

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA

DEISE KRAMER LIMA FERNANDES

OS VARÕES ASSINALADOS, DE TABAJARA RUAS, E O ROMANCE HISTÓRICO
CONTEMPORÂNEO

VACARIA
2024

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E PROCESSOS CULTURAIS

DEISE KRAMER LIMA FERNANDES

OS VARÕES ASSINALADOS, DE TABAJARA RUAS, E O ROMANCE HISTÓRICO
CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul como requisito para a obtenção de título de mestre em Letras e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Miranda Alves

VACARIA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

F363v Fernandes, Deise Kramer Lima

Os Varões assinalados, de Tabajara Ruas, e o romance histórico contemporâneo [recurso eletrônico] / Deise Kramer Lima Fernandes. – 2024.
Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2024.

Orientação: Márcio Miranda Alves.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Literatura e história - Rio Grande do Sul. 2. Análise do discurso literário. 3. Ficção romântica - Personagens - Análise do discurso. 4. Ruas, Tabajara, 1942-. Varões assinalados. 5. Lukacs, György, 1885-1971. I. Alves, Márcio Miranda, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 82:94(816.5)

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

OS VARÕES ASSINALADOS, DE TABAJARA RUAS, E O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Deise Kramer Lima Fernandes

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 06 de maio de 2024.

Banca Examinadora:

Dr. Márcio Miranda Alves
Orientador
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cristine Fortes Lia
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Mauro Nicola Póvoas
Universidade Federal do Rio Grande

Dedico este trabalho à minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai,
por sempre proporcionar meus estudos.

À minha mãe,
um ser de luz que me guia.

Ao meu esposo,
por todo apoio.

Aos meus filhos,
pela paciência de ficarem longe de mim sempre que necessário.

Ao professor Márcio,
orientador.

Às amigas,
Joseane e Eveline, por sempre terem uma palavra de incentivo.

Escrevi Os Varões Assinalados porque fiquei fascinado pela aventura completamente maluca daquela guerra. O Rio Grande tinha tradição de guerra, por causa da fronteira, mas a província desafiou o Império do Brasil, que era uma coisa gigantesca. E, dos personagens principais de Varões Assinalados, cada um tinha uma personalidade estranha e uma trajetória particular. A Revolução Farroupilha é uma grande história de aventura, e escrevi com a intenção de fazer um romance de aventura, não um romance histórico. Claro, pesquisei bastante, com rigor, não há invenção que desvirtue os fatos. É um épico surrealista, eu diria. Os caras superaram tudo aquilo, foram levando e poderiam, pelo que se diz, fazer a guerra por mais tempo. Mas também vêm a realidade, as traições. É a história de uma derrota, uma aventura amarga.

Tabajara Ruas

RESUMO

A presente pesquisa visa investigar as relações entre história e literatura no romance *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, obra publicada em 1985 que apresenta uma representação da Revolução Farroupilha (1835-1845). A pesquisa concentra-se em analisar aspectos relacionados ao romance histórico clássico, conforme conceitos de Lukács (2011), e ao contemporâneo, tanto brasileiro quanto latino-americano, buscando verificar as aproximações e distanciamentos da narrativa ficcional de Ruas a este modelo. Para isso, realizam-se análises da representação dos principais personagens, bem como do contexto histórico e dos eventos da Revolução Farroupilha. Como aporte teórico, utilizam-se Lukács (2011), Bastos (2007), Baumgarten (2001), Aínsa (1991) e Esteves (2010). Conclui-se que *Os varões assinalados* apresenta características tanto do romance histórico clássico quanto do contemporâneo, prevalecendo o primeiro sobre o segundo.

Palavras-chave: Romance histórico. Romance histórico contemporâneo. György Lukács. Tabajara Ruas. *Os varões assinalados*.

ABSTRACT

This research aims to investigate the relationships between history and literature in the novel *Os varões assinalados*, by Tabajara Ruas, a work published in 1985 that presents a representation of the Farroupilha Revolution (1835-1845). The research focuses on analyzing aspects related to the classic historical novel, according to the concepts of Lukács (2011), and the contemporary one, both Brazilian and Latin American, seeking to verify the similarities and differences between Ruas' fictional narrative and contemporary model. To this end, analyses of the representation of the main characters are carried out, as well as the historical context and events of the Farroupilha Revolution. As a theoretical contribution, Lukács (2011), Bastos (2007), Baumgarten (2001), Aínsa (1991) and Esteves (2010) are used. It is concluded that *Os varões assinalados* presents characteristics of both classic and contemporary historical romance, with the first prevailing over the second.

Keywords: Historical romance. Contemporary historical romance. György Lukács. Tabajara Ruas. *Os varões assinalados*.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	O ROMANCE HISTÓRICO	17
	2.1 Entre a história e a literatura	17
	2.1.1 Características gerais do romance histórico	19
	2.2 Teoria lukacsiana do romance histórico clássico	23
	2.2.1 A figura do herói	32
	2.3 O romance histórico contemporâneo	36
	2.4 O romance histórico contemporâneo latino-americano	44
	2.5 O romance histórico brasileiro	48
3.	A GUERRA.....	57
	3.1 A Revolução Farroupilha	57
	3.1.1 As lideranças que passaram à história	63
	3.2 Revolução e representação literária	71
4.	A OBRA	80
	4.1 (Re)leitura crítica da história	80
	4.2 A voz dos negados, silenciados e perseguidos	86
	4.3 Subjetividade e intimidade das personagens	98
	4.4 Questionamento de mitos fundadores	106
	4.5 Bento Gonçalves: herói épico ou revisitado?	113
	4.6 O heroísmo trágico de Netto e Teixeira Nunes	120
5.	CONCLUSÃO	128
	REFERÊNCIAS	134

1. INTRODUÇÃO

A Revolução Farroupilha (1835-1845) é um tema recorrente em muitas narrativas ficcionais desde as primeiras manifestações literárias sul-rio-grandenses, talvez por ser considerado por alguns historiadores o maior evento da história do Estado. De acordo com Regina Zilberman (1992), as primeiras reivindicações de cunho regionalista no Rio Grande do Sul apareceram no cancionero popular. As manifestações literárias pioneiras, por sua vez, remontam aos tempos da Revolução Farroupilha, quando também foram editados os primeiros jornais. Zilberman (1992) nos diz ainda que o início da literatura rio-grandense se deu em torno da Revolução Farroupilha, relacionando-se desde o início à apreciação do universo gauchesco, aproveitando elementos oriundos da ideologia da classe latifundiária. Maria Helena Martins, por sua vez, afirma que:

No Rio Grande do Sul, onde a literatura gauchesca teve aparecimento mais recente que no Prata, a idéia de pátria exhibe as contradições presentes na própria historiografia regional, onde conviveram uma “matriz platina” e uma “matriz luso-brasileira” explicando a formação do Rio Grande: os gaúchos rio-grandenses, que deram seu sangue para afirmar a “marca portuguesa” no espaço platino castelhano, foram os mesmos que se rebelaram e repeliram a autoridade do Império, e os chefes farroupilhas receberam por parte dos literatos o papel de liderança incontestável dos homens da campanha. Os que defenderam a pátria, negaram essa mesma pátria, e ainda hoje comemoram-se em setembro o dia 7 e o dia 20 com igual intensidade e “patriotismo”. (2002, p. 115)

Assim, a Revolução Farroupilha foi um evento que deixou como saldo a mitificação de muitos heróis. Homens comuns, muitos acompanhados de seu cavalo, se tornaram ícones na história do Rio Grande do Sul. Conforme Ariovaldo Pereira de Souza (2017), a revolução foi composta por soldados pobres esfarrapados que compunham a maioria das tropas rebeldes, contudo, administravam as fazendas de maior renda. Embora tenha sido uma guerra política, voltada para interesse dos grandes estancieiros, essas personagens históricas como Bento Gonçalves, Antonio de Souza Netto, Guiseppe Garibaldi e Anita Garibaldi tiveram grande influência sobre a formação cultural e identitária do gaúcho por meio das narrativas construídas em torno de suas proezas. No âmbito ficcional, foram muitas as obras que representaram a Revolução Farroupilha.¹ Uma delas é o romance *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, publicado em 1985. Essa obra traz personagens reais e os eventos acontecem em ambientes que de fato existiram, como os locais de batalhas, as cidades invadidas, as prisões e as estâncias. A Revolução Farroupilha foi uma experiência amarga, e, ao longo da

¹ Entre elas, *A Casa das Sete Mulheres*, de Letícia Wierzchowski; *A guerra dos farrapos: romance*, de Alcy Cheuiche, *A Revolução Farroupilha*, de Moacyr Flores, *A Revolução Farroupilha*, de Edu Silvestre de Albuquerque e *A Revolução Farroupilha: História e Interpretação*, de Décio Freitas.

história, alguns episódios e personagens foram romantizados, o que, no plano ficcional, está de acordo com a função da literatura, que permite uma criação fantasiosa. Sobre esse aspecto, Sandra Jatahy Pesavento (2002, p. 6) afirma:

Fontes não são o acontecido, mas rastros para se chegar a este. Se são discursos, são representações discursivas sobre o que se passou; se são imagens, são também construções, gráficas ou pictóricas, por exemplo sobre o real [...] por um lado, são rastros, marcas de historicidade; por outro, são representações de algo que teve lugar no tempo.

Em todo e qualquer tipo de evento histórico, sempre haverá visões e versões diversificadas. Enquanto a história trabalha com fontes e evidências, a literatura trabalha com a reconstrução do real por meio da fábula. Para o historiador, a literatura pode ser um documento ou uma fonte, mas o que deve ser observado nela é a representação que contém. Já para o romancista, não há preocupação com a fidelidade histórica, mas, sim, com a visão de mundo apresentada por meio da representação.

O romance histórico procura representar eventos históricos a partir do texto ficcional. Conforme Antonio Roberto Esteves (2010), embora as narrativas ficcionais que tratam de fatos ou personagens históricos existam desde a antiguidade, costuma-se apontar que o romance histórico nasceu no início do século XIX, durante o período romântico, com Walter Scott (1771-1832)². A teoria do romance histórico foi elaborada, de forma minuciosa, por György Lukács, em 1937, no seu livro *O romance histórico*. Como o próprio título já diz, este gênero vai se utilizar de eventos históricos para compor a narrativa, via de regra com fatos considerados relevantes para a humanidade.

No romance histórico podemos explorar as nuances da sociedade, cultura e mentalidade de uma época específica, proporcionando uma compreensão mais profunda do contexto histórico. Essas narrativas muitas vezes destacam personagens fictícios inseridos em eventos reais, permitindo aos leitores relacionarem-se emocionalmente com a história e proporcionar uma perspectiva única sobre como os indivíduos podem ser moldados pelo seu tempo.

Além disso, o romance histórico desafia a dicotomia entre história e entretenimento, demonstrando que é possível aprender sobre o passado de maneira cativante e emocional. A pesquisa metódica realizada pelos escritores para garantir precisão histórica contribui para a riqueza da experiência de leitura, proporcionando um equilíbrio entre a fidelidade aos fatos e a liberdade criativa.

² *Rob Roy* (1817), *Ivanhoe* (1819), *The Bride of Lammermor* (1819), *The Lady of the Lake* (1810), *O Talismã* (1825), *Old Mortality* (1816).

Conforme György Lukács (2011), mesmo nesses meios e possibilidades, o romance histórico não difere fundamentalmente do romance em geral, não forma seu próprio gênero ou subgênero. Seu problema específico, a figuração da grandeza humana na história passada, deve ser solucionado dentro das condições gerais do romance. O importante é que o leitor presente se aproxime do passado.

Esteves apresenta uma breve definição do esquema do romance histórico:

O esquema do romance histórico criado por Scott, que acabou por se impor como modelo, obedece a dois princípios. O primeiro deles é que a ação ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama fictícia, com personagens e fatos inventados pelo autor. Além disso, como segundo princípio, os romances de Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico (2010, p. 31-32).

De acordo com Esteves (2010), de um modo geral e segundo vários estudiosos, se considerarmos a evolução dos últimos dois séculos, o romance histórico está em crise desde o seu surgimento, embora tenha sobrevivido e se renovado. Na América Latina e particularmente no Brasil o romance histórico passou a apresentar características distintas daquelas apresentadas por Lukács, as quais apontavam para um modelo “clássico” do gênero.

Nesse sentido, este trabalho procura responder ao seguinte problema de pesquisa: a obra *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, apresenta características de um romance histórico contemporâneo? Como objetivo principal, busca-se identificar as características específicas do romance histórico contemporâneo na obra de Ruas.

Já como objetivos específicos, busca-se: a) conceituar a teoria lukacsiana do romance histórico clássico; b) explicar as características do romance histórico contemporâneo; c) apresentar o contexto histórico e literário da Revolução Farroupilha; d) analisar, no romance *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, os elementos que possam aproximá-lo ou afastá-lo do que propõe o romance histórico contemporâneo, observando particularmente a representação dos personagens-heróis.

Conforme Lukács (2011), um romance nem sempre precisa ter uma figura central numa situação central. Em alguns casos, ele pode chegar a um acordo neste ponto, apresentando personagens importantes de modo a dar aos seus traços uma expressão interna e puramente moral, de modo que a oposição metafórica entre a vida cotidiana trivial e esse sentido puramente intenso do homem, esse déficit entre o homem e a ação, desaparece. Entre dentro e fora, torna-se a atração do romance. Em Scott, pela primeira vez, segundo Lukács (2011), as particularidades humanas típicas representam conscientemente a realidade de forma

concisa, magnífica e sem ambiguidade. Ao contrário do herói épico, que é uma figura central e transcendente, o papel do herói escocês é mediar os extremos da luta retratada no romance. Os personagens principais colocam em contato os dois lados do conflito por meio de suas personalidades e destinos.

Esses “heróis medianos” representam a vida e o desenvolvimento histórico do povo. Revelam os lados positivos e negativos de movimentos importantes. De modo geral, pode-se dizer que, com base nos escritos de Lukács, o romance histórico de Walter Scott apresenta as seguintes características: privilegia a pessoa comum, suas lutas e desejos como personagens; a pessoa comum pode imaginar não apenas a passagem do tempo, mas também as mudanças do tempo; a sua época foi inspirada por um sentido de compreensão da história como um requisito para o presente; retrata integralmente a experiência histórico-social de sua época; apresenta uma abordagem literária, artística e histórica intrincada e extensa; permite o “espírito histórico” de sua época e de sua sociedade; seus personagens são tipos históricos que se deixam mostrar por dentro; o herói baseia-se nas controvérsias e interações cotidianas e é uma pessoa comum, fortemente ligada ao seu grupo social.

Os heróis scottianos têm, como personagens centrais do romance, uma função oposta. Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si (Lukács, 2011, p. 53).

Ainda segundo Lukács (2011), o romance histórico narra não só os fatos passados, mas também a imaginação ficcional das personagens principais.

No Romance Histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que o protagonizam. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional [...] que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial. (Lukács, 2011, p. 60).

Segundo Lukács (2011), o romance histórico é uma modalidade literária que se baseia no grande romance realista social do século XVIII e na nova concepção de história que surgiu na Europa após a revolução Francesa. Era o trabalho de Walter Scott afirmou que Lukács identificou a existência de uma variação de estilos estéticos que lhe permitiu definir os limites de emergência de estilos literários que o teórico aceitava como o que na realidade seriam constituídos. Para Lukács (2011), antes de Scott, os romances históricos limitavam-se a subjetivar e moralizar a história com o objetivo de fornecer lições para o presente. A oposição

a esse aspecto é o que confere a Scott o reconhecimento como criador do romance histórico, modalidade que encena a representação de guerras e revoluções numa dimensão coletiva e ampla. A representação de diferentes segmentos sociais, classes e camadas da vida histórica nacional de uma época revela uma ruptura formal com a forte natureza subjetiva do romance histórico romântico.

Já o romance histórico contemporâneo guarda algumas diferenças em relação ao romance histórico de Lukács. Trata-se de um gênero literário que combina elementos da ficção histórica com narrativas contemporâneas. Ele transporta os leitores para o passado, muitas vezes retratando eventos históricos importantes, enquanto ainda aborda questões e temas relevantes para os leitores modernos. Esses romances frequentemente apresentam personagens fictícios interagindo com figuras históricas ou explorando épocas passadas de maneira autêntica e detalhada. O gênero permite uma fusão cativante de história e drama, oferecendo aos leitores uma experiência envolvente e educativa ao mesmo tempo.

O romance histórico contemporâneo, conforme definido por Fernando Aínsa (1991), é um gênero que mescla elementos do romance histórico tradicional com novas abordagens. Isso pode incluir a incorporação de eventos, personagens e cenários históricos em narrativas contemporâneas, bem como uma ênfase na pesquisa histórica precisa, combinada com temas e preocupações modernas. Essa combinação de passado e presente oferece aos leitores uma experiência envolvente que remete a ambos os períodos temporais, proporcionando uma sensação de familiaridade e relevância contemporânea aos eventos históricos.

Segundo Esteves (2010), o romance histórico contemporâneo funde aspectos da história passada com uma narrativa contemporânea, focando não apenas nos eventos históricos, mas também nas questões atuais que ecoam no tempo. Esses romances, afirma Esteves (2010), buscam criar uma conexão vívida entre o passado e o presente, destacando a relevância contínua dos temas históricos para o mundo contemporâneo. Sua escrita muitas vezes apresenta personagens complexos que enfrentam dilemas morais e sociais tanto em contextos históricos quanto modernos, oferecendo aos leitores uma perspectiva multifacetada sobre a história e sua influência duradoura.

Tabajara Ruas é um escritor e cineasta brasileiro, com grande influência na literatura regional rio-grandense. Suas obras geralmente abordam temas históricos relacionados ao Rio Grande do Sul. Além de *Os varões assinalados*, também publicou *A cabeça de Gumercindo Saraiva* (1997), *O fascínio* (1997), *O amor de Pedro por João* (1998), *A região submersa* (2000), *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* (2001), *Netto perde sua alma* (2001), e, entre outros. Nascido em Uruguaiana, roteirizou e dirigiu o longa-metragem *Netto perde sua*

alma, baseado em seu livro homônimo. *Netto e o domador de cavalos* e *A cabeça de Gumercindo Saraiva* também são longas-metragens baseados na sua bibliografia.

A justificativa para desenvolver uma análise histórico-literária de *Os varões assinalados* se deve ao fato de haver poucos estudos que abordem esse gênero. É importante ressaltar que este estudo não pretende esgotar a complexa discussão da intersecção entre literatura e história. Apresenta-se, de forma simples, um caminho que privilegia determinados aspectos da relação da narrativa ficcional com os discursos da história de modo a sugerir uma leitura que possa contribuir para esse debate. É uma primeira etapa para novas pesquisas e reflexões acerca do tema.

Entre as pesquisas já realizadas no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, nenhuma delas investiga o romance histórico contemporâneo em uma obra gaúcha. No entanto, existem trabalhos importantes relacionados a essas questões, como: *Josué Guimarães leitor de Jean Roche: ressonâncias da historicidade em A ferro e fogo*, de Eduardo Ortiz (2016) e *Língua e Cultura Regional: um estudo léxico-semântico da obra A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski, de Michelle Batista (2015). Fazendo uma análise detalhada desses trabalhos, constatou-se que nenhum deles destaca de maneira específica o romance histórico contemporâneo. Em outros repositórios, como o portal de teses e dissertações da Capes, há uma dissertação intitulada *A reinvenção do passado e o novo Romance Histórico Brasileiro*, de Evandro Fantoni Rodrigues Alves (2001), com um cenário mais político em que se analisa a obra *Em liberdade*, de Silviano Santiago; e outra, intitulada *Figura histórica e ficcional do gaúcho: O gaúcho*, de José de Alencar, e *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, de Tabajara Ruas, de Eduardo Silveira Cabral de Melo (2008), a qual faz referência a Tabajara Ruas, mas em outra abordagem, não direcionada ao romance histórico contemporâneo e tendo como base *Perseguição e Cerco a Juvêncio Gutierrez*.

Assim, para cumprir os objetivos propostos, esta dissertação está dividida em cinco capítulos, sendo o primeiro esta introdução.

O segundo capítulo, intitulado “O romance histórico”, divide-se em cinco seções: a primeira faz uma reflexão sobre a História e a Literatura, trazendo a ideia de que pretendem “reconstruir” e “organizar” a realidade a partir de componentes pré-textuais, apresentando as características gerais do romance histórico por meio de uma subseção. Já a segunda aponta questões referentes à concepção do romance histórico clássico, cuja fundamentação está baseada em *O romance histórico*, de György Lukács, teoria que servirá de eixo principal para o desenvolvimento da pesquisa, conceituando a figura do herói. A terceira seção destaca

outras vertentes derivadas do modelo lukacsiano. Essa reflexão, inicialmente sobre o romance histórico contemporâneo, surge da necessidade de conhecermos os conceitos e características consagradas por Lukács para que, posteriormente, sirvam de subsídio para um comparativo com a obra *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas. E, para finalizar o capítulo, as duas últimas seções são dedicadas ao romance histórico contemporâneo latino-americano e ao romance histórico brasileiro, apresentando características, conceitos, principais obras e autores.

O terceiro capítulo, “A Guerra”, dividido em duas seções, procura, na primeira, fazer uma contextualização histórica da Revolução Farroupilha, identificando e enfatizando os principais acontecimentos que marcaram a época, bem como sua representação ficcional, assim como as lideranças da Revolução Farroupilha. A seção seguinte nos traz um panorama da representação literária da Revolução Farroupilha, abrangendo diferentes gêneros e estilos, como Erico Verissimo, por exemplo.

E, por fim, o quarto, intitulado “A obra”, apresenta seis seções, divididas em: “(Re)leitura crítica da história”, em que se fazemos uma análise da obra referenciando aspectos do romance histórico; “A voz dos negados, silenciados ou perseguidos”, que apresenta a manifestação dos soldados farroupilhas, dos Lanceiros Negros, assim como a quase imperceptível presença feminina na obra; a seção “Subjetividade e intimidade das personagens”, a qual busca analisar os aspectos subjetivos na representação de figuras como Bento Gonçalves; “Questionamento de mitos fundadores”, que discorre basicamente sobre questões do discurso histórico e ficcional, a jornada do herói (monomito) e outras questões relativas ao romance histórico clássico; “Bento Gonçalves: herói épico ou revisitado?”, seção que, como o próprio nome já sugere, discutimos as formas de representação da figura histórica de Bento Gonçalves; e, por fim, em “O heroísmo trágico do Netto e de Teixeira Nunes”, analisamos as personagens de Antonio de Sousa Netto e Teixeira Nunes à luz do conceito de herói trágico de Lukács (2010).

Desse modo, pretendemos demonstrar nesta pesquisa como o romance histórico busca na história a sua matéria-prima, o passado, e a partir dele carrega-se de historicidade, uma vez que a ficção passa a percorrer um trajeto muito próximo ao da obra histórica, da mesma forma iremos levantar o questionamento se *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, é um romance histórico contemporâneo

2 O ROMANCE HISTÓRICO

Neste capítulo serão apontadas questões referentes à fundamentação teórica da pesquisa, como as aproximações entre história e literatura, as características gerais do romance histórico, a teoria lukacsiana do romance histórico clássico e da figura do herói, contextualizando o romance histórico contemporâneo latino-americano e brasileiro, assim como os gêneros que surgiram com a sua evolução.

2.1 Entre a história e a literatura

Jacques Beyrie (2001) comenta que o escritor reflete a história, assim como ela também o condiciona. O escritor trata da história, mas está submetido a ela, ao menos pela escolha de seu tema ou pela aceitação do gênero em sua época, entre outras coisas.

De um modo geral o romance histórico faz com que fatos do passado e ficção influam uns sobre os outros, conformando uma única entidade no âmbito da literatura. Por essa razão, Renato Otero Silva Júnior (2006) argumenta que o escritor e o historiador não se confundem em suas competências, o que remete à ideia de que entre a história e a literatura existe uma relação na qual o escritor busca ir além, desvelando as máscaras da história. Já o historiador apresenta uma história que se compõe de outras histórias “compossíveis”:

Aí está o ponto de convergência entre a Literatura e a História, numa certa medida. A historiografia literária, então, vai se construindo enquanto exercício do gozo da escrita. Quem escreveu e o que escreveu são apenas significantes de um outro, um terceiro que não encontra, ainda, uma terminologia que lhe sirva de “identidade”. (Silva Júnior, 2006, p. 42).

O romance histórico representa uma fascinante intersecção entre a história e a literatura, oferecendo uma maneira rica e multifacetada de explorar o passado. Ele tem o poder de educar e entreter, proporcionando uma visão humanizada dos eventos históricos e convidando os leitores a refletirem sobre as complexidades da condição humana através do tempo.

Em alguns casos, o jogo de interferência apontado por Beyrie (2000), ou seja, o jogo de relações mais ou menos equilibradas e transparentes entre história e literatura, se torna mais evidente e nesse momento o narrador da história intervém pessoalmente e assim se torna possível criticar a realidade mais imediata.

Valter Sinder (2000), no mesmo sentido, observa que tanto a atividade do historiador como a do romancista são semelhantes, pois exercitam as mesmas faculdades humanas: a memória e a imaginação.

Na configuração do passado, contudo, em que pesem as diferenças evidentes e perceptíveis que existem entre o relato histórico e o relato de ficção, é possível evocar Paul Ricoeur (1997), que afirma que há uma estrutura comum em que a noção de relato indica o mesmo modo de discurso.

Conforme Ricoeur (1997), isso se opõe aos argumentos anti-narrativos da teoria do conhecimento histórico, que tendem a supervalorizar o caráter cronológico e sequencial do relato, e também aos argumentos dos críticos literários estruturalistas, que buscam ligar o aspecto cronológico do relato apenas ao plano da manifestação, considerando que os aspectos da estrutura profunda são anacrônicos.

Tanto o relato histórico como o de ficção, apesar de divergirem em suas pretensões de veracidade, na natureza de sua exteriorização intencional, compartilham “esse prurido mediador que define o *mythos*³ do relato, ou seja, a coesão diegética que vincula entre si os diferentes elementos da trama”. (Ricoeur, 1997, p. 12).

Essa situação sugere que tanto na teoria da história como no relato da ficção se verifica a existência de uma conexão entre a configuração e a sucessão, como compreende Ricoeur (1997), indicando que o romancista é o historiador do presente e que, por sua vez, o historiador é o romancista do passado. Um e outro dão forma ao passado, ou melhor, à relação do presente com o passado.

Essa diferença se mantém, em maior ou menor medida, desde a antiguidade e por vezes é enfatizada na afirmativa de que a história é uma ciência e que o romance (como toda literatura) faz parte do âmbito da arte, que careceria completamente de veracidade (Francois Hartog, 2013).

De qualquer modo, Hartog (2013) observa que diante dessa visão dominante é necessário assinalar que a história pode ser considerada como ciência, mas não é certamente uma ciência exata, dependendo da aceitação que esse termo possui quando relacionado à História.

³ Referindo-se à *Poética* de Aristóteles, Ricoeur define *mythos* como “tessitura da intriga” que mimetiza a experiência temporal viva. Na narrativa histórica o *mythos* faz referência a essa experiência temporal viva na qual se apoia a construção interpretativa do acontecimento; na narrativa ficcional, corresponde à imitação criadora, aludindo ao âmbito da ação e às suas determinações éticas. (Ricoeur, 1997)

Uma prova de sua elasticidade, segundo Hartog (2013), é a existência de várias versões em relação a um mesmo acontecimento do passado e, ainda que os historiadores o reconstruam através de dados e dos testemunhos de que dispõem, a reconstrução dos fatos é algo que permanece em contínua evolução.

No mesmo sentido, Edgar de Decca (1997) observa que

[...] tanto a moderna historiografia como o romance partilham desde suas origens o mesmo ideal, buscam encontrar o sentido da experiência humana que é histórico, por excelência, não obedecendo a qualquer sentido de ordem transcendental. A diferença entre a historiografia e o romance não está, portanto, naquilo que ambos perseguem, mas no modo de investigar tais objetivos. A historiografia direcionou-se para o campo das ciências e durante o século XIX, acabou firmando um compromisso estreito com o positivismo e a verdade científica, acreditando na objetividade do método e da teoria para a apreensão do mundo real. Caminho diferente acabou percorrendo o romance, na busca de apreensão do real, acreditando mais na força da imaginação e da subjetividade (Decca, 1997, p. 199).

Por fim, a contribuição de Aínsa (1997, p. 112) para essa reflexão é importante porque sintetiza a ideia de que história e literatura são relatos que pretendem “reconstruir” e “organizar” a realidade a partir de componentes pré-textuais (acontecimentos refletidos em documentos e outras fontes históricas) por meio de um discurso dotado de sentido, inteligível, graças à sua “puesta en intriga”⁴, como diz Paul Ricoeur, mediada pela escrita. O discurso narrativo se dirige a um receptor que espera que o pacto da verdade (história) ou do possível e verossímil (ficção) se cumpra no marco do *corpus* textual (Aínsa, 1997, tradução nossa).

Indo além, Aínsa (1997) observa que para além do espaço comum do relato, dos mecanismos de construção discursiva compartilhados e da estrutura narrativa significativa em que se traduzem, em alguns casos é a literatura a que melhor sintetiza, quando não configura, a história de um povo.

2.1.1 Características gerais do romance histórico

Quando se alude ao romance histórico, conforme José Luiz Foureaux Souza Júnior (2000), é possível perceber que a obra de ficção que recria um período histórico pode ser considerada uma obra na qual personagens e acontecimentos não fictícios também fazem parte da ação. Ainda, se pode enfatizar a necessidade de distância temporal do que é narrado, estabelecendo-se que o romance histórico é uma obra de ficção escrita ao menos algumas décadas após a ocorrência dos fatos que são descritos.

⁴ “Puesta en intriga” é uma síntese da heterogeneidade extraída do mosaico de acontecimentos em uma narrativa unificada. Combina todos os fatores da ação, configura uma sucessão temporal do decorrer dos acontecimentos e deduz uma configuração temporal de uma sucessão de acontecimentos descontínuos”. (Rodrigues, 2001, p. 19).

María Cristina Pons (1996) comenta que no romance histórico o passado reconstruído é um tempo histórico no sentido de um passado trazido à contemporaneidade, que está em permanente construção e que se conecta com o presente, além de se encontrar, sempre, em processo de mudança.

Silva Júnior (2006) recorda que, como acontece em todo romance, no romance histórico o protagonismo se encontra na trama, no que acontece às personagens e que esse gênero busca levar os leitores a considerarem a época referida no texto quanto à sua incidência determinante na trama.

