre, passa a fazer parte da tropa. Após a guerra, procura o general Netto, indignado por se

ver mutilado e ainda escravo. Tenta matar o general Netto e é morto pelo sargento Caldeira, que atira para defender a vida do General Netto.

– Como era lá em cima, sargento?

O sargento olhou para Netto, depois olhou para a luz da lua no dorso dos cavalos. Olhou para o céu, examinou a tempestade, não formulou nenhum pensamento a respeito da tempestade que se aproximava.

– Lá em cima? Nas Encantadas?

Netto aproximou seu rosto do rosto do sargento.

– Por que não ficaram na serra? Por que desceram? Não eram livres por lá? Não estavam seguros?

– Para sermos livres, para sermos seguros, precisamos dum país, coronel.

Agora o vento estava mais forte. Os cavalos se inquietavam.

– Quando ouvimos falar da revolução, quando ouvimos falar que a revolução queria a república, queria o fim da escravidão, resolvemos descer. Sem armas, sozinhos, não podíamos desafiar o Império. Mas junto com os revolucionários somos fortes. Somos parte do exército revolucionário. (Ruas, 2001: 86).

Milonga convence Netto de que tem muitos motivos para fazer parte dos Lanceiros Negros:

– Vosmecê me parece muito jovem para ser soldado, Milonga. Em tua casa vão ficar preocupados.

– Eu não tenho casa, capitão.

– Tua família não mora lá na estância?

– Minha mãe mora.

– Ela vai ficar preocupada. As senhoras da casa vão ficar preocupadas.

Milonga ficou de cabeça baixa.

– Tu tens muito tempo para virar soldado e ir para a guerra, Milonga.

Aproveita enquanto podes ficar em casa.

– Eu não tenho casa, capitão.

– Tu não és bem tratado na estância, Milonga?

– Sou sim senhor, capitão.

– Então, Milonga.

Milonga continuou de cabeça baixa.

– Lá eu sou um escravo, capitão.

Teixeira se mexeu com desconforto.

– Tu és muito jovem para ser soldado, Milonga.

– Não para ser escravo, capitão. (Ruas, 2001: 56)

Não só a voz de Milonga, mas a de muitos negros são ouvidas neste trecho:

– Homens negros, à roda do fogo, falam do general Netto e de Gavião.(...) – Dizem que os dois andam juntos e lutam juntos e querem a liberdade dos homens negros. (...) Todo homem negro que eu conheço quer lutar ao lado do General Netto e do Gavião (Ruas, 2001, p. 56).

A dor e o desapontamento de Milonga transparecem nesse trecho, após o fim da desastrosa revolução:

– Sargento – disse Milonga –, entramos nesta guerra porque seríamos homens livres quando ela terminasse. Faz um dia que ela terminou. A primeira coisa que fizeram foi tirar nossas armas e botar guardas nos vigiando, como se a gente fosse prisioneiro ou inimigo.

– Vosmecês estragaram tudo. Desertaram e mataram um civil depois do tratado de paz.

– No meu entender não desertamos, sargento – disse Milonga. – No meu entender não somos nós os desertores.

– Não desertaram?

– Mentiram para nós.

– Quem mentiu?

– Todos. Todos mentiram. Os republicanos mentiram. Enquanto precisavam da gente para a guerra, falavam em

liberdade, igualdade, fraternidade. Quando a guerra terminou, nos entregaram para os imperiais. (Ruas, 2001: 93-94)

O sargento Caldeira e Milonga se sentem perdidos e solitários, sem a prometida e esperada liberdade:

O que hoje eu sei é que se alguém quer acabar com a escravidão é porque tira algum proveito disso.(...) De minha parte vou continuar matando para ser livre-disse Milonga.

O sargento Caldeira tornou a olhar vagarosamente a solidão do pampa ao seu redor, com uma sensação infinita de perda. Depois procurou os olhos desamparados do jovem parado a sua frente.

- Cada um é dono do seu destino, Milonga! (Ruas, 2001: 96-97).

Aqui, Tabajara Ruas, através do Sargento, dialoga com Erico Veríssimo pelas palavras de Ana Terra:

Tudo isso por quê? Porque era a sua sina. Mas uma pessoa pode lutar contra a sorte que tem. Pode e deve. E agora ela tinha enterrado o irmão e ali estava, sem casa, sem amigos, sem ilusões, sem nada, mas teimando em viver. Sim, era pura teimosia. Chamava-se Ana Terra. Tinha herdado do pai o gênio de mula. (Verissimo, 1995: 162).

Ainda há intertextualidade quando Tabajara Ruas coloca o General Netto para morrer na cama, quando tantas vezes o Capitão Rodrigo e outros personagens de *O Tempo e o Vento* deixaram claro que “Cambará macho não morre na cama”, o que não deixa de ser um dos pilares da representação idealizada e do mito do gaúcho; gaúcho forte morre peleando, morre nas guerras!