Para Esteves (2010), uma das inquietações do romance histórico é encontrar um equilíbrio entre fantasia e realidade, onde o jogo criativo do autor aplicado aos dados históricos oferece ao leitor uma oportunidade de fuga e também uma ilusão de realismo. espaço discursivo que reproduz a composição que proporciona a realidade pouco convincente.

Pode-se considerar, então, que de modo geral o romance histórico é uma forma de harmonizar fatos reais fictícios cujo desenvolvimento une elementos do passado e componentes inventados em um equilíbrio nada fácil que, quando alcançado, tem relevância artística, mas também para o conhecimento, porque o romancista histórico deve apresentar não apenas o fato historicamente ocorrido e descrito, mas algo mais rico, mais completo.

No mesmo sentido, Beyrie (2001) defende que a história e o romance histórico manejam conceitos não estáticos, como acontece com os conceitos centrais da literatura e da história, com as categorias como realidade e fato real, história e fato histórico, fato histórico e ficção, com a sua possibilidade de modificação, estabilidade, uniformidade, semelhanças e diferenças.

O romance histórico não apenas implica em uma forma de escrever, mas também representa uma maneira de ler o texto e a história do que ocorreu no passado. O gênero se apresenta, assim, como um horizonte de significados que se organizam em um sentido de recepção e interpretação do passado, evocando um horizonte de expectativas e normas que são familiares ao leitor, mas que podem ser revistas, alteradas, corrigidas ou simplesmente reproduzidas (Beyre, 2001).

Noé Jitrik (2001), indagando de que verdade trata o romance histórico, afirma que a História, como disciplina que tende a reconstruir os fatos, é uma reunião orgânica do passado e possui determinada racionalidade, de tal forma que aquilo que aconteceu no passado é apresentado por ela de tal modo que se entende ou se deve entender por que aconteceu. Essa racionalidade histórica aparece, no romance, como seu fundamento: a verdade histórica é a

razão de ser do romance histórico que, em consequência, não se limita a mostrar, mas sim a explicar.

Para Jitrik (2001) há três instâncias que devem ser reconhecidas. A primeira corresponde aos fatos realmente acontecidos em algum momento, em alguma parte. A segunda corresponde a um ordenamento desses fatos, que é tarefa da História. A terceira instância é a da verdade que ilumina os fatos e seu ordenamento e, inclusive, o sentido da relação entre as instâncias anteriores.

Quanto à finalidade do romance histórico, Jitrik (2001, p. 14) destaca o fato de que se a matéria tratada pela história (o fato) reside forçosamente no passado e esse “estar no passado dos fatos” lhe confere um caráter obviamente temporal, o romance histórico, por seu caráter “especializante”⁵, poderia ser uma busca por espacializar o tempo: tomar um tempo concluído e atribuir-lhe uma organização em um espaço particular. Mesmo que isso seja uma ilusão, o romance histórico cria um objeto reconhecível, identificável e reforça que a própria história, como recinto do tempo passado, também espacializa os fatos.

O romance histórico, então, espacializa o tempo dos fatos aos quais se refere, mas busca, por meio da ficção, “fazer esquecer que esses fatos estão, por sua vez, referidos por outro discurso, o da História que, como todo discurso, também espacializa.” (Jitrik, 2001, p. 14, tradução nossa).

Reiterando essa proposição, Jitrik (2001) argumenta que o romance histórico defende a ilusão de espacializar um tempo bloqueado, surgindo com culminação ou máxima realização do que era e ainda é romancear uma história do passado. Refere-se a um tipo de saber forçosamente anterior, adquirido a partir de uma narrativa do tempo passado, sendo também referência do que já é conhecido, do já acontecido, do saber histórico reconstituído, acrescido, complementado.

Outra questão referente à distância entre o evento histórico e sua representação no romance pode ser ilustrada pela perspectiva de Ricoeur (1997), segundo a qual o passado seria o conjunto de fatos, de acontecimentos que chegam até o presente já avaliados pela história (no sentido de construções discursivas), mas que necessariamente devem ser reavaliados e refeitos em cada momento.

Fatos são ocorrências que exigem um olhar sob outra perspectiva, porque o que chega como passado não é senão um relato e, portanto, também passível de muitas outras versões

⁵ Ordenar as imagens, situá-las em um lugar, considerando que as palavras ocupam um espaço e, sobretudo, que as palavras envolvem, implicam e significam, se organizam espacialmente de forma virtual ou real, simbólica ou atípica (Jitrik, 2001).

(Ricoeur, 1997). Cada época cultural, então, se autodefiniria ao buscar uma redescritção do passado, uma visão que tenha sentido como explicação de seu presente.

Enfatizando a temporalidade ou historicidade de toda experiência fenomenológica, Ricoeur (1997) afirma que a historicidade e a temporalidade da experiência apenas se aplicam ao modo como os indivíduos experimentam o mundo.

Dessa forma, o romance histórico, na prática, é uma busca constante de um novo olhar sobre o fato histórico, sobre o que pode estar separado por anos do momento em que é escrito, para alcançar uma visão de conjunto, um entendimento histórico que explique as assimetrias das intenções e as consequências das ações. Em suma, na descrição de Ricoeur (1997), o romance histórico corresponde a uma explicação das ações que despertam uma consciência histórica.

Do mesmo modo, o romance histórico, no entendimento de Alcmeno Bastos (2007), é duplamente um produto histórico, já que se compõe de uma narrativa que encarna o tempo presente, a partir do qual se escreve a obra, sendo também uma reconstrução de uma época mais distante. Mais do que um elemento de ficção ou cujo efeito pretenda a verossimilhança, o romance histórico mantém uma relação com a realidade social e cultural do tempo em que é narrado ou do tempo que é narrado em seu conteúdo.

Para Bastos (2007), o romance histórico constitui uma ferramenta literária e histórica por meio da qual o escritor tem a possibilidade de reconstruir uma época e uma cultura, criando uma ponte para o trabalho histórico que permite observar de forma vivida os contextos, as sociedades e as culturas tanto narradas como narradoras. A distância entre o momento que se busca refletir na obra literária e o momento da escrita, unida ao necessário conhecimento dos fatos, é um problema de anacronismo que influi em sua definição e classificação.

De qualquer forma, como observa Gilmei Francisco Fleck (2017), a representação do passado histórico na literatura, concretamente no romance, exige enfrentar, antes de qualquer decisão estilística ou de composição, os problemas derivados da distância temporal e cultural entre o universo diegético – personagens e acontecimentos situados no passado – e o presente da produção e da recepção, ou seja, o tempo do autor e dos leitores.

Conforme aponta Carlos Alexandre Baumgarten (2001, p. 169), “todo romance, como produto de um ato de escrita é sempre histórico, porquanto revelador de, pelo menos, um tempo a que poderíamos chamar de tempo da escrita ou da produção do texto.”

Contudo, Baumgarten (2001) ressalta que no âmbito dos estudos literários essa definição é insuficiente para caracterizar o romance histórico. Em sua concepção, o romance

histórico corresponde àquelas experiências que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da história de determinada comunidade humana.

A apropriação de fatos históricos definidores é um processo dinâmico e versátil que desempenha um papel crucial na formação da identidade e memória de uma comunidade. Através da seleção, interpretação e representação desses eventos, as comunidades não apenas lembram seu passado, mas também constroem narrativas que influenciam seu presente e futuro. Esse processo é essencial para entender como as sociedades se veem e se posicionam no mundo.

2.2 Teoria lukacsiana do romance histórico clássico

Lukács, cujo nome completo é György Lukács, foi um filósofo, crítico literário e teórico marxista húngaro. Nascido em 13 de abril de 1885, em Budapeste, na Áustria-Hungria (atual Hungria), e falecido em 4 de junho de 1971, em Budapeste, Lukács foi um dos principais intelectuais marxistas do século XX, conhecido pela defesa da tradição humanista no pensamento marxista. Ele argumentou que a alienação, seja na esfera social ou individual, é um problema central do capitalismo e enfatizou a importância da consciência de classe na superação da alienação e na busca da libertação humana.

Foi nas obras do escritor escocês Walter Scott que Lukács encontrou a base de sua teoria do romance histórico, retomando uma abordagem dialética e mediadora entre o individual e o coletivo, o ficcional e o histórico, já que é o que Lukács considera ser a maior contribuição de Scott para a literatura e a compreensão histórica, uma vez que nas obras de todos os escritores anteriores a Scott faltou o “elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (Lukács, 2011, p. 33).

Segundo Haron Gamal (2011), o autor húngaro dedicou-se desde muito jovem ao gênero romanesco. Em 1916 publicou *A teoria do romance*, um livro polêmico, mas que o marcou como teórico cultural ao longo da vida. Lukács partiu de estudos hegelianos que remontavam ao platonismo, descrevendo o romance como a epopeia da era moderna. Nessa obra, o autor defende a polêmica tese de que o mundo clássico é considerado uma cultura fechada, um lugar onde há respostas para todas as perguntas, mesmo aquelas que não foram feitas.

O romance, desde o seu surgimento no século XVII, seria uma tentativa de resgate desse todo perdido, no qual os humanos se encontravam impotentes, abandonados pelos deuses e no caminho da fragmentação espiritual. Tentar explicar a perfeição, como sugere a história, seria um fracasso porque a escolha da modernidade levou o homem para o mundo da experiência, um lugar quebrado, um beco sem saída, onde não há subjetividade nem qualquer tipo de metafísica e suas consequentes contradições e explicações sobre a origem e razão de sua existência (Gamal, 2011).

A importância de *A teoria do romance* de Lukács reside na leitura intensa que suscitou ao longo da história, pela possibilidade de entender o romance desde a dialética entre mundo e herói e sua capacidade de dar conta da evolução histórica do herói burguês. Contudo, essa também pode ser considerada uma interpretação insuficiente, porque não aborda a possibilidade de mostrar um tipo de herói fora dessa classe social e desse mundo moderno, pois o final de um mundo corrupto e o início de um novo mundo, com outro tipo de expressão literária, estaria fora do âmbito do romance. Na verdade, é tanto possível quanto desejável ao romance imaginar outros mundos.

Na primeira parte da obra, “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”, Lukács (2009), realizando uma retrospectiva histórica crítica, distingue entre epopeia e romance, tratando este como uma manifestação literária própria de uma época, a modernidade, que deverá ser superada com o advento de uma nova sociedade, mais propícia para o desenvolvimento humano.

A grande epopeia, para Lukács (2009), está sujeita ao momento histórico concreto em que aparece e o romance coincide com o momento em que se abandona a epopeia, a representação do mundo clássico, surgindo a representação da vida problemática, o conflito entre indivíduo e sociedade.

Na segunda parte de *A teoria do romance*, “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”, Lukács (2009) se debruça sobre a tipologia do romance, atendendo especificamente ao herói, que vai se modificando conforme muda o momento sócio-histórico ao qual pertence.

A forma do romance sempre é, para Lukács (2009), uma viagem de um indivíduo em busca de sentido, uma busca não satisfeita. Seus personagens são aqueles que buscam porque não têm *ethos*, um habitat humano. O personagem que sai a percorrer o mundo com ideais românticos e termina no mesmo lugar onde iniciou a caminhada, sem ter aprendido nada e sem ter se introduzido na sociedade, sem uma visão própria do mundo é representativo do romantismo da desilusão.

Lukács (2009) afirma que o mundo exterior é, ao mesmo tempo, teatro e substrato dos atos da alma, sem possibilidade de escolha. Há dois tipos de inadequação entre a alma e o mundo exterior, degradado. O primeiro caso trata do idealismo abstrato e, no segundo, do romantismo da desilusão, admitindo também a existência de um terceiro tipo de romance na relação entre o herói e o mundo, que vai além da menor ou maior amplitude da alma, posto que ambos chegam a um acordo quanto ao reconhecimento mútuo, à negociação, possibilitando a aprendizagem.

O idealismo abstrato corresponde à diminuição da alma, a um herói que parte para a aventura, que não tem acesso direto e imediato à realização de seu ideal, ainda que a aparência de que seu fracasso seja puramente interior. Além disso, o indivíduo esquece a distância entre o ideal e a ideia, ou seja, a fé que tem é verdadeira, espera que o dever ser e o ser coincidam, que haja uma correspondência entre o ideal (sua construção de mundo) e a realidade (Lukács, 2009).

O romantismo da desilusão, segundo Lukács (2009), corresponde a uma luta entre dois mundos – o real e o do herói, sendo este não mais um dever ser abstrato, mas concreto, qualitativo e pleno de conteúdo. Há uma discordância evidente entre a interioridade e o mundo, já que a interioridade é consciente. Para se aproximar do herói romântico é necessário entender que nele existe a tendência à passividade e a predeterminação ao fracasso.

Em 1937 Lukács publica o livro *O romance histórico*, em russo, o qual trazia uma versão completa da teoria do romance histórico. Trechos dessa teoria já haviam sido publicados na revista russa *Literaturni Kritik*, em 1936.

Com uma visão de cunho ideológico, Lukács estudava o romance histórico de forma materialista, apurando a “interação do desenvolvimento econômico e social com a visão de mundo e a forma artística que se engendram a partir desse desenvolvimento,” (Lukács, 2011, p. 29), antepondo o tempo que muda, ao invés do tempo que passa. Portanto, enfatiza as transformações e rupturas, que terão como consequência conduzir as massas ao “sentido histórico”, o que, por si só, também constitui um elemento revolucionário.

Em *O romance histórico*, esboços conceituais surgem a partir de diferentes entendimentos do gênero. Lukács (2011) identifica três estágios principais no desenvolvimento do romance histórico. O primeiro estágio é o clássico, do início do século XIX, pontificado por Walter Scott, que, como nenhum outro, sabia como estabelecer um diálogo entre o presente e o passado, derivando o desempenho excepcional de cada personagem da singularidade histórica. O segundo estágio, a decadência, foi consequência do Realismo, em meados do século XIX, amplificada pelo Naturalismo até o terceiro estágio, a

dissolução personificada pela vanguarda modernista, que Lukács entende como um momento de violação consciente da história de isolamento.

Nesse contexto, Gamal (2011) afirma que em *O romance histórico*, embora Lukács já tivesse aderido ao marxismo, suas colocações não abandonam completamente o que foi desenvolvido em seu livro da juventude, desta vez demonstrando os conflitos históricos como motores de todas as mudanças, como uma forma de dar sentido ao mundo e explicar como essas mudanças administravam o fato literário, mesmo sabendo que ao se demitir toda metafísica se deserdava o principal componente da literatura: a tentativa limite de comunicabilidade, simbolizada pela metáfora.

A grande questão que distingue a obra *O romance histórico* de *A teoria do romance* é: “aqui [em *O romance histórico*], Lukács propõe como parâmetro a vida em sociedade com todas as suas forças e contradições”, ou seja, “como diz Arlenice Almeida da Silva na esclarecedora introdução ao livro, ‘o essencial acontece no interior da própria sociedade.’” (Gamal, 2011).

Como o próprio Lukács afirma,

quem observar a evolução do romance histórico sem a mesquinhez filológica e sem o automatismo sociológico verá que sua forma clássica nasce do grande romance social e, enriquecido por uma observação histórica consciente, retorna ao grande romance social. Por um lado, o desenvolvimento do romance social torna possível o romance histórico em geral; por outro, o romance histórico eleva o romance social ao patamar de uma verdadeira história do presente, uma autêntica história dos costumes, o que o romance do século XVIII já pretendia ser na obra de seus grandes representantes (Lukács, 2011, p. 209).

O livro está organizado em quatro seções principais. Na primeira e mais importante, “A forma clássica do romance histórico”, o autor tenta estabelecer a fase clássica do romance histórico como uma exigência do período pós-revolucionário. Não só a Revolução Francesa, mas também as guerras revolucionárias e o período napoleônico que contribuíram para a transformação da história numa experiência de massas. Ele molda as ideias das pessoas sobre questões históricas.

Na segunda parte de *O romance histórico*, intitulada “Romance histórico e drama histórico”, Lukács discute a confluência dos gêneros, apresentando mais uma vez questões sobre o gênero épico, que classifica como a narrativa do “inteiramente passado”, enquanto o gênero dramático apresentaria o “inteiramente presente”. Ao apontar como uma das características do romance histórico o predomínio do dramático-dialógico, Lukács potencializa, por meio das características do drama, o momento histórico, deixando nas mãos de seus pequenos e medianos personagens o reflexo das grandes mudanças de cada período.

Lukács (2011, p. 125) afirma que, assim como ocorre com o historiador, no romance histórico o escritor admite plenamente que o argumento central da trama sobre a qual se debruça é

[...] o conflito de forças sociais em seu ponto mais extremo e agudo. E não é preciso ser particularmente perspicaz para notar a relação entre o conflito social extremo e a convulsão social, a revolução. Toda teoria do trágico legítima e profunda destaca como traço essencial do conflito, de um lado, a necessidade de ação nos dois lados das forças em luta e, de outro, a necessidade de resolução violenta desse conflito (Lukács, 2011, p. 125).

Na terceira parte, denominada “O romance histórico e a crise do realismo burguês”, Lukács especula sobre o período em que a própria burguesia, ao abandonar o realismo, demonstra perder a capacidade de representar a si própria, tornando-se vítima do movimento revolucionário que havia pouco menos de um século protagonizara. Lukács vai separar realismo de naturalismo e apontará que tanto as vanguardas modernistas como o realismo socialista nada mais são do que prolongamentos do próprio naturalismo.

Por fim, em “O romance histórico do humanismo democrático”, quarta parte, Lukács deixa transparecer uma de suas principais preocupações no momento em que escreve o livro (a segunda metade da década de 1930): a necessidade de deter a ascensão dos movimentos nazi-fascistas com a criação de uma frente democrática, composta de alianças dos estados socialistas com os governos democráticos que lutavam contra o autoritarismo.

Lukács analisa a obra do escritor desde a fase de “imperialismo” (nas suas palavras) e “protesto democrático” e aborda o seu próprio momento histórico: a ascensão do fascismo e a luta contra essa formação política reacionária, afirmando que um novo otimismo literário parecia estar emergindo, inspirado na política que emerge da luta contra o fascismo. É dada especial atenção a Romain Rolland, que Lukács (2011, p. 430) descreve como um escritor que “adaptou-se às melhores e mais nobres tradições da arte clássica” e enfatiza a obra *Colas Brugnon*, na qual Rolland descreve o herói como “um plebeu inteligente [que] julga as lutas de seu tempo de modo essencialmente correto.” (Lukács, 2011, p. 398).

Outros autores também são analisados, como Heinrich Mann, Anatole France (muito apreciado por Lukács), entre outros, pois

[...] a grandeza literária provém justamente da resistência às intenções subjetivas, da sinceridade e da capacidade de reproduzir a realidade objetiva. Quanto mais plena e facilmente vitoriosas são as intenções subjetivas, mais fracas e, por conseguinte, mais pobres e desprovidas de conteúdo tornam-se as obras (Lukács, 2011, p. 299).

É possível que essa seja a passagem mais importante da obra, pois a defesa do objetivismo na abordagem da reprodução da realidade transparece de forma flagrante.

O autor também espera que na ficção histórica o romancista possa não apenas evitar anacronismos, mas também trespassar de sua própria época para a era personificada para chegar ao fundo de sua verdadeira essência. Lukács também identifica dois pré-requisitos que aspirantes a escritores desse gênero literário devem seguir. O primeiro é restaurar a singularidade histórica de um determinado tempo para atingir o segundo requisito, a "verdade histórica", que é obtida por meio das ações dos atores. Deve representar claramente os costumes hábitos, valores e características de uma determinada época em suas ações, sem descuidar da naturalidade. Segundo Lukács (2011), o romance histórico é profundamente influenciado pelas condições sociais, pelas preocupações políticas e pelas ideologias dominantes de sua época.

Ainda de acordo com Lukács (1977), os grandes momentos históricos de crise favorecem o surgimento de uma reflexão sobre o sentido da história em dos pontos-chave desse tipo de romance. Muitos dos preceitos estabelecidos pelo crítico húngaro ainda podem ser aplicados na leitura crítica do romance histórico, tanto na maioria dos escritos do século XIX quanto em muitos dos publicados no século XX, que não levaram em conta, na evolução do romance histórico, os dois conceitos associados ao gênero: o conceito de conto e sua capacidade para figurar a realidade e o conceito de romance e sua relação com a sociedade.

O principal objetivo do romance histórico é apresentar aos leitores que os destinos individuais estão diretamente ligados aos coletivos, oferecendo assim uma nova compreensão da história nacional e suas correlações com a história universal. Nesse gênero literário, Lukács também destaca sua percepção da arte realista, contrapondo-se ao que chama de formalismo, porque mesmo que sua conjectura apresente a tipologia do gênero romance de uma perspectiva puramente histórica, ela não se afasta da transmutação que ocorre na estrutura política e social em função da história.

Sobre essa perspectiva Zilberman observa:

Lukács concebe o romance histórico como um gênero que não apenas situa o leitor num tempo passado, mas ajuda-o a entender os acontecimentos. Por isso, ele valoriza o modo como se dá a representação do período histórico, que deve corresponder a uma fase de crise e transformação. Contudo, a ênfase do romancista não recai sobre o movimento histórico, e sim sobre seus efeitos sobre as figuras humanas, especialmente quando essas se organizam em grupos domésticos (Zilberman, 1992, p. 120)

Esteves (2010), por sua vez, afirma ainda que os romances históricos mais ou menos tradicionais continuaram a ser editados durante a maior parte do século XX. No entanto, a

maioria deles rompe com um dos pressupostos básicos do modelo desenvolvido por Lukács e Scott: a ficção de personagens históricos.⁶

Seguindo os padrões estabelecidos, muitos escritores transferem a ação para diferentes regiões, seguindo os passos do regionalismo. No entanto, poucos dos grandes escritores regionalistas escreveram ficções históricas que introduzissem coerência à escrita que marcou o segundo momento do modernismo brasileiro. E quando eles aderiram a esta linha, não foi o seu principal trabalho.

A partir do século XX, nesse sentido, difundiu-se um tipo específico de literatura regional, identificada por Antonio Candido (1989, p. 141-142) com o surgimento de uma “autoconsciência de subdesenvolvimento” surgida a partir da projeção de uma literatura regionalista que destaca elementos da natureza e da cultura brasileira como reinvidicação identitária e, ao mesmo tempo, critica as políticas que levaram o Brasil a se converter em um país subdesenvolvido.

Luiz Alberto Brandão (2013) observa que alguns autores se converteram em seus representantes, destacando Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego como escritores unidos por suas origens, todos descendentes de proprietários rurais nordestinos. Esse panorama contextualiza o tipo de literatura que se configuraria como marca nacional: pobres desgarrados do interior nordestino, afastados da influência europeia e vivendo em um entorno autenticamente brasileiro.

O destaque de Jorge Amado nesse cenário, ao longo de todo o século XX, é a representação de um regionalismo histórico assentado no patrimônio cultural, em uma preocupação não específica com as fontes e registros documentais, mas com a representação da realidade através de outros aspectos: a culinária, os costumes, a paisagem, a linguagem, as reminiscências, a crítica histórico-social e suas contradições, a narrativa ficcional de registro de aspectos locais que evolui para a crítica e o compromisso com as questões sociais e históricas (Brandão, 2013).

Já Flávio Loureiro Chaves (2006), ao tratar dos limites do regionalismo, questiona “Qual Jorge Amado”, visto que sua marca na literatura brasileira se divide em inúmeros regionalismos, ou seja, sua extraordinária capacidade de renovação permitiu que o regionalismo histórico partisse para uma literatura que se expande para diversas regiões, com suas culturas, personagens e mitos, partindo sempre de uma base regional.

⁶ Esse aspecto será discutido mais adiante, quando esta pesquisa abordar o romance histórico contemporâneo.

No mesmo sentido, a ficção histórica do regionalismo contemporâneo é justificada por Alfredo Bosi:

Regionalismo ainda? Pergunta que provoca outras, mais pertinentes: teriam, acaso, sumido para sempre as práticas simbólicas de comunidades inteiras que viveram e vivem no sertão nordestino, só porque uma parte da região entrou no ritmo da indústria e do capitalismo internacional? É lícito subtrair ao escritor que nasceu e cresceu em um engenho sergipano o direito de recriar o imaginário da sua infância e de seus antepassados, pelo simples fato de ele ser professor de universidade ou digitar os seus textos em computador? [...]. Na rede de uma cultura plural como a que vivemos, é a qualidade estética do texto que ainda deve importar como primeiro critério de inclusão no vasto mundo da narrativa; só depois, é em um matizado segundo plano, é que interessam o assunto ou a visibilidade dos seus referentes [...] (Bosi, 1995 p. 437-438).

Bosi (1995) classifica o romance histórico regionalista contemporâneo como romance de tensão mínima, no qual o conflito existe, mas como oposição verbal, de caráter emocional das personagens. Muitas dessas não possuem um destaque evidente na estrutura e na paisagem na qual surgem, como nos romances de Jorge Amado, de Erico Verissimo e Marques Rabelo.

Rodrigo Cunha faz referência à identidade e o caráter “universal” dos romances regionais citando, em relação ao cenário da literatura do Rio Grande do Sul, a opinião de Flávio Loureiro Chaves:

Uma das características mais fortes da ficção praticada hoje no Rio Grande do Sul é justamente a ultrapassagem do regionalismo para alcançar a metáfora da região. Dá-se o aproveitamento da região não apenas como documentário, mas como sinal da universalidade na representação da matéria local. [...] Para o professor, Lopes Neto inaugurou esse caminho literário quando fez o aproveitamento da linguagem local para expressar uma densa simbologia. Veríssimo, por sua vez, teria logrado inserir na crônica provincial de *O tempo e o vento* uma visão da história que seria uma dialética entre o transitório e o permanente. Os atuais narradores do Rio Grande do Sul vão manter invariavelmente esse rumo, aí incluído Tabajara Ruas, que faz o aproveitamento intensivo do manancial histórico. Este, também, é o caso de outros dois notáveis narradores – Luiz Antonio de Assis Brasil e José Clemente Pozenato – que observam a região acima do particularismo para fisgar o sinal da universalidade. (Cunha, 2005, p. 1).

Em alusão à ideia de que o regionalismo, na literatura sul-rio-grandense, superou a si mesmo e se transformou na metáfora da região, Chaves (2001, p. 162) comenta que Simões Lopes Neto, como pioneiro dessa transformação, escreveu contos narrados por “um *gaúcho pobre*, que só tinha de seu um cavalo gordo, o facão afiado e as estradas reais” e que essa escolha não ocorreu ao acaso, mas por uma opção em deslocar a perspectiva da História e redirecioná-la ao vaqueano Blau Nunes, que a viveu, a conhece intimamente, em todos os seus meandros.

A história do povo gaúcho, narrada sob a ótica de Blau Nunes, não é aquela contada pelos poderosos, mas por um homem comum, que fala sobre acontecimentos dos quais participou de forma anônima e sem reconhecimento. A História, nessa perspectiva, segundo Chaves,

[...] é observada de baixo para cima, sem heroísmos nem recompensas épicas, narrada pelos seus avessos, isto é, na palavra daqueles que a vivem mas não a comandam, simplesmente a sofrem, peças anônimas da engrenagem, gaudérios e gaúchos (Chaves, 2001, p. 162).

Entre os autores contemporâneos citados por Cunha (2005), é importante destacar Luiz Antonio de Assis Brasil, sobre cuja obra Chaves observou:

O romance histórico de Assis Brasil tanto mais se fez romance quanto mais deixou de ser propriamente histórico [...] A impressionante e fiel minúcia que pode ser conferida na bibliografia sobre a tumultuada formação do Rio Grande não impede que o narrador perca de vista que tudo vai além do contexto. Esse aspecto dialético entre realidade e ficção, ao fim, melhor esclarece o território emaranhado da criação. Mostra que não é histórico o romance que procura catalogar a exatidão dos acontecimentos históricos e sim aquele que, instaurando o universo imaginário, atinge finalmente a contradição da História (Chaves, 2005, p. 6).

Ainda, uma ressalva é feita por Chaves (2001) quanto ao regionalismo histórico rio-grandense quando alude à obra de Erico Verissimo, essencialmente por não classificá-la como regionalista, considerando que o espaço regional que utiliza somente tem importância quando se integra à dimensão humana da personagem:

[...] a abordagem do contexto regional aparece como o desdobramento necessário da indagação sobre a sociedade, seguindo aquela tendência que lhe era inata para ver o homem na sua condição de participante da coletividade. Se nele a crise constatada é a mesma que está em Amado e Lins do Rego, em José Américo e Rachel de Queirós, os motivos que o levaram a transfigurá-la no discurso literário são bastante diversos, como diferentes serão também os resultados que obteve. Não se deteve ao "regionalismo" porque, em primeiro lugar, interessa-lhe, acima da estrutura, indagar sobre o indivíduo e o seu destino; e, logo, distinguir na arguição da sociedade, na fotografia do episódico, o reflexo da condição humana. Mantida esta noção, importa encontrar na observação do regional a revelação social. (Chaves, 2001, p. 45).

Contudo, embora não seja esse o foco desta pesquisa, consideramos que Erico Verissimo é não somente um grande representante do romance histórico do Rio Grande do Sul, mas que sua obra é representativa do romance histórico regionalista na literatura rio-grandense, visto que abrange uma crítica à sociedade regional, uma constante problematização da História, uma preocupação em incitar seus leitores a compreenderem os dramas de seu tempo através de uma análise da realidade, do humano e sua individualidade

em relação ao contexto social e, ainda, a inclusão do elemento fantástico, especialmente em sua última obra, *Incidente em Antares*.

2.2.1 A figura do herói

Na obra *A teoria do romance*, Lukács (2009, p. 77) define o romance a partir do herói. Ainda que seja a epopeia de uma época, que trata daquele estado solitário e dilacerado do homem, estabelece a diferenciação do romance em relação à epopeia clássica do herói: “a forma exterior do romance é essencialmente biográfica”.

A primeira parte dessa obra distingue os dois mundos que originam manifestações literárias distintas: o mundo clássico e o mundo moderno, que não tem sentido, mas cujo sentido deve ser buscado. O movimento da epopeia clássica tem uma lógica diferente: o herói não busca seu próprio sentido; a fonte de sua ação é a comunidade; enfrenta uma situação e age segundo uma ética compartilhada, definindo com a sua ação essa ética. Há uma adequação entre a obra literária e a realidade que mostra:

A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre (Lukács, 2009, p. 183).

No romance, o herói torna-se super-humano de alguma forma, assume ideais impossíveis de serem realizados, que o levam ao fracasso. A busca do herói, em Lukács (2009), limita-se por ele próprio e o romance é uma nova forma em relação à epopeia clássica, na qual o herói tende a descobrir novas maneiras de estar no mundo. Ao romper com o mundo clássico fechado, o romance abre a alma do ser humano e, ao mesmo tempo, o obriga a buscar um sentido.

Lukács (2009) afirma que o romance clássico, a partir de Flaubert, caracteriza-se pela desilusão, pois os heróis românticos viajam para a cidade e se corrompem. A partir de Dostoiévski, com a nova epopeia, os heróis passam a ser bons, ou seja, com uma ética não individualista, mas coletiva, com um senso da relação como base da comunidade e da própria subjetividade. O herói não é um indivíduo, mas um feixe de relações em um universo polifônico, que pensa por meio da alma, é membro de uma realidade anímica (*seelenwirlichkeit*), que substitui a sociedade burguesa e, portanto, não age a partir do eu, mas da alma (Lukács, 2009).

Também em *O romance histórico*, Lukács (2011) demonstra como os protagonistas principais das novelas de Walter Scott, representante típico do romance clássico, são “heróis

médios” que muitas vezes servem para relacionar grupos opostos. Essas figuras são explicadas a partir da época a que pertencem e não o contrário; as personagens são adequadas para indicarem o ponto crítico dos grandes choques sócio-históricos, de tal forma que os destinos individuais se entrecruzam com o histórico-social coletivo. Dito de outro modo, afirma que essas personagens são representações da vida do povo, sem que Scott modernize seus aspectos psicológicos.

De fato, captar a psicologia verdadeira dos homens de tempos passados constitui uma das maiores dificuldades do romance histórico, aspecto sobre o qual Lukács observa:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. É uma lei da figuração ficcional - lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia - que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial (Lukács, 2011, p. 60).

As personagens do romance histórico clássico nunca são grandes figuras históricas, mas homens comuns que, entretanto, são “*world-historical individuals*” hegelianos (GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, 1955); figuras que não são construídas para alcançar uma re-narração dos fatos do passado, mas que funcionam como ferramentas que permitem reinventar a narração.

Esse paradigma foi alterado com a chegada do dogma cristão. Miller (2000) alude ao herói que renuncia ao aspecto clássico do semidivino, ao herói desmilitarizado que mantém um equilíbrio entre a piedade e o impulso bélico, precisamente para aprofundar os aspectos fundacionais do Estado por meio da paz e da estabilidade. A personagem épica se adapta às demandas históricas e sociais, em uma progressiva reconversão do herói que produz subgêneros (*border epics*).

No mesmo sentido, Dean Miller (2000) identifica uma tensão potencial no processo de composição e construção da personalidade épica no herói medieval, que também traz consigo a vida no castelo, a formação para ser cavaleiro e também para ser homem da Corte, com conhecimento das habilidades culturais (cortesão). Esse modelo irrompeu com força no Renascimento, combinando a figura do cortesão com o do cavaleiro.

Para Richard Law (1983), as virtudes heroicas que mais se sobressaíam eram, precisamente, as que combinavam a força e o talento militar com a inteligência, a prudência, a liderança, o amor e a piedade.

A imagem típica do herói chegou à época barroca deformada, em uma tensão na qual Miller (2000, p. 109) identifica um *range of heroic permutations*, ou seja, uma fricção acompanhada de uma fragilização dos limites entre os gêneros literários da poesia e do romance, surgindo um reforço das virtudes heroicas em obras dramáticas, com clara intenção institucional e política.

O sistema que produz o heroísmo, a partir de então, sofre um processo de democratização, ao considerar também seus aspectos acessíveis por diferentes níveis sociais, especialmente a partir do Iluminismo. Esse trânsito de valores heroicos afastados do herói épico e próximos aos homens de Estado, sábios e filósofos, se produz pela institucionalização do discurso como meio de autoridade moral, sobretudo a partir de Rousseau.

Jean Starobinski (2011) ressalta que um elemento importante é que Rousseau rompe a cadeia de herança entre o gênero épico e sua personagem principal – o herói. Portanto, confirma que o herói é obra da natureza, da sorte e dele próprio, não da estrutura genérica a que pertence. Por essa razão a personagem constrói a si própria através de experiências que lhe transmitem um ensinamento moral. O herói ou os aspectos heroicos adquirem uma função moral e, por isso, a ética e a teoria da personagem épica e o sistema que a acompanha começam a se dirigir aos aspectos heroicos e morais, tanto da personagem como daquele que a caracteriza, ou seja, ao autor da obra.

Essa reformulação do que é ou não heroico e o maior peso da moral representam uma ruptura por onde se insere a sensibilidade, provocando a irrupção do sujeito individual no meio coletivo e gerando a leitura emocional do herói em expressões psicológicas e reflexivas (Hans Robert Jauss, 1994).

Northrop Frye (2000) ressalta que a figura do herói se relaciona à sua capacidade de ação, que pode ser maior, igual ou menor do que a do homem comum. Baseando-se em um destaque da obra *Poética*, de Aristóteles, Frye destacou cinco tipos de heróis: o modo mítico, o modo lendário (romance), o modo mimético superior, o modo mimético inferior e o modo irônico.

No modo mítico, segundo Frye (2000), o herói é superior, como tipo, aos homens; é um ser divino e sua história é um mito, correspondendo à figura do herói tradicional, ou seja, é equiparável a um deus, como ocorre com os heróis da mitologia grega. Contudo, alguns heróis gregos se destacavam por sua condição híbrida, pois descendiam dos deuses, mas não eram considerados como tais.

Quanto ao modo lendário, Frye (2000) assinala que o herói é superior aos outros homens e ao seu ambiente; é o protagonista do relato fantástico (romance), das lendas e dos

contos populares nos quais se encontram como funções típicas os prodígios, o maravilhoso, os encantamentos, animais que falam, fadas e bruxas, talismãs, etc.

Esse tipo de herói, ainda que possua características especiais, também compartilha muitas semelhanças com personagens não heroicos e, talvez em função disso, esteja marcado por uma força ou destino trágicos e seja propenso ao sofrimento.

No modo mimético superior o herói é superior aos outros homens, mas não ao seu ambiente natural: é o líder, o personagem principal da epopeia e da tragédia. Em outras palavras, para Frye (2000), esse herói é consciente das habilidades de outros personagens heroicos, se inspira neles e os imita. Ainda, não é o único protagonista do relato, posto que aceita a crítica que outras personagens possam fazer a ele.

Já no modo mimético inferior o herói não é superior nem aos outros homens e nem ao seu ambiente: é alguém como os demais (em resumo, não é um “herói”); é a personagem típica da comédia, dos romances ou dos contos realistas ou de baixa mimese.

Um exemplo do herói mimético inferior encontra-se na observação de Joseph Campbell (1949, p. 12), segundo a qual “o herói é o homem da submissão autoconquistada. Mas submissão a quê? Eis precisamente o enigma que hoje temos de colocar diante de nós mesmos. Eis o enigma cuja solução, em toda parte, constitui a virtude primária e a façanha histórica do herói”.

De qualquer modo, essa submissão não é marca de inferioridade social ou de ridicularização, mas sinal de encontro de uma ordem superior, geralmente transcendental, à qual deve se submeter, tal como o fazem as grandes personagens religiosas.

O herói mimético inferior pode identificar-se com o anti-herói, pois não é o herói nem possui habilidades extraordinárias; é um sobrevivente em muitos sentidos. Uma de suas funções, segundo Frye (2000), é a de manter tudo em ordem ou fracassar nessa tentativa. Consiste em uma personagem a quem se atribuiu uma tarefa muito arriscada para que consiga cumpri-la.

No modo irônico, o herói participa de uma trama de impedimento, frustração e absurdo. É inferior aos demais em força e inteligência e apesar de suas tentativas para modificar a realidade, fracassa e é motivo de burla de outras personagens.

Ainda, a referência à figura do herói liga-se também à questão histórica e social. Para Flávio Rene Kothe (2006, p.15), “o herói épico é o sonho do homem fazer a sua própria história; o herói trágico é a verdade do destino humano; o herói trivial é a legitimação do poder vigente; o pícaro é a filosofia da sobrevivência feita gente”.

O herói épico deve gerar um efeito de admiração exaltada, em uma primeira instância, para que seja capaz de gerar prazer e emoção no leitor, para captar a admiração e o respeito do público. Esses aspectos pertencem à estrutura clássica da epopeia, cujo herói, como indica Lukács (2009), nunca é um indivíduo, mas um elemento que representa o destino de uma comunidade para defender interesses comuns em vez de conflitos de natureza bélica. Esse é o paradigma do herói herdado da epopeia.

Victor Henri Brombert (2001), relacionando os valores heroicos aos valores sociais aceitos em determinadas épocas e locais, observa que para que a figura do herói apareça em uma história ou em uma sociedade são necessários um consenso e uma coesão social que permitam estabelecer quais são os valores que se quer defender. Assim nascem os heróis do estabelecido ou os heróis socialmente admitidos. Esses princípios também se modificam conforme o período histórico. Por isso, pode-se dizer que esses heróis, com o tempo, serão substituídos por outros, que encarnem valores diferentes, de acordo com as normas sociais do momento.

2.3 O romance histórico contemporâneo

Os conflitos sociais extremos e agudos, as convulsões sociais, as revoluções, conforme ensina Miguel Vedda (2013), facilitaram a expansão do romance histórico na primeira metade do século XIX, em um momento de grande tensão produtiva e afirmativa da Modernidade – uma época marcada pela fé no progresso científico e tecnológico, no projeto histórico e político da emancipação humana e na certeza quanto à superioridade absoluta do modelo cultural do Ocidente.

Além disso, Vedda (2013) observa que a Revolução Francesa, as guerras napoleônicas e anti-napoleônicas na Europa e as guerras de Independência americanas favoreceram a busca pela compreensão do sentido de participação do povo na ideia de nação, abrindo caminho à afirmação definitiva da classe burguesa como classe dominante econômica, cultural e politicamente. Anulando por um momento a distância no campo cultural entre América e Europa, inicia-se a tendência romântica de buscar no passado os mitos, os heróis, as razões de uma identidade nacional segundo os saberes da classe burguesa (Vedda, 2013).

De um modo geral, o romance histórico contemporâneo “caracteriza-se por revelar forças sociais em disputa. Sua perspectiva adequada é a do cotidiano da vida prática, do flagrante de forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas médias da população.” (Pedro Brum Santos, 2011, p. 283).

Nesse sentido, o romance histórico contemporâneo se diferencia dos romances históricos clássicos por sua conexão direta com a realidade atual. Enquanto os clássicos focam em retratar fielmente o período histórico escolhido, o romance histórico contemporâneo aborda questões contemporâneas, como igualdade de gênero, diversidade e representatividade, inserindo-as nas tramas e nos personagens históricos.

Na perspectiva de Sinder (2000), o romance histórico contemporâneo responde ao desejo dos leitores de conhecer a história, busca respostas para a curiosidade de saber como aconteceram os fatos, como foram as personagens históricas em diversos aspectos. Esse tipo de romance busca preencher vazios deixados pelos livros de História na visão que oferecem do passado.

Nessa conceituação observa-se algo novo: o romance histórico contemporâneo distancia-se do modelo tradicional tanto no que diz respeito aos aspectos formais de sua narrativa como na posição que adota diante da história e da historiografia, embora a ficção continue a ser primordial: o enredo, as personagens e a forma como esses e outros elementos se desenvolvem ao longo de suas páginas (Sinder, 2000).

Essas diferentes maneiras de considerar o passado derivam da forma de organizar a informação de um relato por meio da adoção – ou não – de um ponto de vista restritivo (Hartog, 2013).

Dito de outra forma, o romance histórico contemporâneo surge do esgotamento ético e estético, estilístico e composicional, configurando uma nova proposta que não admite restrições essenciais e temporais com a prática do romance histórico anterior. A tradição literária se desenvolve em um sentido diversificado que incide em múltiplas e diferentes formas éticas e estéticas que coexistem temporal e culturalmente com sociedades diversas e suas contradições, debruçando-se sobre temas existenciais, históricos, de gênero, de marginalidades socioculturais, entre outros.

Por meio da recuperação de uma perspectiva realista e dessacralizadora de temas até então considerados tabus, de narrativas em primeira pessoa, recupera e revaloriza a consciência individual como elemento gerador de sentido. De acordo com Magdalena Perkowska (2008), sobretudo no estabelecimento da metáfora narrativa do fato histórico como estrato estruturante das problemáticas postas no plano das ações – significante – ou no plano da narrativa, o romance histórico contemporâneo rompe com a restrição do significado da interpretação histórico-literária.

Pons (1996) afirma, no mesmo sentido, que o romance histórico contemporâneo reflete as condições de produção material e simbólica da realidade social. O nível histórico evocado por esse romance busca questionar a história oficial, reler, de forma crítica e desmistificadora, o passado por meio de uma reescrita da história. Um aspecto a observar, portanto, é a relação existente entre o romance histórico e o material histórico relativo ao evento de ruptura, crise ou mudança abordado. O passado histórico ficcionalizado determina a forma como o romance histórico contemporâneo reconstrói esse evento, ou seja, o que torna histórico um evento ou personagem é a transcendência destes quanto ao desenvolvimento posterior dos acontecimentos de um grupo social e a forma como são incorporados à historiografia, havendo duas formas de se referir a esse evento:

- 1) a reconstrução da problemática específica que caracteriza um determinado período histórico;
- 2) a referência ao passado através das personagens ou narradores que produzem a ruptura ou sofrem suas consequências (Pons, 1996, p. 255, tradução nossa).

Sinder (2000) também comenta que o romance histórico contemporâneo explora, nos eventos de ruptura, o espaço dos relatos; já a dúvida trágica e o distanciamento irônico correm e interrogam os tópicos consagrados pela tradição e os aparatos do Estado. Ao mesmo tempo, o exercício da releitura coloca em tela o caráter textual e ideológico das imagens hegemônicas do passado coletivo.

Aínsa, no artigo *La nueva novela histórica latinoamericana* (1991a, *apud* Esteves, 2010) apresenta dez sinais que diferenciam o romance histórico contemporâneo de seus antecessores, as quais são:

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

- 5) Ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, esse romance se afasta deliberadamente da historiografia oficial, cujos mitos fundacionais estão degradados.
- 6) Há, nesse tipo de romance, uma superposição de tempos históricos diferentes. Sobre o tempo romanesco, presente histórico da narração, incidem os demais.
- 7) A historicidade do discurso ficcional pode ser textual, e seus referentes documentar-se minuciosamente, ou, pelo contrário, tal textualidade pode revestir-se de modalidades expressivas do historicismo a partir da invenção mimética de textos historiográficos apócrifos, como crônicas e relações.
- 8) As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo suas textualidades. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco.
- 9) A releitura distanciada, carnavalizada ou anacrônica da história, que caracteriza esta narrativa, reflete-se numa escritura paródica. No interstício deliberado da escritura paródica surge um sentido novo, um comentário crítico de uma textualidade assumida, no qual a história reaparece sob uma visão burlesca ou sarcástica. Dessa forma, o discurso histórico é despojado do absolutismo de suas verdades a fim de construir alegorias e fábulas morais;
- 10) A utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associada a um agudo sentido de humor pressupõe uma maior preocupação com a linguagem que se transforma na ferramenta fundamental desse novo tipo de romance, levando à dessacralizadora releitura do passado a que se propõem. (Aínsa, 1991a, *apud* Esteves. 2010, p. 36).

No mesmo artigo, Aínsa (1991a, p. 82, tradução nossa) afirma que o novo romance histórico “embarcou na aventura de reler a história [...] exercitando-se em modalidades anacrônicas da escrita, no pastiche, na paródia, no grotesco, com a finalidade de desconstruir a história oficial”.

Na perspectiva de Aínsa (1991a, p. 83, tradução nossa), no romance histórico contemporâneo “se evidencia a reescrita irônica e paródica (quando não irreverente) da história conhecida”, de tal forma que História e Literatura se reaproximem e se completem. Essa releitura da História por meio da Literatura ocorre de modo que “a literatura é capaz de propor com franqueza e senso crítico o que a História não pode ou não quer fazer [...] dando voz ao que a História negou, silenciou ou perseguiu”.

Por outro lado, Lukasz Grützmacher (2006) afirma que alguns romances históricos contemporâneos pretendem reconstruir o passado e outros buscam desconstruí-lo. Há forças que dirigem o discurso narrativo para a construção de uma visão fidedigna da história, que

enfrenta a versão oficial manifestando a visão dos perdedores e marginalizados para oferecer uma nova imagem histórica que substitua o falso pelo verdadeiro.

A essa força se contrapõe outra, sintonizada com a crise do conceito de verdade, que pretende desconstruir o discurso oficial para ressaltar suas falhas mediante a ironia ou a paródia. Não pretende encontrar a verdade, mas sim desmistificar lugares-comuns e certezas nada convincentes. A tese que mantém muitos dos críticos que falam destas duas forças é que elas não opõem umas narrativas a outras, mas que, frequentemente, essas duas forças ou polos aparecem nos mesmos relatos históricos (Grützmacher, 2006).

Essa afirmativa deixa clara a necessidade de manifestar que não há uma única tendência no romance histórico contemporâneo, sendo possível a convivência de múltiplas variantes dentro de polos extremos, como anota Aínsa no artigo *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*:

A renovada atualidade do gênero não se traduziu no aparecimento de um modelo único de romance histórico. Diferentemente do que ocorreu em períodos anteriores, em que o gênero teve um auge particular [...] assistimos agora à ruptura do modelo estético único. As pretensões do romance forjador e legitimador de nacionalidades (modelo romântico), crônica fiel da história (modelo realista) ou elaborada formulação estética (modelo modernista) cederam a uma polifonia de estilos e modalidades expressivas. A explosão formal e de intenções se traduz em uma multiplicidade de estilos e modalidades expressivas (Aínsa, 1991a, p. 16, tradução nossa).

Ainda, conforme Esteves (2010), a autorreferencialidade do romance contemporâneo, ao questionar a possibilidade de conhecer um objeto fora do texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos dentro dos quais estabelece as regras que os regem e as relações entre as diferentes partes que os compõem está emergindo. Assim, rompe-se o pacto realista, e nenhum tipo de romance sofre tal ruptura com mais intensidade do que o romance histórico.

Segundo Bastos (2007, p.13), “nenhuma outra modalidade de romance coloca tão claramente o problema fundamental da *referencialidade*, isto é, o problema das relações da narrativa de ficção, com a realidade empírica”, como o romance histórico.

No mesmo sentido, para Esteves,

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

Esteves (2010) também observa que as múltiplas variantes do romance histórico contemporâneo e a profundidade com que cada autor rompe com os modelos anteriores são claras. Há autores que rompem totalmente com o modelo tradicional e produzem obras

inovadoras, experimentais, e outros que conservam uma aproximação aos moldes tradicionais do romance histórico. Outros, ainda, continuam seguindo os padrões clássicos, considerando-os de mais fácil leitura e aceitação por parte de seus leitores.

Segundo Esteves, contudo,

de todas as maneiras, é evidente o desejo de realização de uma releitura crítica da história por parte do romance histórico contemporâneo, seja impugnando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo do tempo, excluídos, silenciados ou simplesmente mantidos à margem da história. Assim, os autores que escrevem romances históricos, a partir da segunda metade do século XX, orientam-se por concepções mais abrangentes desse gênero, até mesmo no que se refere às possibilidades de exploração do signo poético, tentando relatar o passado com plena autonomia de invenção. Em razão da sua forte carga plurissignificativa, a linguagem acaba por realizar, nesse contexto, uma missão dessacralizadora na releitura da memória (Esteves, 2010, p. 38).

Outra característica importante do romance histórico contemporâneo refere-se à figura do herói, visto que em sua narrativa a configuração do heroico passou a ser questionada e modificada de forma quase definitiva a partir de duas perspectivas. Segundo Kothe (2006), uma corresponderia a abordagens ideológico-sociais, como o surgimento dos grupos sociais ou do denominado herói coletivo, que será o tipo de personagem do denominado romance social dos anos cinquenta.

Essa personagem poderia ser, como observa Brombert (2001), um grupo social ou uma individualidade representativa que assume o papel de herói múltiplo que faz parte de um setor social e que, apesar de ter personalidade própria, é reflexo das idiossincrasias do grupo, em cujo ambiente se move. É um símbolo representativo, um personagem-classe, uma síntese de várias pessoas, de suas problemáticas.

A outra perspectiva quanto à figura do herói, de acordo com Brombert (2001), corresponde à observação de que há teóricos que identificam um novo herói, baseando-se no herói romântico, que seria fruto da evolução, dotado de qualidades especiais, que entra em conflito com seu universo por ser diferente. Por seu desejo de fazer o bem e de se sacrificar, apesar da rejeição e da perseguição, pode ascender à categoria de mito. Seu objetivo final, mais do que conquistas ou poder, será a busca de sua própria identidade.

De qualquer modo, Esteves (2010, p. 7) comenta que no romance contemporâneo o tratamento dos principais temas históricos é uma tradição, embora a ênfase, geralmente, seja colocada no aspecto anti-épico da história e, correlativamente, em uma perspectiva anti-heroica, desmistificadora e, por vezes, irreverente diante de figuras sacralizadas historicamente. Em muitas narrativas as figuras históricas são objeto de controvérsia ou não

necessariamente sacralizadas como heróis épicos; inclusive, personagens centrais sobre as quais se escreve muitas vezes são “atacadas eticamente”.

Para Esteves (2010), o anti-heroico ou anti-épico da reconstrução do passado deriva não somente de uma recuperação dos silêncios ou do lado oculto em torno das grandes personagens da história, mas também do foco em aspectos, personagens ou acontecimentos marginais, desconhecidos, esquecidos ou ignorados pelas histórias oficiais, a tal ponto que muitos romances históricos são construídos a partir da história de personagens totalmente secundários ou desconhecidos.

Essa verificação abre outro caminho, no qual o aspecto investigativo, típico do romance histórico clássico, determina a escolha de personagens ou acontecimentos secundários ou esquecidos, mas também há vários romances cujos protagonistas ou narradores, mais do que secundários, são personagens socialmente desclassificados, aventureiros, forasteiros, etc.

Benedito Nunes (1998) acrescenta a essa reflexão a ideia de que embora em alguns romances as personagens e as situações se baseiem em fatos historicamente verificados, em outros a reconstrução do passado acontece por meio de elementos imaginados, fictícios, ou seja, como se houvessem ocorrido realmente, dentro de um contexto de acontecimentos historicamente conhecidos e reconhecíveis.

Porém, de qualquer modo, a intenção desses romances é clara: trata-se de recolher a história “por baixo”, quando se pensa no representado, e “de baixo” quando se pensa no ponto de vista de quem narra. Essa inflexão da escrita supõe uma ética: implica a opção de não atribuir um lugar de privilégio aos artífices das mudanças e das ações que “fizeram história” reivindicando, em troca, o protagonismo dos que sofreram suas consequências ou atuaram sem deixar rastros (María Teresa Andruetto, 2012).

Seja porque os romances históricos contemporâneos recuperam o lado secreto ou obscuro que rodeia as grandes personalidades, seja porque recuperam aspectos marginais, nunca está ausente neles um questionamento do discurso da história, que é institucionalizado, oficializado e, portanto, invisibilizador e de cumplicidade. Esse questionamento não é apenas epistemológico, mas evidencia a conflitiva relação entre a ação, a história e a literatura. Em que pesem essas características, Andruetto (2012) ainda ressalta que nos últimos anos têm surgido romances históricos que não apenas se afastam da diversidade e da complexidade tanto dramática e de estratégias narrativas do romance histórico contemporâneo como também, mas não necessariamente, representam narrativas contra-hegemônicas. Trata-se, pelo contrário, de romances que conformam um corpo relativamente homogêneo, de fácil leitura

quanto à sofisticação das técnicas de representação das personagens, bem como quanto à forma como a história é abordada.

Geralmente trata-se de romances que trazem personagens históricos ou marginais, alguns com tonalidades melodramáticas ou de um heroísmo trágico, ou de aventuras amorosas de grandes personalidades históricas, nenhuma necessariamente controversa (Andruetto, 2012).

A respeito das personagens do romance contemporâneo é possível acrescentar a abordagem referente à focalização: observar que quando se narra um fato ou acontecimento sempre se mantém um determinado ponto de vista, com uma forma específica de ver as coisas, uma percepção ou ângulo determinado, quer se trate de fatos históricos ou fictícios.

Mieke Bal (2021) comenta que é possível tentar atribuir um quadro objetivo dos fatos, mas a intenção de apresentar apenas o que se vê ou o que se percebe de alguma ou outra forma é influenciada pelo grau de familiaridade com o tema, a trama, a história. A focalização, como relação entre a visão e o que se percebe, indica que é possível, tanto na ficção como na realidade, que uma pessoa expresse a visão de outra, porque qualquer visão que se apresente pode ter um efeito manipulador e, conseqüentemente, muito difícil de separar das emoções do focalizador (narrador, escritor) e da personagem, mas também do leitor.

No romance histórico de um modo geral, e notadamente no romance histórico contemporâneo, o sujeito da focalização, o focalizador, é o ponto a partir do qual se contemplam os elementos. Se o focalizador coincide como personagem, este terá uma vantagem diante dos demais. O leitor observa com os olhos do presente, por meio dessa personagem. Um focalizador personagem implica parcialidade e limitação. A diferença entre a visão dos acontecimentos e a interpretação que o leitor faça deles determina o efeito especial do romance. Segundo Bal (2021), a focalização vinculada a uma personagem pode variar e passar de uma personagem a outra. Essa técnica pode atribuir neutralidade a todas as personagens, embora haja uma personagem a quem o leitor presta maior atenção e apoio, que é o herói do romance.

Flora Sussekind (1992) observa que essa concepção ficcional do fato contamina e, por fim, inviabiliza as várias tentativas de “empreendimento narrativo violento” que capturaram muitos escritores engajados no projeto do romantismo nacionalista. Esgotadas as possibilidades do verso, é na prosa romântica que a história conquistou um longo percurso e um lugar privilegiado na construção da literatura nacional.

Na perspectiva desse gênero, recentemente integrado à produção brasileira, há, inicialmente, uma substancial modulação do conteúdo historiográfico na tentativa do romance

histórico, à semelhança do modelo que já havia afirmado sua posição nas matrizes europeias justamente em relação à expressão das identidades nacionais.

2.4 O romance histórico contemporâneo latino-americano

Se na Europa o romance histórico pretendeu criar uma gênese e um passado para a nova classe no poder, evocando a Idade Média como a origem das nações que iam surgindo, também o romance histórico latino-americano surgiu como expressão do projeto político da burguesia colonial, segundo a linha traçada por Lukács e expressa por Jitrik (2001), ao afirmar que no século XIX, como no século posterior, o romance histórico nasce, se modifica e transcende como consequência de grandes mudanças sócio-históricas: sua tarefa é revisar o passado, confirmando ou retificando a versão oficial da história segundo as novas categorias epistemológicas emergentes das grandes mudanças e rupturas sócio-históricas.

A escolha do momento de ruptura como tema privilegiado responde à exigência própria do romance histórico que, como afirma Hermenegildo Bastos (2012), no início da experiência colonial latino-americana nos séculos XV e XVI e da fundação dos estados autônomos no século XIX, podem ser vistos como momentos de ruptura, processos dramáticos nos quais se condensam as contradições que marcam as sociedades.

É o momento do choque dramático entre dois mundos, entre tempos e culturas diferentes e, portanto, espelha e revela o caráter dramático da história que se impõe com maior evidência: os heróis representativos de uma época, ou seja, esses indivíduos universais que marcam o trânsito para uma nova ordem são figuras essencialmente trágicas. Alguns deles pertencem ao mundo dos vencidos e, portanto, fatal e tragicamente se encontram predestinados ao fracasso (Bastos, 2012).

Para Baumgarten (2001), o romance histórico contribuiu para a construção das nacionalidades e identidades que buscavam uma afirmação por meio da diferença em uma época na qual as nacionalidades europeias e americanas começavam a se definir e a se diferenciar umas das outras.

No caso da literatura brasileira não foi diferente, basta para tanto que se analise a produção romanesca de José de Alencar. Ao conceber *as minas de prata* (1862) e *A guerra dos mascates* (1873), o romântico brasileiro não só apontou um dos caminhos a serem observados na construção da nova nação que desejava se afirmar – atestar que a mesma possuía uma história própria e que, portanto, era distinta da antiga Metrópole –, como também ancorou a literatura produzida no País numa das vertentes – a do romance histórico – que há muito vinha sendo cultivada pelas nações europeias (Baumgarten, 2001, p. 75).

O novo romance histórico latino-americano, como conceituado por Seymour Menton (1993) na obra *La nueva historia de América Latina: 1949-1992*, surgiu como um novo subgênero do romance histórico.

Aínsa (1991a), por sua vez, destaca que a análise das obras de autores latino-americanos, a partir da década de 1980, permite verificar se essas obras rompem com um modelo estético único. O romance histórico contemporâneo latino-americano, nessa perspectiva, é uma inovação relativamente às obras de épocas anteriores, tanto o romance histórico romântico, que forjava e legalizava a nacionalidade como o romance histórico do realismo, uma crônica leal da história ou, mesmo, o romance histórico modernista, de esteticismo elaborado.

O novo romance histórico latino-americano, para Aínsa (1991a), representa uma polifonia de estilo e direção, baseada na fragmentação do símbolo da identidade nacional resultante da dissolução dos valores tradicionais.

No mesmo sentido, Esteves ressalta que na América Latina a questão histórica deixa de ser, no romance histórico contemporâneo, um pano de fundo, um ambiente:

Entre as mudanças mais significativas no âmbito do romance histórico, apontadas por Aínsa (1991), reorganizadas e sintetizadas por Menton (1993), retomadas por Célia Fernández Prieto (1998) e Magdalena Perkowska (2008), destacamos aqui o fato de que o "histórico" deixou de ser pano de fundo, ambiente apenas, e vem se tornando o cerne mesmo dos romances históricos desde as últimas décadas do século XX. A visão romântica de mundo, do modelo de romance histórico de Scott, cedeu lugar a um profundo questionamento e busca de identidade no fato histórico em si, que, sob a óptica do romancista, é reconstruído ficcionalmente (Esteves, 2010, p. 21).

Doris Sommer (2004) afirma, no mesmo sentido, que no vasto panorama do novo romance histórico latino-americano há relatos que remontam ao esquema de Walter Scott: protagonistas e acontecimentos fictícios encaixados em uma estrutura e em uma época histórica fielmente descrita. Esses protagonistas não serão encontrados na historiografia, pois são personagens obscuros, que oferecem, no gênero da crônica ou da memória, versões alternativas dos grandes eventos históricos reais.