Outras vozes, além do narrador dialogam entre si, expondo os sentimentos das pessoas envolvidas na trama, obrigando o leitor a refletir sobre outras possibilidades na narrativa. De quem era a voz pomposa em:

Depois da guerra o sul da América estará mais unido e organizado e preparado para enfrentar os desafios comuns

de países novos, que aspiram a modernidade - disse a voz pomposa como se estivesse numa tribuna. (Ruas, 2004: 19)

Há diálogo com *Ricardo III*, no intertexto com a peça de Shakespeare:

Tinham razão os gaúchos em menosprezar a infantaria. Combater a pé era extremamente deselegante. Cresceu nele um enorme tributo de gratidão ao sargento Caldeira por surgir no meio daquele redemoinho puxando um cavalo para ele montar, e olhando a gota de sangue aumentar na palma da mão lembrou Ricardo III oferecer seu reino por um cavalo.

Sempre achara aquela frase um tanto poética, roçando o ridículo, mas claro que Shakespeare sabia o que fazia ao colocar tais palavras na boca do Corcunda. (Ruas, 2001: 74)

A divina comédia, de Dante Alighieri é, por duas vezes citada e uma vez referida ao apresentar Netto entrando no barco de Caronte para atravessar o rio:

A neblina se esparramava, cobrindo a lago por inteiro. Além da omnipresença dos sapos, o silêncio era completo. Ouviram um leve rumor de água agitada. Netto firmou os olhos mas nada era visível. E então, pouco a pouco, do interior da neblina, foi tomando forma, lento e silencioso, longo e escuro, o perfil de uma canoa. Era conduzida por um homem coberto por uma capa negra. O homem impulsionava a canoa com uma vara comprida, seguro do rumo, sem pressa.

— Caron – disse Netto.

Osório pareceu não entender. Netto indicou a canoa com o queixo e recitou:

— Per me si va nella cita dolente,

Per me si vâ nell'eterno dolore,

Per me si va tra La perduta gente.

— Sim, disse Osório. Eu me lembro. Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

— Ainda tenho o volume. Me serviu para aprender o italiano. (Ruas, 2001: 29)

Esta referência a *A Divina comédia* de Dante Alighieri tem uma profunda relação com o romance de Tabajara Ruas, uma vez que prenuncia a morte de Netto, que o ronda, não só pela referência ao barqueiro da morte, mas também pelo pressentimento do personagem:

A canoa entrou num juncal ali perto e desapareceu. Netto ficou olhando para o lugar onde ela entrou, com um pressentimento a que não sabia dar um nome, um pressentimento com uma nuance má, frio, que o deprimiu e assustou. (Ruas, 2001: 29)

Dante volta a ser referido quando Netto ganha o volume de Osório:

Osório apanhou no bernal um pequeno e sólido volume encadernado em couro.

— Uma lembrança, General.

Netto apanhou o volume. A divina comédia de Dante Alighieri. (Ruas, 2001: 100)

O Sargento Caldeira faz uma importante promessa ao General Netto e a cumpre, apesar de Netto não ter conseguido fundar o país sonhado por eles:

Se vosmecê fundar um país, coronel, eu o acompanho até à porta do Inferno. (Ruas, 2001: 87).

Mesmo morto, acompanha Netto até o Rio Aqueronte, até Caronte, que derradeiramente volta, para levá-lo com ele ao Hades:

Tentou convencer-se de que delirava, e então olhou o vulto imóvel e silencioso que o esperava. Ninguém aceita sem reparos a convicção de estar morto. Netto fraquejou e dobrou os joelhos, e pensou em pedir ajuda. O braço esquerdo estava bom. Foi ele que abraçou o próprio corpo e o sustentou, impedindo a humilhação de cair. Tornou a examinar o sargento Caldeira. Achou que os olhos dele estavam tristes.

— Não tem importância Sargento. Essa travessia a gente deve fazer sozinho mesmo. Hasta La vista. (Ruas, 2001: 156)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, Dante (2003). *A Divina comédia*. São Paulo: Atena.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Jorge, Lúcia (2004). *A Costa dos Murmúrios*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruas, Tabajara (2001). *Netto perde sua alma*. Rio de Janeiro: Record.
- Shakespeare, William (1995). *Ricardo III*. Rio de Janeiro. Nova Aguillar S.A.
- Verissimo, Erico (1995). *O tempo e o vento. O continente*. (31ª edição). São Paulo: Editora Globo S.A.

Recebido: 18 de dezembro de 2013.

Aceite: 17 de março de 2014.