O novo romance histórico encara eventos dramáticos e decisivos do passado produzindo romances-paródia desses eventos descritos em textos históricos reais, apresentando uma versão carnalizada, deformada, cômica ou grotesca desses eventos (Sommer, 2004). Por fim, Sommer (2004) assinala que em qualquer caso as produções do novo romance histórico sempre serão críticas à história oficial e, como todo relato paródico, aos evidentes efeitos cômicos se associa a busca por ressuscitar as vozes que sempre foram

silenciadas e de dessacralizar os heróis e sua visão de mundo prefixada pelas regras, pelas tradições e pela História.

O romance histórico contemporâneo latino-americano, ainda, é onde se estruturam com maior eficácia os grandes princípios identitários americanos ou onde melhor se condensam as denúncias sobre as “versões oficiais da historiografia, já que na liberdade de criação se preenchem vazios e silêncios ou se põe em evidência a falsidade de um discurso.” (Aínsa, 1997, p. 113-114).

Acerca dessa perspectiva de Aínsa, Margoth Carrillo Pimentel (2011) comenta que, para o autor, de alguma forma reler ou reescrever a história a partir do romance não foi senão mais que o gesto com o qual a comunidade latino-americana tentou apropriar-se de vozes, personagens, tradições ou acontecimentos que ainda parecem embaçados, estranhos, carentes de explicações convincentes.

Segundo Pimentel (2011), manifesta-se a incerteza de um passado que se percebe em fragmentos, de um tempo cujas versões foram manipuladas repetidas vezes pelo poder. A suspeita de que os livros didáticos ofereceram apenas meias-verdades, são algumas das motivações que parecem continuar oferecendo oportunidades “para que leitores e escritores do Continente continuem a insistir, buscar, indagar, não sem certa teimosia, nesse tempo que, indefectivelmente, nos marca e nos define, nos interroga e incita a continuar relendo, reescrevendo a história.” (Pimentel, 2011, p. 47).

Olga Fernández (2019) aponta como uma das características do novo romance histórico latino-americano a tarefa do escritor de ficcionalizar a história oficial e reescrevê-la a partir de uma visão crítica que a questiona e dessacraliza. Para a autora, o gênero inclui o que foi excluído no passado evocado e reescreve a partir de um presente em crise. Dito de outro modo, ao buscar referências, o escritor parte de uma subjetividade condicionada a momentos conjunturais, não tem acesso ao que realmente ocorreu, mas ao que já foi escrito sobre uma realidade histórica, sendo seu dever selecionar, hierarquizar na estrutura os fatos mais importantes, conforme sua compreensão da realidade.

Assim questiona valores e crenças estabelecidas, com a finalidade de empreender uma viagem imaginária ao passado imposto, sob novas perspectivas e caminhos do presente. Questionar a verdade privilegiada pela história, reinventá-la, arrancá-la da épica, atribuir-lhe um contexto humano, transformá-la em linguagem, personalidade, caráter, humor, mito, salva a história da abstração e a instala no cotidiano com o uso de elementos fictícios que cumprem uma função informativa, conjuntural e contextual (Fernández, 2019).

A essa característica Aínsa (1997, p. 116) acrescenta que o questionamento da legitimidade histórica pode servir para “fazer justiça” ao converter personagens marginalizados dos textos oficiais em heróis novelescos, para o restabelecimento da “verdade histórica” por meio da literatura, ou seja, para se aproximar da “verdade” da história por meio da ficção.

Na caracterização do romance histórico contemporâneo latino-americano Fernández (2019) elenca a desvinculação da narratividade do documento histórico, da lógica do tempo e da limitação do dado histórico para dar voz e personalidade aos marginalizados que a história silenciou, resgatando a verdade das falsidades, buscando a identidade no passado até reencontrá-la no espaço imaginativo. Assim, essa narrativa ficcionaliza, subjetiviza e transforma a história em personagens que sentem e sofrem, cumprindo com um propósito vedado ao romance histórico clássico: fazer o passado falar por meio do presente, obrigando este a determinar a direção do futuro em múltiplas perspectivas.

Outra característica ressaltada por Aínsa (1997) é a convenção de ficcionalidade que rege a criação literária e à qual o escritor se atém. De forma mais livre, dispondo de maiores estratégias para narrar os fatos, a convenção de ficcionalidade necessita, porém, de maior coerência do que a narrativa meramente histórica. Essa coerência é entendida como credibilidade, verossimilhança⁷.

Fernández (2019) indica também a representação verbal dos fatos que expressam o poder da sociedade no passado, enriquecendo-os por sugestões metafóricas, impugnações irônicas, anacronismos, intertextualidades e alteridades, as quais criam contextos que caracterizam o romance histórico contemporâneo latino-americano.

Nesse sentido, Fernández (2019) destaca os heróis eternizados em monumentos do passado que se humanizam, da mesma forma que a história oficial é despojada de sua retórica paralisada para dar vida e dimensão aos homens sem história, aos anônimos que com suas ações tornaram possíveis fatos históricos. Para tanto, costuma utilizar o discurso testemunhal dos oprimidos com um discurso acusatório que transgride as normas impostas pela

⁷ Para Genette (1991, p. 60), “o discurso da ficção [é] uma amálgama mais ou menos homogeneizada de elementos incomuns, tomados de empréstimo, em sua maior parte, da realidade”, o que supõe a inclusão de elementos reais na ficção. Esta amálgama se relaciona à verossimilhança, com a necessidade de que se assemelhe à verdade. Para que a ficção integre ações realmente ocorridas, estas devem ser verossímeis ou, dito de outro modo, nem o fictício nem o histórico em si são ou deixam de ser literários; o literário deve ser definido por seus recursos. A tensão entre a narrativa da história, seu possível caráter fictício e a veracidade da literatura se resolve, no romance histórico contemporâneo, pela atribuição de voz àqueles sobre os quais a historiografia não se refere.

homogeneidade totalizadora da história institucional, mostrando a luta coletiva dos povos por seus direitos.

Fernández (2019) considera também a intertextualidade como característica essencial do novo romance histórico latino-americano, ao referir-se à incorporação de paisagens, expressões, temas, discursos que dialogam entre si e aspectos estruturais de outros textos. O dado cronológico, o dogma, o documento antigo que sustenta o trabalho do historiador adquire vida com a imaginação e traz compreensão à incerteza existencial.

A partir das divergências existentes nos grandes relatos da humanidade surge o relato pós-moderno que dessacraliza a história oficial imposta pelo poder, abrindo espaço para um relato plural, dialógico e questionador que rompe a resistência do passado, invade sua “verdade” com uma escrita mimética apoiada no efeito da verossimilhança. Por essa razão, o romance contemporâneo latino-americano utiliza materiais, experiências pessoais do escritor e experiências culturais, percepções pessoais dos fatos histórico-sociais para descobrir valores sociais que alcançam uma nova representação da realidade (Fernández, 2019).

Ainda, para Sommer (2004) outras notas comuns aos romances históricos latino-americanos são o uso predominante da primeira pessoa, que opõe a subjetividade do eu à suposta objetividade da terceira pessoa tradicional do discurso historiográfico, e a meta-narração, a reflexão sobre a relação entre o histórico e o ficcional e sobre a suposta objetividade do discurso historiográfico.

Diante do evento de ruptura, do drama fundador da trama, Sommer (2004) considera que o discurso historiográfico sempre será discurso e nunca será ação, sempre será subjetivismo em relação ao fato e, portanto, pode e deve ser relido, reescrito, contestado o conformado pela literatura.

Luis Britto García (2004) assinala que o romance histórico contemporâneo latino-americano expressa algumas das características próprias do romance histórico contemporâneo em geral: alteração ou dúvida em relação à realidade por razões estéticas ou filosóficas; multiplicidade de discursos, falas e pontos de vista; crítica do texto a partir do próprio texto. É um olhar sobre o passado não necessariamente verdadeiro, mas inevitavelmente atual.

2.5 O romance histórico brasileiro

No Brasil, o romance histórico surgiu em meados do século XIX com os escritores românticos, os quais buscavam registrar o processo histórico ao qual estavam vinculados, com o objetivo de documentá-lo. Simultaneamente, buscavam registrar de modo direto a realidade,

procuravam criar uma imagem “idealizada do homem americano, mestiço e colonizado, que precisava ser nobilitado com a aura do mito. Indianismo, regionalismo e nacionalismo operam na convergência de um mesmo processo.” (Chaves, 1991, p. 17).

O folhetim foi uma das formas de divulgação dessa literatura que, após a Independência do Brasil, em 1822, pretendia fortalecer o sentimento de nacionalidade entre os brasileiros, apresentando os fatos da história nacional a partir de uma perspectiva heroica.

O primeiro romance histórico brasileiro, para muitos, teria sido a obra *Jeronymo Cortereal*, de Pereira da Silva, publicado em 1840. No entanto, “por retratar uma figura portuguesa com a ação em terras lusas e publicado em Portugal, [...] não é considerado o primeiro romance histórico tipicamente brasileiro”, sendo reservado esse título de “pioneirismo” à obra *Um roubo na Pavuna*, de Azambuja Suzano, publicada em 1843. Contudo, Darcy Ribeiro (1927) considera que o primeiro romance histórico brasileiro é a obra *O Filho de Pescador*, de Teixeira e Sousa, também publicada em 1843.

Posteriormente, no final do século XIX e no início do século XX, o Brasil produziu importantes romances históricos. O maior destaque é José de Alencar, com as obras *A cabeça de Tiradentes de Joaquim Norberto*, de 1856, *O guarani*, de 1857, *As minas de prata*, de 1865 (publicado três anos antes em folhetim), *Iracema*, de 1865, e *A guerra dos mascates*, de 1874.

O segundo escritor destacado é Machado de Assis, com a obra *Esau e Jacó*, de 1904, na qual “atingiu a metáfora da nossa vida política, transfigurando-a literalmente na sequência de contrastes e paradoxos que orientam a narrativa, tudo desembocando numa desordem essencial sob a aparência da normalidade.” (Chaves, 1991, p. 21). Embora Machado de Assis não seja um romancista histórico, especificamente nessa obra, de acordo com Lourenço Resende Costa (2011), narra “importantes fatos históricos da história do Brasil do século XIX. O início e o término do enredo se situam em um íterim bastante profícuo para elucubrações acerca da História do Segundo Império e do início da República”. (Costa, 2011, p. 125).

Além de Alencar, também visitaram a historiografia, com maior ou menor assiduidade, Francisco Varnhagen, Joaquim Norberto, Araripe Junior e, inclusive, Joaquim Manuel de Macedo. Este foi reconhecido por se dedicar aos costumes contemporâneos, inscreveu-se no gênero com uma obra de início - *O forasteiro* (primeiro romance que teria escrito, publicado apenas em 1856) - e outra ao final da carreira - *As mulheres de mantilha* (1870). Além disso, praticou a crônica histórica com *Memórias da rua do Ouvidor* (1878) e

Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro (1862), publicadas originalmente em jornal e posteriormente reunidas em livro.

Santos (2011) observa que nos últimos cinco anos do século XIX o romance se modificou, mas sem alcançar a sofisticação e a profundidade de Machado de Assis, embora dedicado a temáticas urbanas e revelando interesse pelas questões psicológicas das personagens, além de buscar novas estruturas e elementos que caracterizariam o novo romance urbano. Essa perspectiva passou a conviver com o antigo romance histórico descritivo ou caricato, mas elaborado também sob um enfoque realista e materialista.

Esse foco nos temas urbanos derivou em uma segregação do regionalismo, diminuindo o interesse dos leitores tanto pelas obras literárias com temática urbana como rural e, no mesmo sentido, pelo romance histórico tradicional nos moldes românticos, que aludiam a um passado distante. Contudo, essa representação do passado continuou a ser cultivada pelos regionalistas, com um apelo conservador e de apego às tradições históricas (Santos, 2011).

No final do século XIX coube a Euclides da Cunha, em *Os sertões*, desenvolver uma visão regionalista que mescla a história e a sociologia à literatura, entremeando passado e presente.

De acordo com Afrânio Coutinho (1986, p. 235), o regionalismo brasileiro de meados do século XX se caracteriza por variações entre o passado e o presente, e vice-versa, com inspiração marcadamente realista e a finalidade principal de “retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição.”

Nos anos vinte, o Movimento Modernista trouxe à literatura novas ideias sobre o tratamento da historiografia, explorando elementos e saberes arqueológicos, etnológicos, etnográficos, folclóricos, linguísticos e psicanalíticos no tratamento do passado nacional sob a forma de uma busca decidida pela inserção de uma perspectiva voltada à Antropologia Cultural na arte brasileira (Santos, 2011).

A revolução formal defendida pelo Modernismo misturava linguagens novas a formas expressivas clássicas, buscando também fugir de perspectivas limitadas sobre a realidade e de sínteses simbólicas até então vigentes. Contudo, como Santos (2011) observa, por possuir um caráter urbano, metropolitano, o movimento não incluía o regionalismo, que então se desenvolvia e se aprimorava defendendo a volta às origens, transcendendo a questão estética e, como argumenta Freyre (1952), o tradicional como medida da grandeza do Brasil.

Entre as décadas de vinte e trinta houve atritos entre modernistas e regionalistas, especialmente porque os primeiros se opunham ao tradicionalismo e buscavam uma ruptura

inovadora e os segundos eram conservadores. O regionalismo, assim, se afasta do Modernismo, abdicam da ideia de ruptura e de revoluções linguísticas e preconiza uma evolução da literatura realista, livre de dogmas anteriores e renovadora da consciência política através da ficção, atualizando-se e contribuindo para a ficção histórica ressurgir no Brasil (Santos, 2011).

Na década de vinte, no âmbito do romance histórico urbano, destaca-se a produção de Paulo Setúbal sobre personagens e acontecimentos históricos brasileiros, em obras como *A marquesa de Santos*, de 1925, *O príncipe de Nassau*, de 1928, e *As maluquices do Imperador*, de 1927. Eram histórias romantizadas, estabelecendo um claro diálogo com fontes muitas vezes recuperadas e comentadas para corrigir versões anteriores das histórias narradas.

O romance histórico brasileiro dos anos trinta, diante dessa evolução, qualifica-se ao se distanciar das formulações do Modernismo e, conforme Fredric Jameson (2007, p. 200), se aprofunda na busca pelas origens brasileiras, já que “no texto vanguardista se torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica, quanto mais sua irreversibilidade, a sua autonomia em relação a todas as subjetividades individuais.”

Para Jameson (2007), um romance histórico modernista é impossível, já que transpor a consciência histórica para a literatura demanda objetivação em um grau que a atomização da vanguarda não comporta.

Nesse período foram escritos romances históricos biográficos, mas derivando em conteúdos diversos, tais como *A vida de Joana D’Arc* (1935) em *Saga* (1940), de Erico Verissimo, bem como *ABC de Castro Alves* (1941) e *Cavaleiro da Esperança* (1942), de Jorge Amado. Essas obras, de acordo com Santos (2011), são marcadas por um compromisso histórico transposto à ficção, temáticas contemporâneas e, em sua maioria, vivenciadas pelos escritores.

Segundo Candido (1989, p. 160), são obras que refletem “a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista.”

Santos (2011, p. 296) acrescenta que os regionalistas “transcenderam fronteiras justamente porque souberam compreender e aproveitar as graves questões históricas que os rodeavam, transfigurando-as em matéria de ficção.” Para o autor, a literatura brasileira, notadamente o romance histórico, a partir da década de trinta se estabeleceu no desdobramento do regionalismo e dos fluxos do século XIX, do Romantismo acrescido do Realismo, confirmando a força da tradição e sua influência fundamental sobre o romance histórico brasileiro.

Na década de 1950, o destaque é a obra de João Guimarães Rosa, especialmente em *Grande Sertão: veredas*, publicado em 1956, que trata da realidade do homem do agreste, demarcando geográfica, cultural e socialmente a violência e a barbárie que marcam o homem e o espaço, em uma vibrante e inovadora narrativa que se preocupa em colocar em primeiro plano, acima dos fatos históricos e dos espaços, o homem em sua essência (Lopes, 1970).

Como observa Paulo Rónai (2001), nesse romance, tal como em *Sagarana*, de 1946, Guimarães Rosa imprime “ao sertão e ao sertanejo as marcas de uma experiência metafísica.”

Nos anos sessenta três obras ilustram a diversificação decorrente do desenvolvimento do romance histórico brasileiro: *Quarup*, de Antônio Callado, *PanAmérica*, de José Agrippino e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, todos do ano de 1967. *Quarup* narra a história de um padre que vive em uma tribo no Xingu e se modifica, a partir dessa vivência; *PanAmérica* se refere à *Pop Art* e suas relações com o avanço da tecnologia e a vida nas metrópoles; *Ópera dos mortos*, por sua vez, retrata aspectos psicológicos das personagens, tais como o coronel João Capistrano, narrando suas vidas.

Segundo Baumgarten (2011), a partir de 1970 algumas características passaram a fazer parte do romance histórico, entre elas o questionamento da história oficial, a distorção dos elementos históricos, o protagonismo de personagens históricos, a metalinguagem, a intertextualidade e a ironia.

Conforme Santos:

No pós-1970, acompanhando uma explosão ocorrida em várias literaturas, renova-se a chama do romance histórico. Diversamente de outros centros, onde o gênero se modifica, no Brasil a vertente continua refletindo a linhagem anterior. Assim, em lugar do novo romance histórico, nossos ficcionistas optam preferencialmente pelo modelo anteriormente afirmado.

Esse é o recorte onde situamos o último Erico Veríssimo e, junto com ele, Antonio Callado, Néida Piñon, Luis Antonio de Assis Brasil, Inácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro, Benito Barreto e Ariano Suassuna, que experimentam o gênero entre 60 e 80. Nesse conjunto há tentativas — com diferentes resultados — de apontar e corrigir a “falsa consciência”, seguindo o modelo que Lukács reconhecera como autêntico na sua reflexão sobre romance histórico (Santos, 2011, p. 300).

Santos (2011, p. 300) acrescenta que o cenário da ditadura militar, de violência, prisão, torturas e assassinatos possibilitou o surgimento de diversas “narrativas da realidade”, as quais, de autoria de escritores como Fernando Gabeira, Alfredo Syrakis, Rodolfo Konder, Ferreira Gullar, traziam narrativas situadas entre aspectos autobiográficos e recordações que conformaram testemunhos privilegiados da história daquele período.

Ainda:

Nessas duas extrações da narrativa histórica brasileira do pós-70, como sugerimos, não há ruptura significativa em relação ao projeto que caracterizamos anteriormente

com base nos postulados de Georg Lukács. Ambas refletem “feitos objetivos da vida”, da “transformação objetiva da vida” e fazem dessa “objetividade” seus “argumentos históricos”, procurando, justamente, chamar a atenção para um tempo de crise, de profundo impasse daquela perspectiva humanista que tinha permitido à própria ficção das décadas anteriores superar o antigo “otimismo patriótico”. (Santos, 2011, p. 300).

Com esses pressupostos, o romance histórico brasileiro, conforme Sinder (2000), em sua origem clássica, transposta à contemporaneidade em diversas obras de escritores liberais e/ou progressistas, apresenta uma tendência a repetir um mesmo esquema: a colonização, as guerras e as revoluções de independência como luta justa contra os desvios, injustiças, abusos de poder da época colonial e a afirmação da necessidade e da emancipação sob a perspectiva da classe burguesa. Essa ideia de nação projetada para o futuro, liberta da história colonial, sentida como negativa, se constrói graças a uma produção textual (jornais, historiografia, literatura, música, hinos, etc.).

Naturalmente, não se pode afirmar que exista um único conjunto de saberes para toda a classe burguesa, havendo muitas diferenças entre as diversas regiões, como assinala Darcy Ribeiro (2022) ao se referir aos povos transplantados, povos testemunhos, povos novos e povos emergentes. Isso impede de teorizar um modelo único de origem da nação e, mesmo, da própria nação, uma solução única para os eventos de enfrentamento entre bem e mal, civilização e barbárie, que sustentam a trama dos mitos fundamentais e dos romances históricos que opõem o herói ao seu antagonista, idealizando-o e consignando-lhe as últimas possibilidades de sentido épico como representante de um destino não individual, mas de toda uma sociedade. (Sommer, 2004).

No mesmo sentido, Esteves afirma que embora no Brasil o fenômeno do novo romance histórico não tenha inicialmente atingido proporções idênticas às dos países vizinhos, nos últimos anos o gênero proliferou de forma considerável no país. No espaço de trinta anos, entre 1949 e o final da década de 1970, foram publicadas 92 obras; na década de 1980 esse número dobrou e, na década de 1990, foram 147 obras publicadas (Esteves, 2010).

Esteves (2010) refere-se aos romances históricos publicados entre 1949 e 2000, dentre os quais destaca *A pedra do reino* (1970), de Ariano Suassuna, uma das principais obras do Movimento Armorial, cuja finalidade era preservar e valorizar a cultura popular do Nordeste. A história passa-se no interior do Nordeste e é contada por Dom Pedro Dinis Ferreira, escritor do século XX que, numa noite de Natal, recebe a visita do espírito do seu tataravô, o famoso Dom Pedro Dinis Ferreira de Albuquerque, líder político e militar no final do século XIX. A partir desse encontro sobrenatural, o tataravô narra sua vida e sua luta pelo reconhecimento do Reino do Sertão, monarquia fictícia que pretendia estabelecer na região.

Ao longo do livro, o narrador apresenta ampla gama de relatos históricos e mitológicos baseados em personagens e acontecimentos do Nordeste do Brasil. Dom Pedro Dinis narra aventuras e desventuras, peleja com a autoridade e faz uma coalizão com os cangaceiros. Ele é retratado como um herói carismático, que busca a justiça social e a independência do sertão da autoridade central. Suassuna utiliza as tradições orais e folclóricas do Nordeste brasileiro, incorporando elementos da literatura seriada e da cultura popular, como o repente e o bumba meu boi. A linguagem é rica e cheia de regionalismo, criando um ambiente único e único no sertão.

Esteves (2010) destaca a publicação, em 1984, da obra *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, que abrange séculos de história e retrata as múltiplas facetas do povo brasileiro. A trama é construída em torno de várias famílias e suas trajetórias ao longo dos séculos desvendando as lutas, amores, traições e esperanças de cada geração e envolve diferentes períodos históricos, desde a chegada dos colonizadores lusos ao Brasil até o século XX. O enredo é denso e complexo, com uma grande variedade de personagens, cada um representando diferentes grupos étnicos, classes sociais e visões de mundo.

Outra obra enfatizada por Esteves (2010) é *Memorial de Maria Moura*, publicada em 1992 por Rachel de Queiroz. Retrata as duras condições de vida no sertão nordestino, a violência, a seca e a luta pela sobrevivência. Além disso, aborda temas como o poder, a justiça e a busca pela liberdade individual e coletiva. O livro é conhecido por sua escrita envolvente e realista, retratando com maestria as paisagens áridas do sertão e as emoções intensas vivenciadas pelos personagens. Além disso, apresenta uma reflexão profunda sobre a condição humana, a luta pela justiça e a busca por uma vida melhor.

A obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, também citada por Esteves (2010), publicada em 2000 e adaptada para a televisão, assim como *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, é um romance ambientado em Manaus, que conta a história da família libanesa dos irmãos Nessim ao longo de várias décadas.

Os irmãos gêmeos Yakub e Omar possuem personalidades contrapostas: o primeiro é atencioso e erudito e o segundo é extrovertido e aventureiro. A rivalidade entre eles se intensifica ao longo dos anos, originada por ciúme e competição, particularmente quanto à mulher que ambos amavam, Lívia.

A obra explora o cenário histórico e social de Manaus, que se desenvolve de uma cidade-estado provinciana a uma próspera urbe, utilizando uma narrativa não linear para explorar as emoções complexas das personagens e as consequências de suas ações ao longo das décadas. Trata também de temas como identidade, família, amor, traição e os efeitos das

mudanças sociais, e explora as dinâmicas humanas e culturais no contexto da evolução urbana e social, oferecendo uma visão profunda das relações e conflitos familiares que moldam a vida das personagens.

O romance histórico contemporâneo, especificamente no caso do Rio Grande do Sul, revelou a publicação de diversos romances cuja finalidade foi recuperar a história local. Para Baumgarten (2001, p. 80), “o exame dessas narrativas concebidas no curso dos anos 70 revela que as mesmas mantêm basicamente as características do romance [do] século XIX e meados do século XX.”

Na década de 80 se intensificaram narrativas de fatos históricos, adotando uma postura de “aproveitamento da história como matéria literária”. Por um lado, os romances reescrevem a história oficial e, por outro, promovem um revisionismo de aspectos relativos à história literária regional (Baumgarten, 2001, p. 80).

Desse conjunto de narrativas Baumgarten deriva uma caracterização dos aspectos mais destacados, dividindo-os em:

- (a) a consciência da impossibilidade de determinar, por meio do discurso (palavra) a incontestável verdade histórica, caso típico de *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva; de *Os varões assinalados* e de *Neto perde sua alma*, de Tabajara Ruas, ou ainda de *Videiras de cristal*, de Assis Brasil;
- (b) a concepção de que a História é imprevisível, opondo-se, conseqüentemente, àqueles que veem na História um caráter cíclico; em síntese, desenvolve-se a ideia de que os mais surpreendentes e inesperados fatos podem ocorrer, como ocorre, por exemplo, em *A estranha nação de Rafael Mendes*, de Moacyr Scliar;
- (c) a consciente distorção da história por meio de omissões, exageros e anacronismos, aspecto responsável pela ruptura da linearidade temporal característica do gênero, como fica fortemente evidenciado em *A cidadã dos padres*, de Deonísio da Silva;
- (d) a utilização de personagens históricos como protagonistas das narrativas, aspecto presente em todos os romances referidos;
- (e) o caráter metaficcional, ou o comentário do narrador sobre o processo de criação de seu próprio texto;
- (f) a natureza intertextual, à medida que o romance é construído como um mosaico de citações; em outras palavras, o texto pode ser visto como a absorção e a transformação de um outro texto, obrigando a leitura da linguagem poética pelo menos com dupla, situação fortemente marcada em *A cidade dos padres*, de Deonísio da Silva, e *Cães da província*, de Assis Brasil;
- (g) o caráter paródico com relação a outros textos que tenham abordado ou não os mesmos aspectos/fatos da história, elemento presente em quase todas as narrativas citadas;
- (h) a forma dialógica, irônica e carnalizada, nos termos em que foi proposta por Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre o discurso romanescos (Baumgarten, 2001, p. 80-81).

O evento de ruptura permanece presente na maioria dos romances contemporâneos do Rio Grande do Sul, com diferenciações quanto ao tema e características de sua abordagem, mas correspondendo, em sua grande maioria, a determinados acontecimentos históricos,

crises, guerras, revoluções e rupturas, os quais apresentam a necessidade de se posicionar diante e em relação à História.

Conforme Baumgarten (2001), o romance histórico rio-grandense dedica-se a realizar uma revisão da história pelo viés da ficção, mas também tem como objetivo instaurar um novo paradigma de reescrita ao redimensionamento e inovação do campo de atuação da narrativa da história. Com essas obras, os escritores rio-grandenses respondem a uma dupla exigência: por um lado, reconhecem os grandes eventos narrados pela história em uma perspectiva de revisionismo que busca reescrever essa história por meio – e a partir – dos seus protagonistas, mas, por outro lado, também tem como objetivo compreender todas as manifestações desse período determinado.

Por outro lado, se inserem em um movimento que não rejeita a tradição ou os arquétipos de sua própria cultura, mas os reutiliza, reconstruindo-os com liberdade. Como observa Umberto Eco, “a resposta pós-moderna ao modernismo consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”. (Eco, 1987, p. 56-57).

Da mesma forma que guerras e revoluções são temas abordados frequentemente no romance histórico brasileiro, é precisamente no sentido apontado por Eco (1987) que se torna possível explicar a recorrência do tema da Revolução Farroupilha no romance histórico riograndense. A representação literária da guerra, a forma como seus episódios, protagonistas, elementos políticos, sociais e culturais são revisitados serão analisados no próximo capítulo.

3 A GUERRA

Neste capítulo são apresentados os principais eventos da Revolução Farroupilha, destacando o contexto histórico e a representação da guerra na narrativa literária sul-riograndense.

3.1 A Revolução Farroupilha

A Revolução Farroupilha foi uma guerra civil iniciada em 20 de setembro de 1835 e que opôs a elite rural gaúcha ao governo imperial. Foi uma das inúmeras guerras que o Brasil vivenciou no século XIX e mobilizou política e militarmente boa parte da então Província de São Pedro (atual Estado do Rio Grande do Sul). Conhecida como a mais longa e mais sangrenta ocorrida no Brasil, durou dez anos, de 1835 a 1845, com milhares de vidas ceifadas.

Segundo Pesavento (1985):

A Revolução Farroupilha é, seguramente, o acontecimento mais festejado da historiografia oficial do Rio Grande do Sul, e sobre o qual mais se tem escrito, em termos regionais. É ainda o episódio através do qual a história rio-grandense tem a sua inserção mais clara na "história do Brasil", ou, pelo menos, é o acontecimento mais comumente lembrado em termos de história no qual se envolve o Rio Grande do Sul (Pesavento, 1985, p. 3).

O objetivo dos revoltosos era adotar uma política de maior autonomia para o Rio Grande do Sul. Muitos homens foram recrutados nas estâncias e outros lutaram como voluntários, entre eles, muitos negros escravizados, pois além de lutar por uma república, almejavam, ou pelo menos acreditavam, na promessa de liberdade. Seus líderes, estancieiros e membros da elite da época, passaram à história como heróis farroupilhas, vultos históricos.

Juremir Machado da Silva (2010, p. 32) nos traz uma vertente que desconstrói os mitos gloriosos da Revolução Farroupilha, denominando-a como “a revolução dos estancieiros”, iniciada em 20 de setembro de 1835, “quando os rebeldes tomaram a capital da Província, Porto Alegre. Menos de um ano depois eles a perderiam e, embora a sitiessem demoradamente em outras ocasiões, não mais a retomariam”. Durante o período de duração da guerra houve seis capitais da República Riograndense: Piratini, Caçapava do Sul, São Borja, além de Alegrete e São Gabriel, que foram as capitais oficiais e Bagé (durante cerca de quinze dias).

A Revolução Farroupilha foi uma guerra política em que os interesses dos grandes estancieiros foram colocados à frente. Conforme Moacyr Flores (1996, p. 21), “a historiografia da revolução se divide em campos opostos no que diz respeito ao separatismo ou brasileirismo dos rebeldes rio-grandenses.” Ficou conhecida também como

Guerra dos Farrapos, pois era dessa maneira, com trajes maltrapilhos, esfarrapados, que os soldados que permaneceram vivos chegavam ao final de uma batalha.

Segundo Pesavento (1985), o movimento no Rio Grande do Sul limitava-se às fronteiras da classe dominante, pecuaristas, proprietários de terras e senhores de escravos. Eram os "cidadãos" que se autodenominavam "povo do Rio Grande" e que arrastavam consigo seus empregados e dependentes para lutar em um movimento em torno de causas além dos horizontes dessas camadas dominadas. Contudo, não falta correspondência entre o discurso político e sua base social. Pensamento e ação são condizentes aos interesses dos grupos que estruturavam o movimento e à sua necessidade de manter o domínio social.

Nesse período, a economia da Província de São Pedro era basicamente a criação de gado e a venda de couro e charque (carne salgada e seca ao sol). O charque era vendido para as regiões Sudeste e Nordeste e era a principal alimentação dos escravos.

Os impostos da venda do charque estavam altos demais, fazendo que com que os fazendeiros, descontentes, se revoltassem contra o governo central. Conforme Pesavento (2002),

no tocante aos impostos, enquanto que o charque sulino era onerado pelas altas taxas de importação sobre o sal, os pecuaristas eram obrigados a pagar pesadas taxas sobre a légua de terra. Por outro lado, o charque platino, concorrente do gaúcho, pagava baixo imposto nas alfândegas brasileiras. Por trás desse tratamento preferencial ao produto estrangeiro, que forçava a baixa do preço do artigo rio-grandense, manifestavam-se os interesses do centro e norte do país, que queriam comprar o alimento para seus escravos a baixo custo (Pesavento, 2002, p. 38).

No início do conflito, Porto Alegre, então sede província, tinha como novo presidente, em 1835, José de Araújo Ribeiro (Visconde de Rio Grande), indicado pelo Governo Imperial. Os revolucionários não concordavam com a indicação de Ribeiro e isso ajudou a aumentar o descontentamento.

Bento Gonçalves alçou as rédeas de seu cavalo, empunhou a lança que aprendera a manejar nas lutas contra o Reino de Castela e proclamou a República de Piratini. O Rio Grande, livre e altaneiro, atendeu à voz de comando de seu grande general. E marchou para as coxilhas, para as novas aventuras guerreiras. Dez anos de lutas se sucedem, reduzindo os idealistas republicanos à miséria. E o nome de batismo que os imperialistas lhes deram, pelo aspecto da pobreza exterior, seria o nome de glória com que passariam às páginas da imortalidade: Farrapos (Manoelito Ornellas, 1948, p. 83).

Ao longo dos quase dez anos de conflito armado, diversos episódios verdadeiramente romanescos aconteceram, como a fuga do General Bento Gonçalves, a nado, da Fortaleza do Mar, na Bahia, onde estava prisioneiro dos imperiais; e a passagem por terra, em carros de boi, das embarcações farroupilhas para a invasão de Laguna, em Santa Catarina, liderada por Giuseppe Garibaldi e pelo General David Canabarro.

Ao lado dos estancieiros, lutavam como soldados de infantaria os peões de estâncias. Muitos eram fiéis aos patrões e tornaram-se prontamente revolucionários e outros foram arregimentados à força. “O homem do povo lutou nas hostes rebeldes e legalistas sem entender a doutrina política de cada facção, sofrendo fome e passando frio na Zona da Campanha por causa da situação da guerra.” (Flores, 1996, p. 26).

Muitos negros escravos também aderiram ao movimento, com promessa de alforria, como já destacado. De acordo com Flores (1996), o Coronel Joaquim Teixeira Nunes, conhecido como Gavião, comandava os soldados negros no que ficou conhecido como Corpo de Lanceiros Negros: eram dois corpos de lanceiros constituídos, basicamente, de negros livres ou de negros libertos pela República Rio-Grandense que lutaram na Revolução Farroupilha. Possuíam oito companhias de 51 homens cada, totalizando 408 lanceiros que andavam com seus cavalos.

A possível forma que os estancieiros encontraram de obter a ajuda dos negros e torná-los combatentes foi prometendo-lhe a liberdade. Conforme Flores (2004, p. 29), “os revolucionários procuravam desestabilizar os legalistas, recrutando sua mão-de-obra, os escravos, a quem ofereciam liberdade em troca do serviço militar.”

O presidente Antônio Rodrigues Fernandes Braga procurou resistir ao levante de 20 de setembro de 1835, mas não conseguiu reunir a guarnição de Porto Alegre, composta de 20 soldados de Linha, 80 Permanentes sem disciplina e uma companhia de Guardas Nacionais. Abandonado, retira-se de Rio Grande.

Os farroupilhas tomam conta da Província e a Câmara de Porto Alegre dá posse ao vice-presidente Marciano Pereira Ribeiro que, com o coronel Bento Gonçalves da Silva, chefe da rebelião, mantém a ordem e a disciplina do Rio Grande do Sul (Flores, 1996, p. 79).

Contudo, os corpos de lanceiros, na Revolução Farroupilha, também envolviam indígenas, como Juremir Machado da Silva observa em *História Regional da Infância* (2010), afirmando que a organização desses corpos iniciou em 1836, sob o comando de João Manoel de Lima e Silva, formados por negros libertos e indígenas.

Silva (2010, p. 121) afirma que no Tratado de Paz de Ponche Verde o objetivo era, obviamente, a paz, aliando a isso a eliminação da resistência de alguns chefes, “mas o alvo maior eram os soldados negros, em boa parte propriedade dos legalistas, que o Império exigia e Bento Gonçalves não queria entregar.

Essa negativa de Bento Gonçalves tinha duas justificativas: o receio de que houvesse uma revolta e a ideia de negociar vantagens e, com isso, demonstrar “um último brilho revolucionário e humanista em uma guerra perdida e afundada em mesquinhas internas, com escravos alheios”, já que seus próprios escravos não haviam jamais sido libertados (Silva, 2010, p. 121).

De acordo com Raul Carrion (2014), muitas batalhas fizeram parte da Guerra dos Farrapos, todas elas com a sua importância; porém, a que mais chama atenção é a Batalha de Porongos, a qual ficou conhecida como Traição de Porongos. Esse foi o penúltimo confronto da Revolução Farroupilha, ocorrido em 14 de novembro de 1844, no qual o Corpo de Lanceiros Negros sofre uma traição por um dos generais e boa parte acaba sendo aniquilada. Não existem evidências que comprovem a traição, mas há registros de que os imperiais firmaram um Tratado de Paz em Ponche Verde nos termos ditados pelos republicanos. “Em nome do Império, Caxias ofereceu aos farrapos uma anistia geral e “paz honrosa”, resultando na assinatura, em 28 de fevereiro de 1845, da “Paz de Ponche Verde” (Pesavento, 2002, p. 39).

A respeito dos Lanceiros Negros e da representação histórica dos negros que lutaram na Revolução Farroupilha, Arthur Witter Meurer comenta:

O início da Guerra dos Farrapos só foi possível porque o fazendeiro, dono de charqueada e militar Domingos José de Almeida vendeu negros no Uruguai para financiar o trem de guerra (armas, mantimentos, vestimentas).

A Guerra dos Farrapos tinha o lema de “liberdade, igualdade e humanidade”, mas vendeu escravos para se financiar. Os farrapos prometiam liberdade aos escravos dos adversários, mas não libertaram os seus. A Constituição farroupilha não previa a libertação dos escravos. Bento Gonçalves ao morrer, deixou mais de 50 escravos aos seus herdeiros.

Sem falar nos Lanceiros Negros, foram escravos cooptados do Império que aderiram à luta dos farrapos em troca [da promessa] de liberdade. Foi a maior traição da Guerra dos Farrapos, perpetrada por David Canabarro, que desarmou os Lanceiros Negros no acampamento de Porongos um dia antes do acampamento ser atacado pelas tropas de Moringue, militar do Exército Imperial – em 14 de novembro de 1844. Esse ataque foi combinado entre Canabarro e Moringue. O medo do Império era que os negros se revoltassem contra a escravidão; o medo dos farroupilhas era que se revoltassem quando a promessa de liberdade não fosse cumprida (2016, p. 1).

Silva (2010) alude à traição dos Lanceiros Negros por David Canabarro afirmando que houve vários esforços para eximir da culpa pelo Massacre de Porongos tanto Canabarro quanto Duque de Caxias. Como evidência desse fato, Silva (2010) cita a obra *David Canabarro e a surpresa de porongos: (réplica ao Dr. Alfredo Varela)*, de Alfredo Ferreira Rodrigues, publicada em 1900, na qual Rodrigues afirma que os Lanceiros Negros teriam resistido de forma mais vigorosa em Porongos e, conseqüentemente, teria havido mais mortes de sua parte, o que dá origem a um paradoxo ainda não resolvido na história:

Esse é o paradoxo dos lanceiros. Por razões opostas, duas perspectivas rivais – a do movimento negro e a dos tradicionalistas – passam a compartilhar a mesma necessidade de que os mortos de Porongos sejam os negros. Os tradicionalistas, cabe insistir, gostariam de sustentar a impossibilidade de definir a cor da pele desses mortos. Não sendo possível, preferem que tenham sido os lanceiros, pois estes, ao contrário dos infantis, seguramente não estavam desarmados, não podendo, portanto, ser massacrados covardemente. Daí para fazê-los heróis de resistência foi um passo, pois isso provaria a existência de luta. O movimento negro, por seu lado, prefere que os mortos sejam lanceiros por ter certeza de que eles eram negros, não

existindo a mesma convicção em relação aos infantes. Lanceiros e infantes, em maioria, eram negros. Mas enquanto os lanceiros tinham suas armas e cavalos para fugir, os infantes nada possuíam. Foram eles, certamente, as principais vítimas de Porongos (Silva, 2010, p. 130).

Em 11 de setembro de 1836 o General Netto declara a República Rio-Grandense. O objetivo da revolta foi atingido naquele dia, com muita comemoração e alegria, mas alguns anos depois tempos sombrios esperavam os guerreiros farroupilhas. De acordo com Pesavento (2002), até meados de 1839 a guerra teve um ritmo ascensional, ocorrendo a conquista de Pelotas e Rio Pardo, assim como a invasão a Santa Catarina. Uma guerra com perdas incontáveis, traições, prisões, fugas e poucas glórias. A partir de 1843, começa o declínio farroupilha, ou seja, a guerra começa a perder força. O cansaço e a falta de recursos começam a se abater sobre as tropas e as derrotas se iniciam. De maneira forçada, mas sensata, farroupilhas e imperiais assinam um tratado de paz.

Conforme Flores (2004), existem várias cópias dos atos do contrato, assinados apenas pelos farroupilhas, sem as assinaturas dos imperiais. Consequentemente, o registro não é um tratado, mas apenas um documento destinado a ocultar um ato indetectável: a traição de Porongos. Segundo alguns historiadores, o General Bento Gonçalves teria morrido de desgosto, dois anos depois, embora oficialmente a causa da morte tenha sido pleurisia.

A data de 20 de setembro, que marca o início da Revolução Farroupilha é denominada o Dia do Gaúcho. Anualmente, grandes comemorações acontecem na semana que antecede a data, chamada de Semana Farroupilha, quando os sul-rio-grandenses, que são diretamente ligados ao tradicionalismo gaúcho⁸, comemoram com música, dança e churrasco. Porém, o que poucos sabem é que os farroupilhas não saíram vitoriosos dessa guerra. Passados mais de 180 anos da Revolução Farroupilha, é possível dizer que, sendo um evento identitário, classificado como uma epopeia do “povo gaúcho” e definidor da cultura e orgulho desse grupo social, a memória da Guerra dos Farrapos está presente para a maioria dos gaúchos (Pesavento, 2002).

No mesmo sentido Lopez (1992, p.48) afirma que a exaltação heroica da memória farroupilha surgiu quando “como moldura da conflagração sulina, cronistas, áulicos da Historiografia oficial e literatos não pouparam tinta para exaltar a bravura e coragem dos Farrapos e seus comandantes.”

⁸ **Tradicionalismo gaúcho** ou **gauchesco** é uma corrente cultural [regionalista](#) originada no estado brasileiro do [Rio Grande do Sul](#), formada em torno da exaltação da figura e dos costumes do [gaúcho](#), um tipo humano que originalmente floresceu na [região campeira](#) entre o Brasil, Uruguai e Argentina. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tradicionalismo_ga%C3%BAcho#:~:text=Tradicionalismo%20ga%C3%BAcho%20ou%20gauchesco%20%C3%A9,o%20Brasil%2C%20Uruguai%20e%20Argentina. Acesso em: 08 jun. 2024

Historiadores positivistas, como Jorge Salis Goulart, atribuem à Revolução Farroupilha um caráter épico e heroizante, consignado na descrição das qualidades de seus líderes mais destacados após o término da guerra:

Não, morreu, entretanto, o sentimento religioso no espírito do gaúcho. Ele voltou-se para a personalidade dos seus guias nos campos de batalha, cuja galhardia venerou com um fervor místico. [...] Bento Gonçalves, Antônio Neto, David Canabarro, foram os ídolos deste povo, que adorava os seus heróis com o mesmo misticismo com que os crentes se prosternam ante os deuses. Por falta de educação clerical, o inato pendor místico, sem nunca desaparecer, se dirigia para aqueles que eram, aqui, senhores de toda a força e do maior prestígio. Acabadas as lutas com os estrangeiros, o misticismo coletivo com que eram admirados os heróis Rio-Grandenses, saídos do seio do povo invencível, continua a se fazer sentir de maneira apreciável (Goulart, 1978, p. 61).

A criação do mito heroico de Bento Gonçalves na narrativa de Goulart ocorreu pela aproximação do General aos oráculos gregos, pela alusão à sua liderança e encantamento sobre homens de todas as classes sociais, que acorriam para ouvi-lo como um chefe do deserto:

Bento Gonçalves era amado com um ardor extraordinário. De todos os pontos acorriam pessoas só para ouvir o gaúcho querido discorrer sobre façanhas guerreiras. Em roda de caudilho os gaúchos reunidos o escutavam de maneira tão respeitosa como outrora de todos os pontos da Grécia os homens procuravam ouvir a voz profética dos oráculos. [...] Estendidas no terreno as alfaias campônias, os xairéis bordados e os macios coxinilhos para os mais graduados, enquanto a peonada mais distante se sentava sobre a alfombra verde da planície, exercia Bento Gonçalves os deveres da hospitalidade como um chefe do deserto (Goulart, 1978, p. 61-62).

Indo além, Goulart cita Alfredo Varela, que também romantizara a história e os feitos de Bento Gonçalves sugerindo a idolatria incontestável erigida em torno deste:

Quando falava, o silêncio mantinha-se nos lábios, quebrado unicamente pelo passe cauteloso das cuias, em ondas de fumo com o chimarrão fervente. Até os cavalos, diz Varela, pareciam envolvidos no encanto sugestivo da assembleia semiparalisada. E acrescenta que ele possuía aquela beleza que no Pampa obtinha as honras do culto universal, erguidos os mais sólidos altares de sincera, ardorosa, apaixonada idolatria. Na opinião desse erudito historiador, “o temperamento indomável e a bravura em grau heroico eram os traços distintivos dos semideuses do olimpo gaúcho”. A alma popular, de boca em boca, repetia: “O herói Bento Gonçalves Foi a nossa salvação” (Goulart, 1978, p. 62).

Ainda, a exaltação do ideal farroupilha alimentou a ideia de separatismo, sustentada pelos reflexos da revolução, perdurando por gerações, embora a independência do Rio Grande do Sul tenha durado somente o decênio da revolta. Conforme Carvalho (2019), para que um território se torne independente é necessário que o país do qual ele está se desligando

reconheça essa independência. No caso do Rio Grande do Sul, isso não aconteceu em nenhum momento.

Desse modo, o Estado nunca foi uma República independente do Brasil. Ao longo do século XIX e XX, por meio da historiografia e da literatura ficcional, aconteceu um processo de construção da imagem do gaúcho que se volta para o ideal farroupilha, associando a Revolução à identidade do sul-rio-grandense. Isso passou a ser fortalecido com a criação dos Centros de Tradições Gaúchas (CTG's), a partir da década de 1930, por ocasião das comemorações do centenário da Revolução.

3.1.1 As lideranças que passaram à história

A história extra-oficial, como a apresentada em livros didáticos, por exemplo, traz uma Revolução Farroupilha dividida entre bons e maus. Muitos homens encabeçaram a guerra que, embora muitas vezes ocultada, sempre teve cunho político e de benefício próprio. Promessas de liberdade, entre outros temas, fizeram parte de planos muito bem arquitetados por todos os seus líderes.

A liderança de maior destaque na Revolução Farroupilha foi Bento Gonçalves da Silva, sobre o qual descreve José Antônio do Vale Caldre e Fião (1979):

Bento Gonçalves o recebeu com afabilidade e com aquela natural bonomia que o caracterizava. Bento Gonçalves era um homem de estatura regular: sem ser gordo, o seu corpo não era, contudo, muito delgado. A sua presença agradável atraía desde logo a simpatia dos outros; simpatia que se vigorizava com o seu trato e maneiras delicadas. Ele não parecia um oficial das guerrilhas acostumado ao trato grosseiro dos gaúchos, e à cavalheirosa altiveza dos monarcas, mas sim um homem educado nos salões polidos e magníficos das cidades: o seu espírito ativo e a sua sagacidade própria supria bem as estudadas ilustradas que se adquirem nas escolas. A estratégia lhe era conhecida, e se ele não tinha na arte da guerra os conhecimentos matemáticos que soem fazer um hábil general na velha e carcomida Europa, a prática lhe havia ensinado mais do que era preciso a um soldado da América (Caldre e Fião, 1979, p. 76).

Era um homem abastado, nascido em 23 de junho de 1788, na cidade de Triunfo. Filho de agricultores, foi um exímio líder militar e político. Faleceu pouco tempo após o final da guerra, em 18 de julho de 1847, de desgosto, segundo algumas biografias.

Silva resume a biografia de Bento Gonçalves da seguinte forma:

Na juventude, Bento Gonçalves viveu grandes aventuras. Depois de desertar, em 1811, “na campanha de Dom Diogo na Guerra Cisplatina”, completou a sua formação, segundo o olhar atento e nada complacente do norte-americano Spencer Leitman, em *Raízes sócioeconômicas da Guerra dos Farrapos*, sob as ordens do caudilho uruguaio (1979, p. 26). Depois, lutou contra Artigas e ganhou seus primeiros galões brasileiros. Bento foi um bom e discreto aluno das artes de tecer conspirações. De quebra, casou-se bem e instalou-se em Cerro Largo como comerciante.

[...] Tido, paradoxalmente, por monarquista moderado, Bento Gonçalves, mais tarde, virou republicano convicto e empedernido quando lhe ofereceram de bandeja o posto de presidente da nova nação que ele mesmo não se atrevera a instituir (Silva, 2010, p. 47).

David Canabarro também teve destaque na guerra. Embora muitos o classifiquem como o traidor na batalha de Porongos, lutou bravamente ao lado de Bento Gonçalves. Natural de Taquari, foi um soldado que batalhou pela anexação da banda Oriental no início do século XIX e recebeu seu batismo de fogo. Suas ações o levaram a ser promovido ao posto de segundo-tenente, posição muito realçada na época.

Durante 17 anos, Canabarro lutou em muitas guerras, nas quais demonstrou coragem e valentia. Participou da batalha de Ituazinho, onde lutou contra os cavaleiros de Lavalleja, pela independência do Uruguai. Retornou posteriormente às atividades agrícolas até 11 de setembro de 1835, quando Antônio Netto estendeu a proclamação da Liberdade à província de São Pedro do Sul.

Foi um dos líderes que assumiu o comando das forças rebeldes em 1845 na guerra que criou a república Rio-Grandense. Novamente perseguido, Canabarro pegou em armas e batalhou, vencendo as forças de Silva Tavares em Herval e mais tarde lutou ao lado de Garibaldi nas batalhas de Ponche Verde e Porongos. Após a derrota, todos os oficiais revolucionários conseguiram permanecer nos seus postos. Canabarro faleceu em 12 de outubro de 1867 em Santana do Livramento.

Giuseppe Garibaldi, político e soldado revolucionário italiano nasceu em Nice em 4 de julho de 1807, cidade que na época pertencia à Itália, em uma família de pescadores. Começou a trabalhar como marinheiro e serviu na marinha do rei do Piemonte entre 1833 e 1834. Lá, foi influenciado por Giuseppe Mazzini, líder do *Risorgimento*, movimento nacionalista pela unificação da Itália, então dividida em vários estados absolutistas. Em 1834 encabeçou uma conspiração em Gênova com o apoio de Mazzini. Derrotado, foi compelido ao exílio em Marselha e sentenciado à morte, fugindo para o exílio no Brasil. Em 1835, desembarcou no Rio de Janeiro, onde já estavam hospedados outros exilados.

Em 1836 viajou para o Rio Grande do Sul, onde batalhou ao lado dos farroupilhas durante a Guerra dos Farrapos, tornando-se mestre na guerrilha. Três anos depois, seguiu para

Santa Catarina para ajudar os farroupilhas a conquistar Laguna. Lá conheceu Ana Maria Ribeiro da Silva, que mais tarde ficou conhecida como Anita Garibaldi, também combatente da revolução.

O relacionamento entre Garibaldi e Anita entrou para a história, cercado de atos de bravura e não distante do ideal romântico do século XIX. Em uma perspectiva que segue os parâmetros da historiografia positivista, Lindolfo Collor escreveu um romance histórico ufanista no qual os limites entre história e literatura se confundem, para narrar a história de amor entre Garibaldi e Anita:

As esteiras de prata que o luar ia desdobrando no mar eram, aos olhos maravilhados de Anita, como um caminho irreal que ela houvesse transposto para atingir à glória do seu amor. Pensava na degradação da sua vida passada. Estivera presa, durante anos, aos grilhões da humilhação. Mas um príncipe encantado, loiro e belo como os príncipes que apareciam nos contos de fada da sua meninice, surgira um dia das águas do mar para libertá-la da prisão. “Para que eu te leve comigo”, dissera-lhe, “é preciso que me dê a prova do teu amor. Transpõe com teus próprios pés esse caminho de prata que o luar estende entre a tua prisão e o meu navio.” (Collor, 2016, p. 292).

Em 1847, Garibaldi regressou à Itália e juntou-se às tropas do Pontífice e do rei Carlos Alberto da Sardenha, que queriam expulsar os austríacos e libertar a Itália dos estrangeiros. Derrotado, voltou a Nice, ao encontro de Anita e seus três filhos. Em 1849, Garibaldi e Anita foram a Roma para batalhar, mas foram perseguidos durante longa corrida perto de Ravenna, a caminho de Veneza. Na última campanha lutou ao lado dos franceses, em 1870 e 1871, na guerra Franco-Prussiana. Posteriormente retornou para Caprera, onde faleceu em 2 de junho de 1882.

Anita se destacou pela coragem e participou de campanhas no Brasil, Uruguai e Europa. Dirigiu as defesas de Montevideu (1841) contra as incursões de Oribe, ex-presidente da república então a serviço de Rosas.

Segundo Collor (2016), Garibaldi sempre foi conhecido como herói da Unificação Italiana, e não como comandante da Esquadra da República Rio-grandense. Um século depois, a passagem de Garibaldi na Revolução Farroupilha era praticamente relegada na bibliografia garibaldina.

Antônio de Souza Netto, por sua vez, tornou-se um ícone entre os farroupilhas, pois foi quem proclamou a República Riograndense. Sua história é narrada na obra *Netto perde sua alma*, de Tabajara Ruas, que foi adaptada para o cinema em 2001. General que serviu à integridade e soberania do Brasil nas guerras contra Aguirre na Cisplatina e na Tríplice Aliança contra o Paraguai, foi o segundo soldado da Revolução Farroupilha, depois do seu amigo, general Bento Gonçalves. Lutou na Guerra dos Farrapos a partir de 1835 como capitão do protetor Nacional e ascendeu ao posto de general da República.

Netto foi cavaleiro e tornou-se o maior líder combatente da cavalaria da república Riograndense. Comandou a Brigada Liberal na Batalha de Seival, em 10 de setembro de 1836, o maior feito das armas republicanas, que criou as condições para que ele proclamasse a República Riograndense. Em Seival recebeu reforços do recém-criado Corpo de Lanceiros Negros. Netto serviu por muito tempo como comandante interino do exército até Bento Gonçalves evadir-se da Bahia. Faleceu em Corrientes, em 10 de julho de 1866.

Outra figura importante foi Afonso Corte Real, um militar brasileiro e revolucionário. Ainda cadete, participou da guerra da Cisplatina e da batalha do Passo do Rosário, que levou à independência do Uruguai. Foi um dos combatentes mais atuantes da Revolução Farroupilha. Quando Bento Manuel Ribeiro ingressou no Império, foi nomeado coronel da Guarda Nacional, seguido de seu cunhado, major João Manuel de Lima e Silva.

Participou de diversas ações, como a batalha de Seival. Foi preso na batalha de Fanfa e feito prisioneiro no Rio de Janeiro. Prisioneiro na fortaleza de Santa Cruz, escapou um ano depois, acompanhado pelo Coronel Onofre Pires. Aos 34 anos, foi morto numa emboscada das forças imperiais sob o comando de João Patrício de Azambuja no rancho de Marcos Alves Pereira Salgado, no arroio Velhaco. Corte Real teria reagido, foi atingido na testa e morreu. Outra versão afirma que ele confundiu a partida com sendo amistosa e morreu devido a um tiro lateral no pulmão. Morreu na metade da Guerra dos Farrapos.

Já o revolucionário Bento Manuel Ribeiro foi uma figura ambígua na Revolução Farroupilha. Conforme Euclides Torres (2016), teve carreira política e militar no Brasil, Uruguai e Argentina. Dependendo do ponto de vista do narrador, ele é um vilão ou herói de três países.

Foi o vencedor das guerras de posse do Uruguai, entre 1816 e 1821, intervenções para impor e destituir governos nos países vizinhos, destacando suas estreitas relações com grandes líderes hispânicos: Frutuoso Rivera (seu compadre e primeiro presidente do Uruguai) e Correto Urquiza (presidente unificador da Argentina, criando a Confederação Argentina, primeiro passo para a criação da atual República Argentina). Comandou uma divisão do exército na campanha para derrubar Juan Manuel Rosas.

Torres (2016) também afirma que Bento Manuel apoiou a posse de seu primo, Araújo Ribeiro, como presidente da província, o qual foi vetado pelos revolucionários de 1835 que dominavam a capital. Além disso, comandou a operação que resultou na derrota militar dos farrapos e na prisão do líder político do movimento, Bento Gonçalves durante a batalha da Ilha do Fanfa, na periferia de Porto Alegre. Os farroupilhas tentaram cruzar o rio Jacuí, mas foram derrotados. Mais tarde, foi declarado traidor.

Dois anos depois, Bento Manuel voltou a integrar o corpo dos revolucionários. Em 1837 prendeu e substituiu outro governador, o brigadeiro Antero de Brito, sucessor de seu primo Araújo Ribeiro, que havia sido o causador de seu rompimento com os republicanos e voltou a fazer parte dos rebeldes, sendo considerado duplamente traidor até que, por sugestão do futuro general Osório, juntou-se a Caxias e regressou às fileiras imperiais, tornando-se três vezes traidor.

Entretanto, na perspectiva das lutas internas do Partido Liberal, suas mudanças de campo seriam justificadas por necessidades políticas, questões de espaço partidário e lealdade familiar. A partir desse momento continuou até o fim da vida dentro da antiga facção farroupilhas do histórico Partido Liberal.

Personagem de relativo destaque foi José Gomes de Vasconcelos Jardim, conhecido e referenciado como Gomes Jardim, que nasceu em 1º de janeiro de 1773, em Triunfo, e faleceu em 1º de dezembro de 1854. Fazendeiro, maçom, médico prático e militar, presidiu interinamente a República Riograndense na Guerra dos Farrapos após a prisão de Bento Gonçalves na batalha da Ilha do Fanfa.

Outra figura de grande representatividade na Revolução Farroupilha foi Onofre Pires da Silveira Canto⁹, um dos mais ativos e atuantes coronéis. Coube-lhe comandar as forças que deram início à Revolução Farroupilha na noite de 19 de setembro de 1835, com o vitorioso encontro da Ponte da Azenha que criou condições para a conquista de Porto Alegre em 20 de setembro de 1835, com a entrada na Capital do líder político-militar da revolução e seu primo, Bento Gonçalves da Silva.

Nascido em Porto Alegre no dia 25 de setembro de 1799, faleceu na cidade de Santana do Livramento, em 3 de março de 1844, vítima de um ferimento no antebraço direito, causado por Bento Gonçalves durante o duelo que travaram no Acampamento do Exército, nas margens do Rio Sarandi, pois este alegava que Onofre espalhava boatos contra sua honra pessoal.

Ruas (2011) descreve assim o duelo entre Onofre e Bento Gonçalves:

⁹ Disponível em: <https://cortinadopassado.com.br/2019/09/27/coronel-onofre-pires-da-silveira-canto-1799-1844/>. Acesso em 05 nov. 2023.

Desembainharam as espadas. Deram alguns golpes no ar, esquentando os músculos. Os aços assobiaram. Os cavalos, inquietos, escarvavam o chão.

[...]

Onofre atacou primeiro: foi um golpe leve, experimental, como para testa a disposição do outro. Bento Gonçalves aparou, sem recuar, e contra-atacou. Onofre defendeu.

[...]

Onofre sentia as pernas moles, o coração estourava, a respiração ficava difícil. O braço não obedecia mais à vontade. Bento Gonçalves deu dois toques leve, como o avisar do golpe, e então estendeu-se para a frente, curvado: a lâmina desviou a espada de Onofre e entrou em seu antebraço, com um estalo seco de osso quebrado.

Onofre gritou.

A espada caiu da mão (Ruas, 2011, p. 522-523).

Antônio Vicente da Fontoura, por sua vez, foi comerciante, nascido em 8 de junho de 1807, na vila de Rio Pardo. Iniciou sua vida pública em 1829 como Vereador da Câmara Municipal de Cachoeira. No final de 1831 foi nomeado Procurador Fiscal de Cachoeira; depois Capitão da Guarda Nacional; Juiz Ordinário; correspondente de *O Mensageiro*, jornal do movimento farroupilha; Major da Legião das Guardas Nacionais da Comarca de Rio Pardo; Chefe de Polícia de Rio Pardo; Coletor Geral de Vacaria, Cruz Alta, Santa Maria, São Gabriel, Cachoeira e Rio Pardo; Chefe Geral da Polícia de Cruz Alta; Deputado da Assembleia Constituinte e Legislativa do Estado Farrapo; Ministro da Fazenda do governo republicano; Ministro Interino da Guerra; membro da Comissão de Liquidação da Dívida Republicana; Embaixador da Paz nas negociações e assinatura da Paz do Ponche Verde (Antônio Vicente da Fontoura, 1984).

Após o fim da Guerra dos Farrapos voltou para Cachoeira, retornando à vida pública como chefe do Partido Santa Luiza, de cunho liberal, e Presidente da Câmara Municipal. Em setembro de 1860, durante votação para renovação do mandato de vereadores, foi esfaqueado por um escravo liberto, falecendo após uma semana (Othelo Rosa, 1935).

Sobre Domingos José de Almeida, outra personalidade de destaque na guerra, Carla Menegat observa:

Natural de Diamantina, Minas Gerais, o mulato e filho de moleiros, Domingos José de Almeida partiu em 1819 para a província do Rio Grande de São Pedro com o objetivo de reunir tropas de mulas e levá-las até Sorocaba. Almeida acabaria se estabelecendo na então Vila de São Francisco de Paula, onde logo abriu um escritório destinado à venda de charque para o centro do país e para o exterior. A vinda de Almeida para a província teria feito parte de uma estratégia de recrutamento de indivíduos para as redes comerciais, que era antes de tudo um mecanismo muito utilizado na América Portuguesa (2009, p. 58).

Em 1835, ao iniciar a Revolução Farroupilha, Domingos José de Almeida era proprietário de uma casa comercial, uma sesmaria de terras, uma charqueada, 84 escravos, além de ser sócio de um barco a vapor. Como deputado da Assembleia Provincial, foi ativo no início da revolta e um de seus líderes em Pelotas, tendo sido inclusive preso pelas forças

imperiais em 1835 (Ilka Neves, 1987). Foi Ministro da Fazenda da República Riograndense devido ao seu reconhecimento pela elite farroupilha, período sobre o qual Letícia Rosa Marques (2011, p. 5) comenta:

O cargo de Ministro da Fazenda assumido por Almeida ao longo da Guerra dos Farrapos veio a solidificar a sua imagem no cenário da província. Assumir o Ministério, e fazer parte da administração da então República Rio-Grandense era privilégio de poucos levando-se em consideração o poder atribuído a tal cargo, bem como a condição e o status social que lhe eram agregados. O cargo de Ministro exigia de Almeida muita capacidade de comando, mas estas só seriam valorizadas de acordo com a condição socioeconômica de determinado indivíduo, acompanhado das redes de relações sociais por esse estabelecidas, em que postos e cargos eram atribuídos a pessoas de um mesmo âmbito social.

Walter Spalding (1987), ao comentar sobre os altos investimentos dos oficiais farroupilhas no Estado, cita como exemplo Domingos José de Almeida, que demorou dez anos para se reestabelecer financeiramente após a guerra. Apesar disso, nunca abdicou de seus negócios pessoais como Ministro, quer obtendo vantagens nas compras e vendas feitas para o Estado Farroupilha, seja realizando empréstimos para outros oficiais. Após o fim da guerra, exigiu pagamento de dívidas contraídas em seu nome para pagamento de munições e outros itens às tropas dos farrapos.

Todos esses personagens foram, muitas vezes, apresentados pela historiografia como heróis abnegados, exemplos das virtudes e do valor do povo gaúcho. Porém, de acordo com Flores (2002), eram membros da elite de estanceiros, proprietários de terras e de escravos e militares, de ascendência lusitana/imperial. Os verdadeiros farrapos, os escravos, os camponeses, os peões, os negros, tradicionalmente não são cultuados como heróis.

A primeira obra a narrar os fatos da Revolução Farroupilha, *Guerra civil no Rio Grande do Sul* (1881), de Tristão de Araripe, situava os líderes da revolta entre a farda e o republicanismo, conforme narra Silva:

A farda e o republicanismo, segundo Araripe, uniam os chefes revolucionários ainda que a lógica própria dos acontecimentos – as circunstâncias – tenha influenciado o curso da história mais do que as aspirações iniciais. Araripe cita com suas patentes o coronel Bento Gonçalves, o coronel Bento Manoel, o major João Manoel de Lima, o capitão Domingos Crescêncio, o capitão de milícias José Gomes de Vasconcelos Jardim, o coronel Onofre Pires, o coronel Antônio Neto, o tenente-coronel David Canabarro, o capitão João Antônio e outros. Bento Gonçalves tinha influência política e carisma. Bento Manoel possuía experiência militar. Domingos Crescêncio esbanjava ousadia. A José Gomes não faltava dinheiro. João Manoel de Lima era irmão de um regente do Império. Sobrava-lhe autoestima. Onofre Pires, David Canabarro e Neto apareciam como bravos, destemidos, fortes e disponíveis (Silva, 2010, p. 41).

A obra de Araripe, escrita do ponto de vista do Império, causou indignação entre intelectuais, historiadores e jornalistas farroupilhas, embora tenha sido escrita após rigorosa

consulta de documentos oficiais. Silva (2010, p. 41) refere-se aos líderes farroupilhas como “militares e estancieiros (ou militares estancieiros) de uma unidade da nação [que] rebelaram-se contra o governo do país [...] sob alegação de que o poder imperial era exercido com autoritarismo, tirania, injustiça e arbítrio.”

A tendência da historiografia, até meados da década de 1920, dividia-se entre críticas ao caráter político e aos interesses econômicos dos líderes farroupilhas e intenções de transformá-los em heróis de uma epopeia. Com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS), em 5 de agosto de 1920, ocorreu uma reorientação da narrativa histórica do Estado, de cunho nacionalista, diferentemente da tendência dominante. Anteriormente, historiadores como Alfredo Varella, que afirmava que a Revolução Farroupilha teve um caráter separatista platino, e Assis Brasil, que defendia que os objetivos políticos republicanos visavam fortalecer as potencialidades da Província, capaz de sobreviver de forma autônoma por suas diferenças em relação ao restante do País, representavam as vozes dominantes (Silva, 2010).

Sob esse ponto de vista, Flores (1996) comenta que Alfredo Varella destaca que a Federação Argentina foi o modelo político dos farroupilhas, com base em correspondências e acordos firmados entre os comandantes farroupilhas e os caudilhos do Prata. Bento Gonçalves teria dado cobertura a Lavalleja¹⁰, havendo também boatos de que o caudilho platino teria a intenção de implantar uma federação a partir do desmembramento da Província do Rio Grande do Império Brasileiro.

Ieda Gutfreind (1992, p. 23) acrescenta que, com a consolidação do IHGRS, a maior influência dos folcloristas e a eclosão dos Centros de Tradições Gaúchas nasceu o “discurso histórico das classes dominantes sob o capitalismo”, transformando o IHGRS em “tribunal da história”, ou seja, julgador da historiografia produzida no Estado.

De acordo com Sérgio da Costa Franco (1992), em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha, em 20 de setembro de 1935 inaugurava-se em Porto Alegre uma exposição, a qual foi um evento com marcos festivos, como pórticos, pavilhões, estátuas, obeliscos, exposições e apresentações culturais de grande relevância. Aconteceu no atual Parque Farroupilha, na época Campos da Várzea ou Redenção. Esse evento representa a consolidação institucional da adoção da guerra como elemento fundador da identidade sul-riograndense, a qual já vinha sendo abordada pela literatura e a historiografia.

¹⁰ Juan Antonio Lavalleja foi um lugar-tenente do exército de Artigas e, posteriormente, um dos líderes dos *treinta tres orientales* na ocasião da luta contra as tropas brasileiras na Banda Oriental durante o conflito Cisplatino (MESSIAS, 2018, p. 92).

Nesse contexto, como alerta Silva (2010, p. 37), “o mito começou a galopar pelas coxilhas”, quando a historiografia “oficial” autenticou a insatisfação particular dos estancieiros rebelados como sendo de caráter universal. Assim, “a década perdida transformou-se em ‘decênio glorioso’, os caudilhos viraram heróis e as derrotas converteram-se em epopeias e vitórias tardias.”

3.2 Revolução e representação literária

Inúmeras obras literárias retomaram a Revolução Farroupilha como tema, buscando não somente revisitar a história, mas compreendê-la ou destacar diversos aspectos, personagens, vozes e significados.

A trilogia *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, de suma importância para a literatura brasileira, retrata a saga dos rio-grandenses a partir da família Terra Cambará. “Um certo Capitão Rodrigo”, episódio do Tomo I, *O Continente*, apresenta uma representação desmistificadora da Guerra dos Farrapos, protagonizada por Rodrigo Cambará, que morre justamente durante uma incursão farroupilha na fictícia cidade de Santa Fé.

Sobre *O tempo e o vento*, Zilberman comenta:

O romance de 30 e a obra de ficção de Erico Verissimo despojam a literatura regional da carga promocional do gaúcho. A partir daí, a narrativa não poderia deixar de ser crítica, de modo que, voltada à exploração da história da ocupação do território, incorporou dois procedimentos: a pesquisa do passado e a postura questionadora quanto ao processo de formação racial e, sobretudo, social (Zilberman, 1992, p. 112).

Em “Um certo capitão Rodrigo”, no diálogo entre Pe. Lara e Bibiana, em determinado momento ele expressa uma opinião questionadora sobre o significado histórico da guerra e as narrativas históricas posteriores. Os pensamentos do sacerdote indicam certa desmistificação do relato histórico, colocando em dúvida essas narrativas:

Não deixava de ser curioso a gente ver a História no momento em que ela estava sendo feita! Dali a cem anos, como iriam os historiadores descrever aquela guerra civil? O Pe. Lara sabia como era custoso obter informações certas. As pessoas dificilmente contavam as coisas direito. Mentiam por vício, por prazer ou então alteravam os fatos por causa de suas paixões. [...] Como era então que a gente podia ter confiança na História? (Verissimo, 1984, p. 131).

Ainda em *O tempo e o vento*, em um interlúdio entre os episódios “Um certo capitão Rodrigo” e “O Sobrado IV”, a narrativa traz a voz de D. Picucha Terra Fagundes, que ilustra uma perspectiva feminina, tão presente nessa obra, diante dos horrores, das mortes e da miséria das guerras para demonstrar “o outro lado” da narrativa, muitas vezes esquecida ou mitificada pela história oficial:

Notícias foram chegando. Batalha do Taquari. Nessa perdi dois filhos. Cerro dos Porongos. O Gen. Canabarro foi pegado de surpresa: mais três filhos meus que se foram. O sétimo morreu no Poncho Verde. Depois veio a paz, com honras pros dois lados. Mas a flor do Continente se perdeu. Os campos ficaram desertos, as mulheres de luto, casas viraram tapera, cidades empobreceram, cemitérios cresceram, os urubus engordaram e muita gente até hoje passa necessidade por causa dessa guerra e os que antes não tinham nada, depois dela ficaram com menos (Verissimo, 1984, p. 139).

Entre outras obras de autores contemporâneos que narram a Revolução Farroupilha, podem ser citadas *A prole do corvo* (1978), de Luiz Antonio Assis Brasil; *A guerra dos farrapos* (1984), de Alcy Cheiuche; e *República das carretas* (1987), de Barbosa Lessa.

A prole do corvo traz a história de José Henrique de Paiva, Filhinho, que sem querer (trocado por cavalos) se soma às tropas farroupilhas chefiadas por Bento Gonçalves sem querer. Sua vida muda completamente desde o momento em que se apresenta às tropas: deixa de usar o apelido, deixa de ser o filho do estancieiro e passa a ser soldado.

Também não sabia os motivos pelos quais devia lutar, já que ouvia opiniões distintas: do pai, contrário à guerra; do padre, que considerava que a guerra poderia melhorar as coisas; da irmã, que gostaria que houvesse paz, mas cujo marido lutava ao lado dos revolucionários e, por isso, os defendia. Ambientada no último ano antes do final da guerra, aborda os dramas das personagens em sua humanidade: a incerteza, a dúvida, o medo, a fome, o frio, o cansaço, o sono, a desesperança, a frustração e o endurecimento (Assis Brasil, 1978).

Assis Brasil (1978) inverte o modelo épico e heroico com o qual a história oficial apresenta Bento Gonçalves: esse surge como um homem comum. Inverte também a apresentação da forma como agiam e viviam os líderes farroupilhas e a forma como os combatentes eram incorporados às tropas. No personagem Filhinho contesta a ideia do patriotismo dos que lutaram na guerra, demonstrando que muitos foram obrigados e sem conhecer as razões da luta. A ideia do herói farroupilha, comandante ou soldado, é desmistificada ao sugerir que lutavam pela própria sobrevivência, tornando-se endurecidos e brutalizados, envilecidos, corvos diante da morte e do aniquilamento.

A obra de Cheuiche, *A guerra dos farrapos*, tem a seguinte interpretação de Marilene Weinhardt:

O tom predominante é o da crônica histórica, mas com um ponto de partida que apela para o mágico: o narrador, situado em tempo e espaço presentes, propõe-se realizar um mergulho efetivo no passado, para recuperar os fatos do ponto de vista dos que o viveram, sem pré-julgamentos. E assim o leitor é colocado não só diante dos acampamentos, dos entreveros, das artimanhas de guerra, mas também de momentos do cotidiano das cidades em que se instalava a capital da república, mostrando o lado cidadão e o familiar. Há sempre a preocupação em inserir a Província no conjunto da nação brasileira, examinando sobretudo suas relações com a Corte (Weinhardt, 1993, p. 122).

Já a narrativa de *República das carretas*, de Barbosa Lessa, é assim comentada por Fabrício Antônio Antunes Soares:

[...] em República das carretas a história da Farroupilha está centrada em dois bois. Ao mesmo tempo em que mostra, por um lado, a República na penúria indo e vindo em carretas, por outro lado, ao nomear os dois bois que ponteiam carreta de Esperança e Fortaleza, e os fazerem participar dos principais episódios da farroupilha, Lessa mostra o engenho de lutar dos farroupilhas mesmo em uma situação adversa. E nas indas e vindas dos dois bois das carretas, narra o cotidiano farroupilha (Soares, 2016, p. 249).

No entanto, a revolução começou a ser tema de interesse da literatura muito antes. O primeiro romance relacionado à Revolução Farroupilha foi *A divina pastora*, de Caldre e Fião, publicado por volta de 1847, dois anos após o fim da guerra. Essa obra questiona as bases ideológicas dos farrapos, pois tem uma visão oposta a dos revolucionários. Ainda, Simões Lopes Neto, autor de *Contos Gauchescos*, traz, nos contos “Trezentas onças”, “Negro Bonifácio” e “Contrabandista”, referências à Revolução Farroupilha.

De acordo com Luís Augusto Fischer (2004), é possível observar que existem muitas obras que tratam da Revolução Farroupilha, as quais, direta ou indiretamente, trazem à sua narrativa episódios e personagens históricos referentes à revolução. Por meio dessas narrativas ficcionais, bem como dos estudos historiográficos, esse evento histórico tornou-se fundamental para a formação da identidade gaúcha como um todo. Como tipo social, o gaúcho do início do século XIX estava deixando de existir. No final da guerra, aqueles que não morressem poderiam se juntar ao exército imperial. Devido à crescente integração ao mercado que o charque vinha experimentando, o gaúcho campesino passou a ser mais um funcionário da fazenda, eventualmente em tarefas próximas à cidade. Assim, aos poucos os campos passaram a ser cercados fisicamente pelo modelo urbano de desenvolvimento.

Fischer (2004) afirma ainda que a literatura não escolheu o homem urbano, o descendente dos Açores que cultivava trigo ou se dedicava ao comércio, nem se voltou para o colono do trabalho braçal, nem para o soldado regular de inúmeras guerras. Foi o gaúcho o escolhido como tema literário, principalmente pelos romancistas. Foi ele que, por meio das representações, passou a ser visto como o modelo identitário do sul-rio-grandense, mesmo em meio a movimentos imigratórios de europeus. Importante destacar que esse gaúcho, chamado de “centauro dos Pampas” ou “monarca das coxilhas”, vai encontrar na guerra muitos argumentos de qualificação de seu caráter, coragem e hombridade. Homem com grandes habilidades no manejo de armas e em especial na montaria, o cavaleiro possui uma ligação profunda com seu cavalo, o que certamente favorecia em combate.

Conforme Zilberman (1992), as primeiras proclamações de caráter regionalista no Rio Grande do Sul surgiram no cancioneiro popular. As demonstrações literárias pioneiras, por sua vez, referem-se aos tempos da Revolução Farroupilha, quando também foram publicados os primeiros jornais. Dentre as manifestações culturais ocorridas no século XIX, temos como peça-chave o Partenon Literário, que foi um agrupamento de homens e mulheres que se interessavam pela literatura e pelas artes em geral. O Partenon surgiu em Porto Alegre, no dia 18 de junho de 1868, perdurando até meados da década de 1880.

Francisco Riopardense de Macedo (1998) comenta que foi na casa de Apolinário Porto Alegre, localizada na Rua Andrade Neves, que surgiu a semente de uma nova ideia. Lá, um grupo ativo de pensadores se reunia e discutia assuntos revolucionários para a época, como abolição, república e direitos das mulheres. Além disso, debatiam suas obras literárias, abordando teatro, poesia, moda, e com ideias inovadoras, trabalhavam para elevar o nível cultural da comunidade.

As publicações duraram até 1879, no entanto, sua importância perdurou para o bairro que abrangia a antiga rota entre Porto Alegre e Viamão. Sua repercussão foi significativa na sociedade da época, conforme Mauro Nicola Póvoas (2017, p. 103), sendo que nos meios intelectuais foi bastante elogiado, tornando-se um marco que por três décadas inspirou a criação de novas sociedades, “em sua maioria [...] voltadas para o Romantismo, fidelidade que dificultará o desenvolvimento das escolas subsequentes nas letras Rio-Grandenses.”

De qualquer modo, o Partenon Literário constitui-se na “base principal para a expansão das letras gaúchas na segunda metade do século XIX.” (Póvoas, 2017, p. 104).

Ao descrever a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, Póvoas observa:

O órgão partenonista interessava-se, essencialmente, por uma tríade de materiais: Literatura, História e Filosofia, sendo a primeira, sem dúvida, a mais saliente e importante. Nas suas partes constitutivas, a revista era composta da seguinte forma: geralmente era aberta por um esboço biográfico de alguma personalidade literária, religiosa, militar ou política. após, publicavam-se textos teatrais – comédias e dramas – e em prosa, não ficcionais, discursos, teses, ensaios – e de ficção – contos, novelas, romances (Póvoas, 2017, p. 105-106).

Entre suas atividades, ainda, destaca-se a manutenção de uma biblioteca com mais de cem mil volumes e de um museu de ciências naturais. Eram organizados saraus lítero-musicais com conferências e palestras de cunho social e cultural, declamação de versos e esquetes teatrais. Nestas ocasiões acontecia alforria de escravos, que, segundo Póvoas (2017, p. 109), era uma “ação que provava que as ideias do grêmio não ficavam somente no plano da

teoria” e, mais, que “a Sociedade Partenon Literário transitou entre o trabalho intelectual e a ação efetiva e direta sobre a sociedade.” (Póvoas, 2017, p. 110).

Outra das contribuições do Partenon Literário foi o fato de ter inaugurado o ciclo da literatura regionalista, ou gauchesca, no Rio Grande do Sul. Sobre isso, conforme Póvoas:

Além do regionalismo, que se dá a partir do aproveitamento histórico das tradições campesinas e heroicas do Rio Grande do Sul, os homens e as mulheres do Partenon preocuparam-se em pregar o civismo, o nacionalismo e o culto às datas e personalidades pátrias, e deram início efetivo ao Romantismo sulino, ao se voltar para o decênio farrapo e de lá extrair a personagem que habitaria muitas das páginas da revista, em textos como “O vaqueano” e “Gabila”, por exemplo, de Apolinário Porto Alegre (Póvoas, 2017, p. 112).

A importância da obra de Apolinário Porto Alegre é destacada por Chaves (1994, p.13), ao afirmar que “o regionalismo gaúcho tudo deve a Apolinário Porto Alegre. Seu romance legou um tema e inaugurou uma tradição.”

Conforme Zilberman (1992, p. 13), o Partenon, por meio de seus agremiados, desempenhou um papel central não apenas em Porto Alegre, mas em toda a Província, pois contava com sócios na maioria das cidades do interior. É no Partenon que surgem as primeiras narrativas que se utilizam dos temas da revolução para construir uma certa imagem do sul-rio-grandense. Ou seja, certos valores que passaram a fazer parte do imaginário regional têm origem na Revolução Farroupilha e são exaltados pelas narrativas históricas e literárias, que encontram na associação e na revista uma oportunidade de se solidificar.

Segundo Fischer (2004), a literatura gaúcha adota os adjetivos como a forma mais plausível de nomear um fenômeno que abarca a simplicidade própria do Rio Grande do Sul geográfico e ao mesmo tempo exhibe traços identitários edificados ao longo de várias gerações. Esse percurso que se inicia na segunda metade do século XIX chega até a contemporaneidade, como se vê nas obras de Tabajara Ruas e outras já citadas.

Os varões assinalados, de Tabajara Ruas, objeto de análise desta dissertação, conta a saga dos principais personagens da Revolução Farroupilha. A obra, publicada originalmente em 1985, oferece ao leitor a oportunidade de conhecer a Revolução Farroupilha, pois narra, minuciosamente, a maioria dos fatos e lendas que compõem os dez anos de enfrentamento entre os legalistas imperiais e os revoltosos, assim como diversos aspectos culturais e sociais ligados a ela. A obra traz as batalhas, com vitórias e derrotas de ambos os lados, bem como as ações dos principais líderes da revolução.

Na primeira edição, o romance *Os varões assinalados* era composto de 41 capítulos, subdivididos em itens numerados, porém sem nenhum tipo de título. Essa obra, na versão de 2010, está dividida em três partes diferentes, todas intituladas com acontecimentos marcantes

da Revolução Farroupilha, sendo que a primeira recebe o nome de “País dos centauros” e as seções “Pedras Brancas”, “Porto Alegre”, “A República” e “Os dois Bentos”, trazendo uma proximidade entre cavaleiro e montaria, assim como a tomada de Porto Alegre e a Proclamação da República. A segunda parte, intitulada “A república de Anita”, dividida nas seções “As fortalezas de pedra”, “A Irmandade da Costa” e “Aparados da Serra”, traz aspectos como a fuga de Bento Gonçalves da prisão, na Bahia, a travessia dos lanchões comandados por Giuseppe Garibaldi para a batalha do Seival e o amor entre Giuseppe e Anita e como encerramento. A terceira parte, intitulada “A carga dos lanceiros”, é composta de momentos como a traição de Porongos, que resultou na morte de muitos soldados negros e o acordo de paz, feito pelo fim da guerra, que são apresentados em “Marcha na tempestade”, “Duelo de Farrapos” e “Ponche Verde”.

A obra discorre sobre os eventos ocorridos na Revolução e resgata valores culturais e imaginários, presentes no coletivo, por meio de personagens históricos. O romance gira em torno do abastado General Bento Gonçalves, um dos principais líderes da revolução, o herói gaúcho. Outros líderes, como Coronel Onofre Pires, Lucas de Oliveira, Corte Real, Teixeira Nunes, Domingos de Almeida e Domingos Crescêncio de Carvalho, também aparecem de forma secundária. Além do General Bento Gonçalves, os generais Neto, Davi Canabarro, José Mariano de Mattos e Gomes Jardim, que também tiveram importante participação na guerra, são contemplados na narrativa. Italianos refugiados como o Tenente Tito Lívio Zambeccari e o jornalista Luigi Rossetti uniram-se ao exército republicano juntamente com Giuseppe Garibaldi, um revolucionário nato. Ainda, traz Bento Manuel Ribeiro como uma figura ímpar na revolução, lutando de ambos os lados.

Marilene Weinhardt, em *Ficção histórica e regionalismo*, apresenta aspectos pertinentes que compõem a obra de Ruas, enfatizando algumas características fundamentais do texto:

Em *Os Varões Assinalados*: o Romance da Guerra dos Farrapos, publicado em 1985, Tabajara Ruas leva ao limite a proposta de escrever um romance documental. O texto não dá margem a dúvidas quanto à sua inclusão na etiqueta romance histórico. [...] seja quanto à abordagem da história, seja quanto à criação ficcional, o romance é orientado por concepções anacrônicas, oscilando entre românticas e positivistas: saga de heróis, farta documentação, narrador onisciente, texto longo. Contudo, Tabajara Ruas consegue conjugar esses fatores de modo a alcançar surpreendente efeito estético. A base documental não é organizada apenas para dar conta dos fatos, mas trabalhada e articulada para dar vigor às personagens. [...] (Weinhardt, 2004, p. 92).

A obra de Weinhardt faz ainda uma importante análise com relação a uma realidade histórica intercalada com elementos ficcionais, pois a narrativa de Ruas procura apresentar,

com fidelidade, os principais eventos da guerra. Para isso, recorre a fontes documentais para assegurar a verossimilhança.

Os varões assinalados trata-se de uma narrativa ficcional que apresenta uma abordagem histórica e traz uma crítica ao sistema escravocrata da época. Retrata o tempo em que as batalhas aconteceram e apresenta uma forte referência ao homem e a relação com seu cavalo, um dos elementos marcantes da identidade do sul-rio-grandense construída ao longo do tempo pelas narrativas históricas e literárias.

Quanto à orientação narrativa de *Os varões assinalados*, é possível afirmar que não há um único ponto de vista sobre o qual a obra se centra, embora o próprio texto indique certa simpatia do autor pelo movimento farrapo. O que percebemos é que, dependendo do episódio histórico, Ruas escolhe um determinado personagem – ou grupo de personagens – para apresentar a narrativa sob um determinado ponto de vista, ainda que o narrador esteja na terceira pessoa durante quase toda a obra.

Nesse sentido, na apresentação da narrativa sob os pontos de vistas de determinadas personagens, a obra contempla a afirmativa de Esteves (2010, p. 124) de que, conforme o objetivo do escritor, o protagonista do romance adquire características diversas. Em algumas obras o objetivo é recordar um escritor do qual a historiografia oficial se esqueceu; outras objetivam humanizar nomes que a crítica mistifica exageradamente; alguns, ainda, apenas buscam “discutir os princípios estéticos vigentes em determinado período histórico, seja com o objetivo de fazer repensar o presente, seja apenas com o objetivo de reavaliar o passado.”

A obra de Ruas muitas vezes aproxima as figuras históricas das formulações de Lukács sobre as maneiras pelas quais tais personagens devem ser representados literariamente em romances históricos. Embora o foco narrativo seja direcionado, na maioria das vezes, para as figuras históricas mais emblemáticas do movimento farroupilha, o autor se preocupa em mostrar que tais personagens não realizaram seus grandes feitos sozinhos, como é o caso de uma das ações dos Lanceiros durante a Batalha do Cerro dos Porongos, ao serem cercados pelas tropas imperiais:

O Coronel Teixeira Nunes assumiu o comando. Os lanceiros foram os únicos que não fugiram. [...] Teixeira chamou-os para o combate. E a luta foi a pé, de arma branca, no escuro. [...] A intervenção dos lanceiros obrigou os imperiais a recuarem ante a surpresa da arremetida e suster a matança. Dessa maneira foi possível aos que estavam cercados escaparem para o mato. Entretanto, os imperiais, passados os efeitos da surpresa, reorganizaram-se e voltaram à carga. O corpo de Lanceiros negros – ou Brigada Ligeira de Neto, como alguns preferiam – ficou cercado. Eram trezentos lanceiros confinados num círculo de ferro de mais de dois mil homens armados. - Vamos abrir caminho – gritou Teixeira. – Vamos sair daqui de qualquer maneira. [...] Ao mesmo tempo começaram a entoar um canto fúnebre, pesado, rouco, um canto áspero e sem palavras: negro. E logo, num movimento curto, principiaram a bater com as lanças no peito, produzindo um som assombroso [...].

Então os pés descalços começaram a bater no chão, acompanhando os golpes das lanças nos peitos; e assim foram avançando, compactos, cantando, batendo as lanças, batendo os pés, terríveis. Teixeira Nunes foi apanhado pela vertigem e de sua boca começou também a sair a canção negra, invocando os longínquos deuses [...] Sua espada começou a bater no peito, a bota a acompanhar a cadência da canção. Os imperiais arremeteram. Os lanceiros arremeteram. Na espiral sangrenta que se seguiu, engolfado em sombras e durezas pontiagudas, sentindo a asa do deus negro roçar seu ombro, as narinas dilatadas e os dentes triturando fantasmas, Teixeira abandonou-se ao festival: cintilava. Sua espada abria fendas miraculosas, seu braço varria pesos impossíveis. [...] De sua boca saía a canção africana, saíam as palavras mágicas, acudiam os deuses escuros. A muralha de corpos imperiais cedeu. A passagem foi aberta e por ela penetraram em torrentes os derradeiros soldados da república (Ruas, 1985, p. 418-419).

Nesse excerto, percebe-se que o autor caracteriza e apresenta detalhes da batalha, chamando a atenção do leitor, mostrando a personalidade e a trajetória dos Lanceiros Negros e seu Coronel Teixeira Nunes. A narrativa demonstra o sentimento de um pelo outro representado na ponta da lança. Ao mesmo tempo, reforça o mito da democracia rural elaborado pela historiografia positivista, segundo o qual os feitos farroupilhas são o exemplo e o símbolo da bravura gaúcha, a idealização histórica de uma democracia na qual não existem classes, são todos gaúchos movidos pelos mesmos ideais de liberdade, que trabalham e lutam lado a lado, ombro a ombro, quer nas estâncias, quer nas guerras, sem distinções entre eles. Esse idealismo reafirma, portanto, a legitimação de um sistema de dominação da época, na qual os interesses do estancieiro, do agropecuarista, do caudilho, eram os mesmos dos peões, dos escravos, dos excluídos na sociedade da época.

Ruas faz também uso de recursos que permitem que o leitor se sinta parte do livro nas cenas dos eventos da guerra, nas ações das personagens e na descrição das paisagens. Sobre isso, Weinhardt (2004) observa que para descrever o encontro (entre as forças imperiais e revolucionárias, naquela que seria a famosa batalha do Rio Pardo, com a vitória dos farrapos), que ocupa um capítulo inteiro, o narrador mobiliza recursos buscados em épicos clássicos do cinema. Para efeitos visuais, informações sobre o uso de asas esvoaçantes e tiras de prata brilhante são essenciais.

A soma do jogo dos tempos verbais, com o uso do tempo presente nas passagens de luta mais intensa, aliada a uma escolha lexical simples e precisa, faz com que o registro linguístico atinja uma plasticidade cinematográfica.

Conforme Lukács (2011), o romance histórico se define pela presença de uma perspectiva histórica, que seleciona e define a representação dos elementos, para fazê-los redescobrir seu sentido – ou torná-los significativos. Esse conceito de perspectiva desperta uma nova forma de perceber e figurar a história. Para tanto, o processo de criação de um

romance necessita de um padrão de expressão que constitua as “características” da ficção histórica.

Ainda de acordo com Lukács (2011), o romance histórico não trata de relatar apenas os grandes acontecimentos históricos, mas, sim, do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Entretanto, pode apresentar alguns personagens reais, que fizeram parte da história de cada região.

Este é justamente o caso de *Os varões assinalado*, no qual se encontram representadas as ações e manobras de líderes como Bento Gonçalves da Silva, David Canabarro, Giuseppe Garibaldi, Antônio de Souza Netto, Domingos José de Almeida, José Mariano de Mattos, Afonso Corte Real, José Gomes Vasconcelos Jardim, Onofre Pires, Joaquim Teixeira Nunes, Antônio Vicente da Fontoura, Bento Manuel Ribeiro e Anita Garibaldi. Sendo assim, no romance de Ruas personagens comuns se misturam aos personagens históricos no contexto da narrativa. A obra traz personagens heterogêneos, desde escravos até estancieiros que lutavam contra o governo imperial e que receberam as mais altas patentes militares. Inúmeros peões e escravos que cumpriam seu papel no exército.

4 A OBRA

Este capítulo apresenta um exame crítico da obra *Os varões assinalados*, analisando a aproximação ou o distanciamento desta em relação às categorias de caracterização do romance histórico contemporâneo propostas por Fernando Aínsa (1991) e à teoria lukacsiana do romance histórico.

4.1 (Re)leitura crítica da história

Seymour Chatman (1978) observa, ao referir-se às entidades históricas (acontecimentos, personagens), que um acontecimento histórico é aquele cuja existência não foi refutada por especialistas e no qual participam pessoas cuja existência histórica é corroborada por documentos ou ao menos reconhecida pelos historiadores. Seu oposto, ou seja, o acontecimento inventado, é aquele em que os fatos narrados não dependem de bases históricas, mas cuja existência é afirmada pelo texto.

No âmbito do romance histórico contemporâneo, Aínsa (1991a) resume os aspectos principais desse fenômeno literário. O primeiro deles é a releitura crítica, desmistificadora do passado por meio de sua reescrita, o que significa, sobretudo, uma releitura do discurso historiográfico oficial, cuja legitimidade a literatura questiona.

A ficção serve, nesse sentido, para confrontar diversas interpretações dos fatos, as quais podem ser, inclusive, contraditórias. A atitude do escritor em diálogo com o passado se traduz em uma desconstrução e, em muitos casos, em uma degradação dos grandes mitos nacionais.

Na obra *Os varões assinalados*, o que se evidencia é a construção de uma narrativa que se mantém fiel a documentos históricos e fatos reais, datas, locais, contextualizações precisas cujo objetivo é fortalecer o caráter histórico do romance, aproximando ao máximo a narrativa de um tom realista. Preocupa-se, acima de tudo, com o rigor da reconstituição histórica.

Alguns fatores fazem com que a obra seja considerada um romance histórico. Pode-se citar como o primeiro deles o recorte temporal feito por Tabajara Ruas na representação histórica de seu romance, em que ele busca trazer na narrativa os conflitos e revoltas pertinentes à Província de São Pedro, apresentando detalhadamente aqueles ocorridos na Revolução Farroupilha.

A forma como Ruas descreve os episódios dos combates, batalhas e, mesmo retiradas, aproxima plenamente a sua obra ao romance histórico tradicional descrito por Lukács (2011) e ao gênero do romance épico que, além das descrições minuciosas de cada um desses acontecimentos, exalta a bravura e o heroísmo de seus protagonistas.

No desenrolar da representação da Revolução Farroupilha, Ruas (1985) apresenta a barbárie de um conflito levado ao seu ponto extremo. Diversas personagens do romance estão comprometidas diretamente, sofrendo algum tipo de privação nos locais de batalha, desde a falta de roupas e comida, até as péssimas situações de higiene, enfrentando ainda períodos críticos de invernia, haja visto o extenso período em que a guerra se estendeu.

No que se refere à ideia de (re)leitura crítica da história, é importante observar que Aínsa (1991b) ressalta duas tendências opostas que estão presentes nos romances históricos contemporâneos: na primeira encontram-se os romances que pretendem reconstruir o passado e, na segunda, aqueles que o desconstróem. Na primeira tendência encontram-se os romances que recorrem a fontes historiográficas e se fundamentam nelas. É nesta tendência que se encontra a obra *Os varões assinalados*.

Da mesma forma, é possível afirmar que essa obra não se enquadra na segunda tendência, pois o romance de Ruas (2010) não pretende desconstruir os fatos históricos narrados; apenas apresentá-los, interpretá-los e reforçar, por meio deles, o protagonismo de suas personagens.

Apesar disso, livre de influências de outras eras ou quaisquer traços que não sejam originais, Ruas (2010) não se limita a realizar apenas uma quebra ou uma interrupção na narrativa: a Revolução Farroupilha, tal como a apresenta, não se trata apenas de uma crise, mas sim de um conjunto de situações problemáticas, todas elas interligadas em um período conturbado da história do Rio Grande do Sul.

Ilustrativamente pode-se citar o episódio da batalha da Ponte da Azenha, cuja narrativa épica adquire tons de heroicidade a respeito dos farroupilhas e de um certo acovardamento dos imperiais. Nesse episódio, a obra de Ruas (2010) aproxima-se mais dos romances históricos clássicos descritos pela teoria lukacsiana do que dos romances históricos contemporâneos latino-americanos descritos pela teoria de Aínsa.

O tratamento dado por Ruas (2010) à historiografia na qual baseia os fatos narrados e sobre os quais ancora a ação das personagens revela, em cumprimento do caráter de desmistificação que Aínsa (1991a) atribui ao romance histórico contemporâneo, uma intenção clara de reforçar o posicionamento da historiografia oficial posterior à década de 1920, a qual

atribuiu aos caudilhos farroupilhas atributos de heroicidade e à Revolução Farroupilha o caráter de uma epopeia gaúcha.

Dessa forma, rompe, na narrativa, com a ideia dos primeiros historiadores da revolta farrapa, segundo os quais os caudilhos farroupilhas inicialmente buscavam o atendimento de suas demandas como estancieiros e militares e a continuidade da guerra teria sido motivada por um conceito de honra exacerbado. Rompe também com a ideia de que a proclamação da República Rio-grandense não fosse propriamente uma intenção de Bento Gonçalves, comprometido que estava com o projeto de uma confederação que unisse o Rio Grande do Sul ao Uruguai e às Províncias de Entre Rios e Corrientes, na Argentina, para facilitar seus negócios (Silva, 2010).

Exemplo disso é a forma como Ruas (1985) narra o episódio da Proclamação da República, com características mitificantes que revelam simpatia aos ideais separatistas da época.

— *Camaradas!* — A voz de Joaquim Pedro agora estava deformada pela emoção. — *Nós que compomos a 1ª Brigada do Exército Liberal devemos ser os primeiros a proclamar, como proclamamos, a independência desta Província, a qual fica desligada das demais do Império e formar um Estado livre e independente, com o título de República Rio-grandense, e cujo manifesto às nações civilizadas se fará competentemente.*

Um murmúrio percorreu a tropa

— *Camaradas!* — Joaquim Pedro desembainhou a espada. — *Gritemos pela primeira vez: viva a República Rio-grandense! Viva a independência! Viva o Exército Republicano Rio-grandense!*

As aclamações sobem novamente. Os vivas se repetem. Netto tira o chapéu e faz uma saudação aos soldados. O alazão levanta as pernas dianteiras, ensaia curto galope.

— Preciso terminar – diz Joaquim Pedro – Ainda falta um pedaço.

A custo controla o cavalo. Ergue o papel para mais próximo dos olhos.

— *Campo dos Menezes. Onze de setembro de 1836.*

Assinado: Antônio de Souza Netto, coronel comandante da 1ª Brigada de Cavalaria.
(Ruas, 1985, p. 151)

Outro exemplo é a representação detalhada do episódio da vitória das tropas farroupilhas na Batalha do Seival como fonte inspiradora e razão principal para que Netto proclamasse a república, oficializando a separação, que já se tornara inevitável diante do avanço do conflito.

Os rebeldes continuam avançando., vagarosos. Os cavalos sacodem as cabeças. Relinham. Estão a menos de duzentos metros. São duas nítidas alas de cavalarianos. A da direita, comandada por Joaquim Pedro, é o Corpo de Lanceiros. A da esquerda é a de Netto, reforçada com os uruguaios de Calengo.

Joca já escuta o rumor das patas no pasto, o tilintar dos estribos.

- Atenção!

O coronel Silva Tavares seu pai, ergue bem alto a espada.

- Apontar!

Há o movimento organizado de armas que se levantam, o som seco de gatilhos armados.

- Fogo!

O som de centenas de disparos se espalha no ar junto com a fumaça e o cheiro de pólvora e o vôo em pânico dos quero-queros. Das filas rebeldes um cavalo sai em disparada sem cavaleiro. O cavalo negro de Netto ergue as patas dianteiras.

- Camaradas!

O redomão arremete dois metros para a frente. Netto o sofria com dificuldade.

- Camaradas! Não quero um só tiro. É na espada e na lança!

[...]

- Viva o imperador Dom Pedro II!

Os rebeldes se aproximam, trovejantes.

- Viva o Brasil! Morte aos anarquistas! À carga!

Um clarim ressoa. Os dois exércitos arremetem um contra o outro, lanças apontadas.

[...]

O choque foi antes do que esperava e mais forte do que esperava. A espada tornou-se leve. O zaino chocou-se contra o malhado do inimigo ruivo. Os animais relincharam de dor e susto. O dólma aberto do inimigo mostrava um peito branco, liso, onde apontava costelas: frágil. A espada entrou ali. Macia. Fácil. Abriu a mão e soltou a espada como se fosse ave a que se dá liberdade e a viu desaparecer no tumulto levado pelo inimigo ruivo e sardento. Um índio empurrou a lança contra seu rosto, esquivou e tornou-se a ver que o ataque recomeçava, a lança penetrou no pescoço do zaino e saiu do outro lado e só então viu o sangue. Espumoso. Em borbotões. A lança quebra. O zaino verga suavemente. As pernas dobram. Os pés de Joca tocam o chão.

[...]

- O Silva Tavares está fugindo!

[...]

Silva Tavares olhou com horror o pânico e o caos nas suas filas e compreendeu que seria impossível reverter a direção do combate. (Ruas, 1985, p. 137-142)

A obra também critica o governo da Província de São Pedro do Rio Grande e seus defensores militares já na primeira parte de *Os varões assinalados*, no capítulo I, “O país dos centauros”. Destaca momentos da batalha nos quais ressalta que Porto Alegre era defendida por “vinte ginetes entusiasmados e sem preparo” e um contingente “composto de funcionários públicos, empregados do comércio e alguns veteranos há muito desligados do ofício”.

Não eram combatentes, mas sim burocratas que se voluntariaram. A intenção de surpreender os rebeldes do visconde de Camamu, designado por Fernandes Braga para a defesa, fracassou pela desestruturação e despreparo da presidência da Província para defender Porto Alegre dos farroupilhas:

O contingente do visconde de Camamu, que viera para surpreender os rebeldes, desfez-se como ovo ao cair sobre uma pedra. Cada um correu para um lado, esporeando as montadas com desespero, sumindo na escuridão. Foi assim que salvaram suas vidas e puderam aparecer em casa noite alta, entrando pelos fundos, batendo nas janelas, cautelosos, narrando, vozes trêmulas, enquanto bebiam chás fumegantes, as peripécias da terrível noite (Ruas, 2010, p. 29).

Fernandes Braga é retratado, para além de sua inépcia, como um covarde que abandona a província quando os farroupilhas entram em Porto Alegre. Seu histórico, suas crenças e suas opiniões sobre os farroupilhas são narrados não como críticas a Braga, mas também como uma crítica aos farroupilhas:

Estudara Direito em Coimbra. Da nobre cidade universitária não trouxera apenas a nostalgia das capas engras, das guitarras e do vinho verde. Envolvera-se com a Maçonaria; chegara a pertencer a uma loja chamada *A Gruta*; lera – sobressaltado – manifestos pela proclamação da república.

Coisa de rapazes, loucuras da juventude. Tudo isso ficara para trás. A monarquia era instituição secular, abençoada por Deus, justa nos princípios. E agora – em seu governo! – surgem esses estancieiros ignorantes, ladrões de gado, assassinos de índios, a conspirar, a ameaçar, a revoltar-se. E o pior de tudo: pregam algo tão inacreditável como uma república. Logo eles: escravistas, atrasados. Será que não entendem a gravidade de seus gestos? (Ruas, 2010, p. 32).

A crítica às tropas imperiais encarregadas da defesa de Porto Alegre é direcionada ao próprio líder das tropas imperiais, Visconde de Camamu, que foi o primeiro a ser derrubado do cavalo e a fugir para o gabinete do presidente da Província:

Chegou depois de a lança derrubá-lo do mouro e depois de correr na escuridão, tropeçando, caindo, levantando, atravessando banhados, sentindo a farda bordada em ouro esfrangalhar-se nos espinheiros, sentindo o rosto e as mãos esfrangalharem-se nos espinheiros. Chegou percorrendo vielas mal iluminadas, andrajoso, sem barretina, sem banda, sem espada, sem penacho. [...] O homem pálido, de olhos febris, trêmulo de frio e sangrando de um ombro seria realmente o jovem e arrogante Visconde de Camamu? Com indescritível arrepio, Braga entendeu que aquela era uma visão que mudava definitivamente seu entendimento do mundo. [...] o tique no canto da boca se tornou definitivamente incontrolável quando viu o visconde entrar em seu gabinete, amparado por dois escravos (Ruas, 2010, p. 29-30).

Ainda, a obra (2010, p. 29) reforça que “os imperiais, sem comando, recuaram, não sabendo o que fazer [...] desandaram num galope desesperado.”

É possível também ressaltar que, desde o princípio, o romance evidencia que os caudilhos farroupilhas estavam longe de defenderem o mesmo projeto do início ao fim da revolta, sobretudo a ideia separatista, como se percebe já no início da obra, no capítulo I:

Domingos não tinha visão otimista dos acontecimentos, sabia que era prematuro proclamar uma república e confiar nos vizinhos platinos, mas acreditava que essa possibilidade não poderia ser descartada. Ponderou com muito tato, pois sabia que Bento Gonçalves não era um adepto fervoroso da república. Domingos deixou-lhe a impressão nítida de que tinham posto a funcionar um mecanismo.

- E agora, meu amigo, esse mecanismo tem força própria.

Bento Gonçalves ouviu-o durante duas horas. Quando Domingos partiu, Bento aproximou-se da janela. [...] Era isso que buscava nas enervantes noites de conspiração? (Ruas, 2010, p. 34).

Deixa claro, também, que o apoio da população não era unanimidade, sobretudo na capital: “A população em geral não compareceu para ver a entrada vitoriosa dos conquistadores da cidade. Bento Gonçalves contava com isso.” (Ruas, 2010, p. 31).

Os varões assinalados, assim, realiza uma releitura crítica da história ao demonstrar que o paradigma histórico consagrado e, mesmo, boa parte da narrativa literária sobre a Revolução Farroupilha são contestáveis, uma vez que tendem a aclamar os revolucionários como se estes contassem, sempre, com total apoio da população. Apresenta uma faceta da

revolução na qual não existem apenas honrarias e feitos épicos em batalhas, mas também o medo, a insegurança, a incerteza.

Essa característica da obra de Ruas se enquadra na afirmativa de Aínsa (1991b) de que, na narrativa do romance histórico contemporâneo, se evidencia a constante recorrência do narrador a registros historiográficos que dão conta do passado histórico, com a intenção de reescrever diferentes segmentos desse passado com uma atitude que dialoga, questiona e nunca é complacente.

Ainda, é importante ressaltar que no romance de Tabajara Ruas não se realiza uma distorção dos elementos históricos, uma vez que os eventos narrados, por serem resultado de pesquisas históricas, parecem manter certa fidelidade ao real. Conforme o autor, em entrevista ao jornal *Zero Hora*: “A Revolução Farroupilha é uma grande história de aventura, e escrevi com a intenção de fazer um romance de aventura, não um romance histórico. Claro, pesquisei bastante, com rigor, não há invenção que desvirtue os fatos.”¹¹

A maior parte de *Os varões assinalados* é escrita nesse sentido e claramente confirma, analisando-se a obra com base na afirmativa feita por Ruas em 2013, que se trata de um romance histórico com características do clássico, nos termos da teoria lukacsiana, permeado pelas aventuras épicas de seus protagonistas.

Contudo, o capítulo final, “A carga dos lanceiros”, adquire outra conotação. O tom da narrativa se modifica: as aventuras anteriormente narradas cedem espaço a uma postura quase melancólica do autor, mas a rigorosa reconstituição da história permanece. Talvez, nessa terceira parte, Ruas (2010) tenha demonstrado a intenção de realizar uma releitura crítica da história que esteve ausente nos capítulos anteriores.

A forma como relata o acirramento das crises no interior do movimento farroupilha, os conflitos que se tornam mais agudos, as decepções das personagens quanto à república, as tratativas e o próprio acordo de Ponche Verde evidenciam essa releitura por diversos fatores.

O primeiro fator é a evidência da falta e ética de Canabarro já no início do capítulo e a oposição mais acirrada entre ele, Netto e Teixeira Nunes. O segundo é a evidente animosidade entre os caudilhos quando o Conselho se reúne, já que essa animosidade se torna cada vez mais evidente e começa a causar problemas quanto às ordens dadas por uns e outros.

¹¹ Na terceira entrevista da série 'Obra Completa', Tabajara Ruas analisa seus livros e revisita sua trajetória. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/07/na-terceira-entrevista-da-serie-obra-completa-tabajara-ruas-analisa-seus-livros-e-revisita-sua-trajetoria-4192246.html>. Acesso em: 30 nov. 22.

Como terceiro fator, percebe-se que Ruas (2010, p. 413) alude ao estado em que se encontravam as tropas: famintas “e começando a se desmoralizar” e a forma como Canabarro trata as constantes baixas entre os soldados farroupilhas – “As baixas não importam agora.”

Por fim, o destaque dado ao avanço das tratativas de paz entre os farroupilhas e o exército imperial, bem como às traições e à morte de personagens como Paulino Paulino (Antônio Paulo da Fontoura), Domingos Crescêncio, Onofre Pires e Teixeira Nunes, demonstra a intenção de Ruas (2010) de realizar uma releitura crítica do final da guerra.

Se nos capítulos anteriores a narrativa épica é evidente, os atos finais da guerra têm uma abordagem a partir da qual a narrativa não mais enaltece o lema farroupilha e, tampouco, o idealismo, o patriotismo dos farroupilhas, questionando o discurso historiográfico.

Passa, então, a narrar a desconfiança e a decepção de Netto, que novamente se torna protagonista, a traição aos Lanceiros Negros e, por extensão, a Teixeira Nunes, sobre o qual foi ancorado o acordo com o Império, a capitulação final da Revolução Farroupilha com sentimento de derrota.

Percebe-se na obra, mas apenas no capítulo final, uma aproximação à perspectiva teórica de Aínsa (2003), quando trata de recuperar a realidade histórica que já existia, mas em aspectos que permaneciam ocultos pelo discurso redutor e simplificador da história oficial.

Ainda, seguindo os termos de Aínsa (1991b), o romance *Os varões assinalados*, ao final, aproxima-se do passado, dialogando com ele, tratando de retirar da história oficial a mitificação, de esclarecê-la e integrá-la a uma nova perspectiva de compreensão.

Atribuindo ao general Netto, como protagonista, o papel de questionar o discurso historiográfico, Ruas não deixa evidente uma postura de releitura da história da Revolução Farroupilha ou de questionamento de seus mitos. Contudo, faz uma forte ligação entre as falas de Netto e a sequência de fatos apresentados, a qual não pode ser rompida ou contestada, porque serve de base para a crítica presente no texto final do romance.

4.2 A voz dos negados, silenciados e perseguidos

Para Aínsa (2011), a narrativa latino-americana contemporânea olha para trás sob uma tripla perspectiva. Em primeiro lugar, realizando uma interação e interlocução entre memória individual e memória coletiva, realizando um diálogo entre o indivíduo e a realidade social, entre os problemas e os questionamentos que o indivíduo faz ao se colocar no lugar de um outro “generalizado”. Isso implica a perspectiva da incidência do passado sobre a consciência atual e o reflexo da memória histórica na literatura.

Em segundo lugar, a perspectiva da patrimonialização da memória implica no olhar sobre a memória institucionalizada do discurso do poder vigente, seus símbolos, sua influência sobre a memória individual e seu reflexo na narrativa.

Em terceiro lugar, na perspectiva da confrontação das memórias, o olhar para trás se volta para práticas da memória e do esquecimento. O discurso dissidente se volta contra os abusos da memória, para a denúncia dos assassinos da memória, o silêncio, o esquecimento, os graus de esquecimento e o esquecimento seletivo.

Destacando-se a terceira perspectiva - práticas da memória e do esquecimento -, observa-se que “para permanecer, as lembranças devem fixar-se na palavra escrita. O texto é seu melhor guardião. Daí a importância da escrita como gesto para conjurar o medo, como arma para exorcizar temores e angústias e proscrever o silêncio.” (Aínsa, 2011, p. 28).

Na obra *Os varões assinalados* o resgate das vozes dos negados, silenciados ou perseguidos não é evidente, perpassando as situações e fatos narrados sem que o narrador enfatize ou confronte as memórias de sua participação no conflito farrapo.

Essas são as vozes dos soldados farrapos, que lutaram por um ideal próprio, perpassado pelos ideais de seus comandantes, e as vozes dos negros, principalmente os Lanceiros Negros, que lutaram pela promessa de liberdade.

A massa do exército, “era de civis de profissões modestas, como pequenos artesãos, empregados do comércio, peões, escravos fugidos e índios. Eles lutavam pelas palavras que ouviam. E essas palavras eram Liberdade, Igualdade e Humanidade.” (Ruas, 2010, p. 401).

No capítulo III – “A República” –, na narrativa sobre a Batalha do Seival, há a indicação de um dos motivos pelos quais os soldados farroupilhas lutaram quando o major Davi Francisco Pereira se dirige aos soldados bradando: “Soldados! Em nome do imperador, vamos ao combate!”. Mais adiante, o tenente Joaquim Pedro Soares diz:

Pelo ideal republicano!” e Joaquim Teixeira Nunes acrescenta: “Abaixo a Monarquia” [...] Viva a república!” (Ruas, 2010, p. 141).

Entre os soldados havia também Saens Calengo, oficial uruguaio que lutou ao lado das tropas de Antônio de Sousa Netto que, no romance de Ruas, se dirige aos cem soldados uruguaio que o seguiram dizendo: “- Soldados orientales! La lucha contra el Imperio es de todos los libres! Los imperios son nuestros enemigos desde siempre! Orientales, a la carga!” (Ruas, 2010, p. 140).

Ao descrever os soldados das tropas farroupilhas, Joaquim Pedro Soares, em diálogo com Lucas de Oliveira, Antônio de Sousa Netto os descreve não como militares, mas como pessoas comuns:

Nossas tropas são praticamente civis, Netto – disse Joaquim Pedro numa voz pausada. Não somos um exército formal, somos um exército popular. É o povo armado que saiu para defender seus direitos, Netto. Eles têm o direito de romper com tudo. Arriscaram suas vidas para isso (Ruas, 2010, p. 147).

Em outra passagem, também na voz de Joaquim Pedro, Ruas novamente descreve os soldados farroupilhas:

- Camaradas! – ergue a voz Joaquim Pedro. – Estamos aqui não como um exército comum, mas como legítimos representantes de nosso povo! Não somos profissionais das armas. [...] Somos estancieiros, somos artesãos, somos comerciantes e agricultores (Ruas, 2010, p. 151).

A tropa de Netto é descrita como sendo formada praticamente por civis voluntários, “que tiveram seu batismo de fogo às ordens de Corte Real, em seus entevos com Bento Manuel. Eram gente da cidade – a maioria de Porto Alegre. Sofreram muito. Agora, começavam a endurecer o espinhaço, como dizia Marcelino Nunes, o instrutor de cavalaria.” (Ruas, 2010, p. 133). Além dos oito soldados profissionais dessa tropa, todos os outros eram civis, incluindo os Lanceiros Negros.

No tratamento dado aos atos dos soldados e dos negros, Ruas aproxima sua narrativa da teoria formulada por Lukács (2011) quando evidencia, na descrição das batalhas, que foram os homens comuns os grandes protagonistas desses episódios, por sua coragem e determinação.

Em relação aos negros escravizados que se somaram aos combatentes farroupilhas Ruas (2010) alude ao final uma reunião de oficiais quando, após discutirem diversas estratégias, Bento Gonçalves acrescenta: “- Na nossa pauta ainda está esse assunto dos negros” e Teixeira responde: “- É uma vergonha que ainda tenhamos escravos.” (Ruas, 2010, p. 72).

Mais tarde, preocupados com a traição de Bento Manoel, os oficiais novamente tocam no assunto:

No meio da tarde, Bento Gonçalves, Onofre, Netto e João Manoel estavam debruçados sobre um mapa quando Antunes enfiou a cabeça na porta da barraca.
 - A negrada está aí.
 Todos ficaram um tanto surpresos.
 - Chegou um mensageiro do tenente-coronel Joaquim Pedro, ele acampou a meia légua daqui, com uns oitenta negros. É o que diz o mensageiro.
 Bento Gonçalves olhou para Netto:
 - Esse assunto é teu.
 - É de todos nós.
 - Essa brigada é ideia tua.
 - Vou lá falar com o Joaquim.
 - Sem promessas – disse Bento (Ruas, 2010, p. 73).

Ao resgatar a história da formação dos Lanceiros Negros, Ruas (2010) traz suas vozes para o romance e, mais, deixa claro, na passagem anteriormente citada, que Bento Gonçalves

e os demais oficiais presentes à chegada dos negros trazidos por Joaquim Pedro (talvez com exceção de Netto) não eram abolicionistas.

Esta é a primeira alusão, na obra, à formação da Brigada dos Lanceiros Negros, inicialmente organizada por Netto, episódio que ilustra a definição de Aínsa (2011) sobre “passados que não querem passar”, que insistem em estar sempre presentes., é impossível esquecê-los.

Ruas (2010), seguindo essa premissa, aborda a memória dos Lanceiros Negros com a liberdade da ficção, recolhendo fragmentos documentais e unindo-os para contar sua história e iniciando pela primeira impressão de Netto sobre o acampamento dos negros trazidos por Joaquim Pedro:

O acampamento estava junto a um capão e não tinha barracas. Os negros estavam sentados debaixo das árvores, descansando. No fogo, algumas latas de água. Era um acampamento pobre e triste. Joaquim Pedro estava em pé, entre Teixeira Nunes e um negro alto, vestido com as divisas de sargento. O negro estava descalço (Ruas, 2010, p. 73).

Esse negro, Sargento Caldeira, reuniu os homens, muitos ex-soldados, que haviam lutado “pelo imperador branco” em troca de comida e botas e que desejavam lutar ao lado dos farroupilhas pela sua liberdade. Eram desertores do exército do imperador e escravos fugidos que buscavam liberdade. Porém, Netto respondeu a esse pedido:

- Isso é uma coisa que eu não posso prometer, sargento. É uma coisa que eu desejo, como meu compadre o coronel Joaquim Pedro, como o tenente Teixeira Nunes, como muitos outros oficiais desejam. [...]
 - Conseguir isso faz parte de uma luta política. A liberdade, sargento, é um direito político que precisa ser conquistado. [...]
 - Um direito vosmecê e os seus terão. O direito de pelear pelo lado que escolheram. A guerra também é um fato político. [...]
 - O Estado-Maior aprovou a criação de um Corpo de Cavalaria de Lanceiros formado por africanos. Isso é um fato político. Asseguro que todo escarvo que se alistar em suas tropas terá um tratamento de soldado. Isso é um fato político (Ruas, 2020, p. 74).

Ao final desse diálogo o Sargento Caldeira acrescenta, deixando Netto desconcertado: “[...] Homens negros sempre fazem tudo três vezes mais para mostrar o que valem. Homens negros são como pássaros.” (Ruas, 2010, p. 75).

No final do capítulo I, “O país dos centauros”, no episódio “Os dois Bentos”, Ruas descreve o Corpo de Lanceiros Negros:

O Corpo de Lanceiros Negros era chamado pelos oficiais farrapos de a Brigada Ligeira de Netto, talvez por pudor de usar a palavra negros. Mas foi como Corpo de Lanceiros Negros que eles se tornaram conhecidos.

Suas lanças, endurecidas a fogo lento, eram mais longas que as lanças comuns. Carregavam poucas armas de fogo. Apenas os mais hábeis as possuíam. A especialidade do Corpo era o ataque frontal. Acicatando os cavalos com esporões de madeira – duas forquilhas aguçadas a facão presas aos pés por tiras de couro -, eles buscavam o choque direto. não usavam escudos de proteção. Quando em combate, enrolavam o poncho no braço esquerdo.

Eram mestres no uso da boleadeira com a qual derrubavam os inimigos em fuga ou abriam claros nos entreveros. Adquiriram essa habilidade derrubando emas no pampa.

Os lanceiros não se misturavam aos demais soldados. Ficavam sempre à margem do acampamento. Não usavam tendas. Nas vésperas dos combates rendiam culto aos deuses africanos da guerra. O batuque durava horas inteiras, acompanhado de um coro de vozes em idioma estranho. Era canto lento, sincopado – noturno -, bem diferente das ágeis canções e do ritmo desarmante dos dias de festas (Ruas, 2010, p. 131-132).

A riqueza de detalhes com que Ruas descreve os Lanceiros Negros cumpre com o que Aínsa (1997) ressalta como uma das funções do romance histórico contemporâneo, que é descobrir, desvelar informações retidas no próprio discurso oficial que as oculta.

No episódio da Batalha do Seival, Joaquim Pedro clama aos Lanceiros Negros:

- Guerreiros africanos! Meus camaradas! Não vamos lutar apenas por nós. Vamos lutar contra a escravidão em todas as formas! Não só pelas nossas vidas, não só pelo presente! Meus bravos... – ergueu a espada. – À carga! (Ruas, 2010, p. 140).

Pode-se inferir, dos episódios anteriormente transcritos e na narrativa da fala de Joaquim Pedro, que Ruas (2010) quer deixar claro que os caudilhos farroupilhas não prometeram liberdade aos negros que lutassem ao seu lado e, inclusive, a grande maioria deles aceitou, como a obra deixa em aberto para a interpretação do leitor, pois não há alusão direta do autor a esse fato, não hesitou em aceitar, nas tratativas do tratado de paz, o massacre dos Lanceiros Negros pelas tropas imperiais.

Tampouco libertaram escravos durante a vigência da república ou os libertaram posteriormente. Inclusive, também fica em aberta à interpretação de que os Lanceiros Negros foram deliberadamente massacrados com a anuência e participação direta de Canabarro.

Ilustrativamente, Silva observa:

O projeto de Constituição da República (artigo sexto) considerava cidadãos apenas os “homens livres” nascidos no Rio Grande [Entre os escravos, seriam cidadãos rio-grandenses apenas os homens nascidos livres e aqueles que por razões especificadas merecessem a alforria.] O decreto de 20 de fevereiro de 1839 estabelecia o uso do tope da nação nos chapéus dos cidadãos, excetuados os escravos. Finda a revolução, os principais chefes republicanos seguiram a vida como sempre a tinham levado e deixaram escravos para os seus queridos herdeiros, segundo os inventários divulgados pela historiadora Margaret Bakos (*in* Dacanal, 1985, p. 95): João Antônio da Silveira (1873), 2 em São Gabriel e 26 em Rio Pardo; Antônio Vicente da Fontoura (1861), 19; José Gomes de Vasconcelos Jardim, um

dos presidentes da República Rio-Grandense (1854), 47; Bento Gonçalves da Silva (1847), 53 (Silva, 2010, p. 29).

No mesmo sentido, pode-se trazer a essa discussão a afirmativa de Silva sobre o tratamento dado aos escravos durante a Revolução Farroupilha:

[...] como explicar que esse movimento pela liberdade nunca libertara seus escravos e até fora, em parte, financiado com a venda de negros? Os farrapos tinham uma retórica para os negros e outra para os brancos. Esse aspecto mostra toda a sua hipocrisia. Podiam escrever o que bem entendessem e ostentar grandes ideais para defender pequenas causas. Os escravos não apenas não sabiam ler. Muitos deles, mal chegados da África, nem falavam português. Eram meros objetos e ferramentas. Mas como podiam ser úteis para morrer num batalhão de infantaria! (Silva, 2010, p. 34).

A resposta à primeira pergunta não se encontra na obra de Ruas, mas a retórica dos caudilhos farroupilhas para os negros é perceptível nos diálogos aqui apresentados. Talvez seja essa a grande questão em torno da voz dos negados e silenciados pela história na obra de Ruas (2010): em sua narrativa, o autor dá a esses personagens a voz que não apenas a história, mas também a literatura, lhes nega? A resposta não é única, mas fica em aberto ao leitor para que a encontre, embora em nosso entendimento essa voz não está presente no diálogo entre os escravizados do Corpo de Lanceiros e os líderes farroupilhas. Não se estabelece na narrativa um questionamento à memória institucionalizada, à historiografia oficial e seus símbolos, nem ao poder vigente e aos desdobramentos.

Uma perspectiva possível é que a libertação dos soldados negros, em nenhum momento, foi objetivo dos farroupilhas, como se percebe no episódio *Ponche Verde*, capítulo III, *A carga dos lanceiros*, quando o sargento Caldeira pergunta a Teixeira Nunes: “- Perdemos a guerra, coronel Teixeira?” e complementa: “Mas... e se a guerra for perdida, nós vamos tornar a ser escravos? [...] Se houver acordo de paz, coronel Teixeira, os homens negros voltarão a ser escravos.” Diante da insistência de Caldeira, Teixeira Nunes responde: “- Se houver acordo de paz, os homens negros não voltarão a ser escravos. [...] Mas não posso prometer, sargento Caldeira. Só posso lutar por isso.” (Ruas, 2010, p. 548).

Outra perspectiva é a consciência, por parte dos Lanceiros Negros, de que a liberdade não viria, e pode ser encontrada na sequência, quando o sargento Caldeira diz a Teixeira que “homens negros são como pássaros [...] São caçados, são mortos, são metidos em jaulas [...] Homens negros não querem a paz, não querem a derrota. Querem lutar até o fim, até a vitória.” E acrescenta: “Homens negros sabem. Vosmecê também é um pássaro, coronel Teixeira. Vosmecê é o que voa mais alto. Vosmecê é o Gavião.” (Ruas, 2010, p. 548-549).

Ruas também resgata a coragem dos lanceiros negros, exaltando a sua persistência em todos os combates, mesmo aqueles perdidos e dos quais todos haviam fugido, tal como ocorreu na batalha do Cerro de Porongos:

A debandada foi geral. Fugiu-se a pé, a cavalo, como foi possível.

Mas o Corpo de Lanceiros Negros não fugiu. [...] Apanharam suas armas e correram na escuridão em direção ao fragor. E a luta foi a pé, de arma branca, no escuro. Os soldados regulares de Canabarro estavam sendo exterminados. A intervenção do Corpo de Lanceiros obrigou os imperiais a recuar, ante a surpresa da arremetida. A matança foi sustada. Dessa maneira, foi possível aos que estavam cercados escapar para o mato.

Passado o efeito da surpresa, as filas imperiais se reorganizaram e voltaram à carga.

O Corpo de Lanceiros ficou cercado: trezentos lanceiros a pé, confinados num círculo de ferro demais de dois mil homens.

Eram veteranos do Seival e de Rio Pardo; estiveram em Laguna, subiram a Serra até Lages, combateram em São José do Norte. Mas aquele era o maior apuro em que jamais estiveram (Ruas, 2010, p. 546).

Percebendo que aquele era o fim, os Lanceiros Negros começaram a cantar:

Era um canto fúnebre, pesado, rouco, um canto áspero e sem palavras: negro. E logo, num movimento curto, principiaram a bater com as lanças no peito, produzindo um som assombroso, que espantou o próprio Teixeira. Então, os pés descalços começaram a bater no chão, acompanhando os golpes das lanças nos peitos; e assim foram avançando, compactos, batendo as lanças, batendo os pés, terríveis (Ruas, 2010, p. 546-547).

De qualquer modo, é possível estender o rol de perguntas sobre a relação existente entre os revolucionários farroupilhas e os negros, sobre a escravidão e o abolicionismo da república:

Não há desculpa possível nesse sentido para os farrapos. A própria historiadora Margaret Bakos, em texto publicado na coletânea *A Revolução Farroupilha: História e interpretação*, assinalou que “é lugar-comum na bibliografia do Rio Grande do Sul atribuir aos farroupilhas o ideal da abolição da escravatura negra” (1985, p. 79), especialmente em função de uma das cláusulas de Ponche Verde, a quarta na relação assinada por Antônio Vicente da Fontoura, que dizia: “São livres e como tal reconhecidos todos os cativos que lutaram ao lado da República”.

Mas os imperiais jamais assinaram esse documento. Não existe uma “Convenção de Ponche Verde” assinada pelas duas partes. Houve “traição em Porongos e farsa em Ponche Verde”, como sustenta Moacyr Flores (2004), ou farsa em Porongos e traição em Ponche Verde? Houve uma anistia dada pelo Império aos farroupilhas ou um acordo de paz? Ou a simulação de uma convenção para encobrir um pacto por baixo do poncho baseado numa série de concessões em troca do fim da guerrilha e da entrega dos negros “libertos” ao “pacificador”, o mesmo que reduzira a pó a rebelião negra da Balaiada? Existe uma relação direta entre o massacre de Porongos e a paz de Ponche Verde? Qual o mistério desse passado ainda vivo? (Silva, 2010, p. 29).

Ruas (2010) insinua que houve uma relação estreita entre o massacre de Porongos e Ponche Verde, em primeiro lugar porque o que ocorreu e a forma como ocorreu parece confirmar no romance o que a história comprovou: a participação direta de Canabarro e

indireta de vários outros caudilhos farroupilhas no ataque imperial aos Lanceiros Negros no Cerro de Porongos.

Em segundo lugar, o tratado aceito por esses caudilhos esclarece o que realmente aconteceu aos negros que lutaram na revolução, de acordo com Ruas:

Sentaram à sombra de um cinamomo, ouvindo as cigarras riscarem a manhã com seus gritos. Vicente conseguiu reunir Canabarro e Lucas, depois de duas semanas de troca de mensagens.

- Que história é essa sobre os escravos? – Lucas, numa voz amarga.
- Precisamos tratar desse assunto com realismo – Vicente, na defensiva.
- Vosmecê, general, já acertou com o barão que eles serão remetidos para a Corte logo que se fizer a paz. É o que se diz. Isso é verdade?
- Nada está acertado – rosou Canabarro.
- A Corte não aceita a liberdade deles por motivos que nada têm a ver com falta de humanidade, Lucas; mas por um elementar direito de propriedade – disse Vicente.
- São principalmente nossos patrícios, os grandes proprietários, que se sentem atingidos com a medida.
- Os africanos serão levados para o Rio de Janeiro e tratados como soldados – disse Canabarro. – Se ficarem aqui continuaremos a ter problemas. O barão me deu a palavra de que eles não voltarão ao cativeiro.
- E no acordo final, como fica? Na redação do documento?
- Fica que se dará plena liberdade aos escravos que tenham pegado em armas, o que no fundo é verdade – disse Fontoura.
- Mas não sai escrito que eles serão enviados para fora do Continente?
- Não (Ruas, 2010, p. 562).

No mesmo sentido, em *Os varões assinalados*, as mulheres não têm qualquer protagonismo, surgindo em determinados trechos através das lembranças de seus maridos em guerra, pois este não é o objetivo principal da obra. O seio está justamente nos homens, pois como o próprio nome diz, são “os varões”. Aparentemente, pelas alusões a elas feitas por Ruas (2010), cabia às mulheres proteger as estâncias, cuidar dos oito filhos e amparar o restante das mulheres de seu entorno.

A obra traz também personagens femininas ainda mais invisibilizadas, como escravas, que aparecem lavando as roupas dos caudilhos, servindo às famílias. Contudo, não há qualquer detalhe sobre elas; apenas surgem em meio a descrições das “heroicas passagens” à quais Ruas (2010) dedica o romance.

Ainda, cita prostitutas das vilas tomadas pelos farroupilhas, com as quais os soldados passam o tempo entre as batalhas, normalmente descrevendo-as de forma pejorativa, como no episódio em que Canabarro “deitara sobre sua mesa de trabalho uma mulher das mais desregradas da vila.” (Ruas, 2010, p. 362-363). As prostitutas são descritas, portanto, pela sua “utilidade” para os combatentes ou pela forma como seu caráter era julgado pela sociedade da época e o narrador do romance não demonstra atribuir a elas qualquer importância: existem, mas desumanizadas, insignificantes.

A forma como Ruas (2010) descreve as mulheres que não fazem parte da elite farroupilha, de prostitutas a mulheres “comuns”, não revela qualquer intenção em dar-lhes voz ou qualquer protagonismo e tampouco em ressaltar suas qualidades para além dos atributos domésticos.

Se as esposas, filhas, sobrinhas, mães dos caudilhos farroupilhas, mesmo com pouco protagonismo, são descritas com respeito e admiração, mulheres como Maria Francisca, esposa de um farmacêutico que tivera um caso com Canabarro, que não fazia parte do mesmo estrato social, não recebem o igual tratamento.

Maria Francisca aparece como uma mulher de relativa cultura, como se percebe quando Canabarro pensa em pedir a ela que redija uma carta à cunhada para pedi-la em casamento. Contudo, Ruas (2010, p. 506) não se atém a esse aspecto, mas a descrevê-la fisicamente:

[...] pestanas que pareciam falsas de tão longas e um cabelo preto tão comprido que chegava abaixo da cintura. Maria Francisca dos meneios lascivos ao caminhar e Maria Francisca do lunar sobre o pômulo direito. Maria Francisca das gargalhadas inesperadas, revelando os dentes perfeitos e a língua apetitosa, gorda, a língua feliz. Maria Francisca das pacientes horas pintando as unhas de vermelho e das demoradas lavagens de cabelo atrás da tenda que servia de hospital, mas, principalmente, Maria Francisca da boca flor grande e dúctil, voraz e vermelha (Ruas, 2010, p. 506).

No decorrer da narrativa Ruas (2010) deixa claro que, apesar do grande envolvimento de Canabarro por Maria Francisca, ele a despreza, em primeiro lugar porque claramente não possui o perfil ou o comportamento desejável para as mulheres da época, do ponto de vista da burguesia da qual os caudilhos faziam parte:

Essa era a verdade. As mulheres o aterrorizavam. Por isso, casara com a tia dezoito anos mais velha. Por isso, marcara segundo casamento com a viúva do irmão. Eram mulheres neutras, familiares, que baixavam o olhar ante seu olhar, que corriam a satisfazer seu mais mínimo desejo. Maria Francisca era fálica, altaneira, debochada. Quando a viu, Canabarro estremeceu de terror e ódio. Avançou contra o cavalo dela com tal fúria que o derrubou (Ruas, 2010, p. 551).

Em segundo lugar, a despreza porque atribui à atração que sente por Maria Francisca à sua desatenção aos deveres militares, pois já não consegue pensar apenas na guerra, envolvido emocionalmente pela mulher.

Já as mulheres da família de Bento Gonçalves, conforme a narrativa de Ruas (2010), moravam todas na mesma casa, por segurança, entre a Estância da Barra e a Estância do Brejo e amenizavam a solidão escrevendo cartas, bordando, rezando o terço e cuidando da casa. Na passagem de Giuseppe Garibaldi pela casa das sete mulheres associou sua vida a vida das mulheres de Nizza, de onde viera: “a solidão era idêntica: olhavam o horizonte do mar como

estas olhavam o horizonte do pampa. Eram o mesmo oratório, as mesmas tardes arrastadas, a mesma longa espera, os mesmos suspiros.” (Ruas, 2010, p. 309).

A narrativa da estadia de Garibaldi na casa das sete mulheres também tem a presença de Manuela, sobrinha de Bento Gonçalves, por quem Garibaldi se apaixona, sendo plenamente correspondido. O casamento, contudo, não ocorre porque Bento Gonçalves pondera:

Garibaldi era um homem jovem, ao redor dos 30 anos, longe de casa e da família. Era natural enamorar-se de uma jovem como Manuela. Além do mais, ela correspondia aos seus sentimentos. Mas eram descendentes dos Meirelles, fundadores do Continente. Gente de tradição. E ele – para o bem ou para o mal – era o mais alto mandatário da Província. Era o presidente de uma república. Garibaldi, um aventureiro sem eira nem beira. Era valente, tinha lá seus ideais, mas no fundo era um extremista, que ao largo lhe causaria problemas (Ruas, 2010, p. 314-315).

Embora a narrativa não se debruce sobre o significado da negativa do tio ao casamento de Manuela, deixa entrever a condição de inferioridade da mulher e o poder patriarcal da época, na elite provinciana, de decidir sobre o seu destino de acordo com os interesses do chefe da família.

Ruas (2010, p. 34) também se refere às cartas que Bento Gonçalves escrevia para a esposa, Dona Caetana, no capítulo I, “O país dos centauros”, episódio “Pedras Brancas”, quando este reflete: “Não sabia o que escrever a Caetana. Poderia falar de negócios, recomendar a venda de alguma ponta de gado, dizer que sentia falta dela.” Nessa passagem da obra deixa, nas entrelinhas, a indicação de que a mulher do caudilho farroupilha se encarregava da estância em sua ausência, administrando sua propriedade e seus bens, mas não oferece qualquer detalhe sobre a personalidade de Caetana.

Caetana reaparece na narrativa mais adiante, descrita por Ruas da seguinte forma:

Caetana Garcia y Gonzalez da Silva tinha 38 anos, tez cor de mate e olhos densamente verdes. Era natural de Cerro Largo, República Oriental do Uruguai. Dera à luz sete filhos – quatro varões – para a estirpe do coronel Bento Gonçalves, com quem casara havia mais de duas décadas, no favo dos 16 anos. [Tinha] mãos de bordadeira.

[...]

Caetana trajava um vestido de seda verde-escuro, sem babados, com amplo decote. No pescoço fino, preso por uma fita negra, um broche de ouro. [Ela e Bento Gonçalves] recolhiam olhares de admiração de todos (Ruas, 2010, p. 54-58).

Embora a descrição da esposa de Bento Gonçalves indique se tratar de uma mulher refinada, bela e “prendada”, nos padrões da alta sociedade da época, falta à narrativa de Ruas (2010) a preocupação em descrever a sua personalidade e a sua atuação como encarregada da estância e da família, na ausência do marido, sozinha diante das circunstâncias duras da guerra.

Na voz do próprio Bento Gonçalves em diálogo com Pedro Boticário, quando da tentativa frustrada de fuga da prisão de Santa Cruz, é reforçada essa ausência:

Bento Gonçalves esfregou o rosto com força e evocou Caetana. Ela era a mulher mais bela de toda a fronteira sul da Província de São Pedro do Rio Grande e da República Oriental do Uruguai e a teve em seu leito aos 16 anos de idade numa noite de verão em Bella Unión, com a lua cheia assombrando os cemitérios e os cães uivando junto às cercas.

- Pedro, tu és feliz com tua mulher?

Escutou o silencio alarmado do outro.

- Estava pensando, Pedro, na minha Caetana. Eu acho que preciso dar mais atenção a ela.

- Coronel. – Havia um tom de súplica na voz de Pedro Boticário. – Por favor, vá e dê o sinal para os homens. Fuja, por favor.

- Mulher sente falta desse tipo de coisa. Mas eu não tenho muito jeito nisso...

[...]

- Cala a boca, Pedro. Estou pensando. Sabe no que estou pensando?

- Não.

- Estou pensando na minha Caetana, Pedro. Será que ela imagina que estou aqui, a esta hora, sentado neste lugar e conversando com teus pés, Pedro? (Ruas, 2010, p. 240-241).

A perspectiva pela qual Ruas (2010) considera a presença de Caetana na narrativa é, como se percebe, inteiramente ancorada nos sentimentos e impressões de Bento Gonçalves sobre a esposa. Se, acompanhando os soldados havia mulheres, nenhuma delas era da família dos comandantes. A idealização das mulheres “de família”, das mulheres da classe mais abastada como responsáveis pela família na ausência dos homens, em uma sociedade machista e patriarcal, é perceptível quando se analisa as descrições de Caetana, bem como as esposas, mãe, sobrinhas de outros caudilhos, revelando um machismo latente, próprio da sociedade da época.

Outra personagem que não pode estar ausente do discurso historiográfico da Revolução Farroupilha é Anita Garibaldi. Sua aparição na narrativa de *Os varões assinalados* se dá quando é vista na praia por Garibaldi. Posteriormente, nas reflexões do vice presidente da República Juliana, padre Cordeiro e nas falas de três beatas que foram ao padre denunciá-la por partir com Garibaldi, sendo casada com outro homem:

O corso estava outra vez solto nos mares do Atlântico. Mas a noticia que correu pelas ruas e invadiu as salas, as cozinhas, os bares, os armazéns, os quarteis e a sacristia do vice-presidente padre Cordeiro, no justo momento em que desvestia a estola e a beijava, após realizar o sacrifício da Santa Missa, foi a de que o corsário italiano – presumivelmente um ateu ou protestante – levava em seu navio uma mulher de Laguna.

E pior – as beatas baixavam os olhos -, uma mulher casada (Ruas, 2010, p. 364).

Quando surge na narrativa, Anita recebe um tratamento inteiramente diferenciado daquele que o texto dá aos atos heroicos de Garibaldi. Exemplo disso é a descrição de Anita feita no segundo capítulo, “A república de Anita”, quando a expedição de Garibaldi volta a

Laguna, a qual, apesar de detalhada, se volta apenas à impressão causada pelo seu aspecto físico:

Rossetti viu surgir na boca da escotilha a mulher. Sem dúvida demorara-se tratando de melhorar a aparência. Estava com o cabelo preso por grampos formando um coque, as pequenas mãos empunhavam sem jeito a sombrinha. Rossetti nunca a vira de perto e, agora, espantava-se com sua juventude.

Tímida, não sabendo com proceder, ficou ali, parada, o rosto jovem e redondo, de olhos brilhantes e negros, atravessados pela luz marinha. [...]

Ana Maria de Jesus Ribeiro estava casada havia pouco mais de um ano com Manuel Duarte, sapateiro. Quando os farrapos se aproximavam de Laguna, o sapateiro unira-se às tropas imperiais em retirada.

Rossetti não olhou mais para ela, [...] só depois pensou que estava tentando se afastar daquele jovem animal enérgico, com dois grandes olhos neutros a examinar o mundo sem emoção, carregados de segredos como essas conchas marinhas que se acham nas praias e carregam em si o som dos oceanos.

Inadvertidamente, e contra sua vontade, descobriu a sensualidade na boca úmida de Ana Maria de Jesus e com horror e volúpia compreendeu como também era vulnerável, e deixando-se levar por um momento de densa loucura a imaginou nua, branca e nua, abraçada ao corpo nu de Garibaldi, iluminados pelo luar, no chão de tábuas do convés (Ruas, 2010, p. 307).

Na sequência, na narrativa da retirada de Laguna, a abordagem de Anita passa a reconhecer sua bravura, quando ela surge, remando, para ajudar os farroupilhas a proteger o navio Rio Pardo: Garibaldi vê Anita “remando na água convulsionada, vem remando entre os destroços que boiam e a fumaça negra que se espalha na baía, [...] sem importar-se com os estrondos e sem cuidar das balas que assobiam a seu redor.” (Ruas, 2010, p. 374).

O foco narrativo é centrado, nesse episódio, sobretudo em Garibaldi e Anita, embora seja possível perceber que Ruas (2010) exalte com maior veemência o heroísmo de Anita, demonstrando nela a ausência de medo em cumprir as suas funções (entregando as solicitações de Garibaldi a Canabarro, transportando armas, cuidando dos feridos, levando a resposta de Canabarro a Garibaldi).

Adiante, no episódio “Aparados da Serra”, quando Anita é presa, a narrativa assume o tom de reconhecimento de sua bravura e heroísmo e a descrição se modifica ainda mais:

Agora, Anita tinha 18 anos. Quatro anos atrás o sargento-mor batera à porta da casa de seus pais no Campo da Carniça e pedira sua mão em casamento. O humilde Bento da Silva não compreendeu a reação da filha. Negou-se terminantemente a casar com o sargento-mor, por mais rico que fosse. [...]

Ela estava vestida como homem, de calças de riscado e botas, e usava uma blusa vermelha em tiras amarrada na cintura. O chapéu de couro estava furado de bala. As pesadas cartucheiras tinham-lhe sido confiscadas e ela parecia menor e mais leve (Ruas, 2010, p. 388).

Ao narrar a sua fuga desesperada para encontrar Garibaldi, Ruas descreve a valentia e a determinação de Anita, com termos como “tem que agir com frieza, sem respirar, sem bater em nada, sem arrastar as botas. Tem que ser silenciosa e perfeita, integrada à noite e seus ruídos.” Ao sair do acampamento, “vai avançando sinuosa e firme, sentindo subir dentro de si

a força que lhe dá exatidão aos movimentos, sincronia e silêncio.” Já não podendo ser avistada, “corre sem olhar para trás, corre sem saber para onde, corre para longe do acampamento inimigo e para algum lugar do planalto onde encontrará Giuseppe. Não poderia mais viver sem Giuseppe”, que tem a certeza de que encontrará vivo (Ruas, 2010, p. 390-391).

Ao mesmo tempo, Garibaldi pensava em como resgatar Anita, também sem saber onde ela se encontrava, em organizar uma expedição. Contudo, um mensageiro de Bento Gonçalves ordena que partam imediatamente. É nos campos de Vacaria que os grupos de Garibaldi e de Teixeira se reúnem novamente e assistem, no dia da retomada da marcha, Anita surgir montada em pelo num cavalo branco, com os cabelos soltos, “com os grandes olhos escuros despejando alegria [...] mais formosa do que nunca, juvenil e selvagem.” (Ruas, 2010, p. 394).

O reconhecimento da narrativa ao heroísmo de Anita Garibaldi destoa, de certo modo, do tratamento dado às outras mulheres que perpassam a história da Revolução Farroupilha. Pode-se dizer que Ruas teve, forçosamente, que reconhecer esse heroísmo em meio à narrativa épica de uma revolução de tantos homens, aos quais não poupou elogios e, por vezes, também algumas críticas.

4.3 Subjetividade e intimidade das personagens

Embora longo, épico, ancorado em farta documentação histórica, construído como narrativa de uma saga de heróis, o romance de Ruas (2010) se apoia em uma densa base documental para potencializar as suas personagens, evidenciar seu caráter humano, suas dúvidas, seus receios, suas falhas, sentimentos, coragem, necessidades, fraquezas e esperanças.

Nesse sentido se torna possível considerar que Ruas (2010), ao mesmo tempo em narra fatos da Revolução Farroupilha, batalhas e incursões de forma épica, também aborda as perdas da guerra, sobretudo as humanas, a angústia e a densidade política envolvida no conflito.

Os próprios fatos históricos da Revolução Farroupilha narrados por Ruas (2010), em que pese o caráter épico que lhes atribui, são abordados sempre com base nas personagens que os protagonizam, seus sentimentos, suas impressões.

Dessa forma, a história passa a ser observada pelo narrador como construção de indivíduos cujos interesses, personalidades e atitudes podem ser julgadas pelo leitor, abrindo

espaço para que a partir dessas características de caráter pessoal a história vivida/construída por esses homens possa ser compreendida e analisada.

A vida psicológica das personagens é realçada pela técnica narrativa, muitas vezes em primeira pessoa, mas mesmo em terceira pessoa, através de um narrado onisciente que conhece não apenas a história narrada, mas cada personagem em seus aspectos mais íntimos e subjetivos.

Assim, Ruas (2010) consegue estabelecer uma certa intimidade entre o leitor e a personagem, a qual impregna o relato e serve como elo de ligação entre a compreensão da história recontada e a revelação do que a história significou para cada uma das personagens principais.

Dessa maneira, de acordo com Aínsa (2011), o romance retoma o tempo e o representa através de vivências, de diálogos e da percepção de consciências individuais, nos quais as experiências das personagens, protagonistas ou não, são vividas em um tempo atualizado. A inserção da consciência individual no seio do passado coletivo é um privilégio da literatura, recurso narrativo que lhe outorga, paradoxalmente, maior verossimilhança.

Já no primeiro capítulo, “O país dos centauros”, no episódio “Pedras Brancas”, o secretário de Bento Gonçalves, conde Zambecari, assistindo a uma reunião entre os caudilhos Bento, Onofre Pires e Gomes Jardim para tratar da deposição de Fernandes Braga, faz uma reflexão:

Talvez façam isso para iludir o medo. Talvez porque têm os hábitos, os ritos, a ilusão da lealdade. Talvez para se encorajarem, tornarem-se mais do que meros cúmplices, para lembrarem as inúmeras vezes em que já estiveram frente a frente com a morte e depois descobriram que isso também não significava nada, que não tinha importância, que não os uniu em nada (Ruas, 2010, p. 17).

Quanto a Onofre Pires, contudo, Bento Gonçalves acumulou ressentimentos e frustração “nos dias de pavor em Fanfa”, passando a considerá-lo impertinente, incapaz de ouvir, teimoso, a tal ponto que ambos lutam entre si após um dos embates contra as forças imperiais (Ruas, 2010).

A acusação de Onofre de que Bento Gonçalves seria desonesto: “ele usou a palavra ladrão” (Ruas, 2010, p. 513), lhe despertaram fúria, humilhação e amargura, a tal ponto que desafiou Onofre para um duelo sem testemunhas. Contudo, também é importante ressaltar que Onofre Pires era um dentre aqueles que desconfiavam ou, mesmo, que acusavam Bento Gonçalves de ter sido o mandante do assassinato de Paulino.

A narrativa evolui até outro acontecimento marcante na história farroupilha - a traição de Bento Manoel e a reação de Bento Gonçalves ao ser avisado por Antunes:

A sombra que desce sobre o rosto impassível de Bento Gonçalves não passou despercebida do arguto Antunes, que a tornaria a ver outra vez, nove anos depois, no banhado de Ponche Verde, quando ordenou a retirada. Bento Gonçalves pensava em Onofre. Ele tinha razão. Onofre sempre tivera razão a respeito de Bento Manoel. – Traidor – disse de forma quase inaudível -, maldito traidor (Ruas, 2010, p. 66).

Normalmente calmo e ponderado, Bento Gonçalves não admitia traições entre os farroupilhas, chegando a dizer a Netto que “o traidor é a fonte de todo o mal. Nossa missão é aprisionar Bento Manuel. [...] Eu quero Bento Manuel meu prisioneiro. Eu quero Bento Manuel na palma da minha mão para que o possa ir esmagando, bem devagarinho.” (Ruas, 2010, p. 93).

Mais tarde, antes da batalha de Ponche Verde, Bento Gonçalves retoma a mesma intenção: “Olhou a própria mão fascinado. Foi fechando-a lentamente. – Vamos esmagar o traidor como se fosse uma folha seca.” (Ruas 2010, p. 490).

Bento Manuel, por sua vez, não se considerava um traidor, apenas não entendia, como Ruas menciona em um diálogo entre os dois Bentos, pelo que os farroupilhas lutavam. Afirma, em outro diálogo com seu homólogo:

- Compromissos de honra... Estou farto desse tipo de conversa, tocaio. Por toda parte a opinião é uma só: o Bento Manuel não tem palavra, o Bento Manuel é um traidor. [...]
Eu o respeitei como soldado na Cisplatina e respeitei em Fanfa. Mas... – a voz de Bento Manuel foi tornando-se perigosa – eu começo a perder esse respeito quando vejo vosmecê se esforçando por fazer um papel em que não acredita, quando vejo vosmecê servindo a homens e a ideias porque não dá um tostão furado só para manter as aparências, só para parecer sempre bom, sempre digno, só porque tem um cargo que nunca quis e em que não acredita (Ruas, 2010, p. 350-351).

Bento Manuel é retratado como um “ser sobrevivente do crepúsculo”, filho de uma índia e de um português. Tudo o que fizera na vida fora para ter paz e comida. Não tinha nada pessoal contra Bento Gonçalves e não considerava a guerra assunto seu, particular, a tal ponto que posteriormente, quando Bento Gonçalves estava preso em Santa Cruz, volta a lutar junto aos farroupilhas (Ruas, 2010).

Contudo, a opinião de Bento Gonçalves sobre Bento Manuel fica clara quando diz a Onofre Pires: “O Bento Manuel era um mercenário. É um homem sem ideais, que foi preciso utilizar enquanto estava disponível.” (Ruas, 2010, p. 440).

A desconfiança entre os caudilhos farroupilhas, ressaltada várias vezes na narrativa, é um aspecto marcante de uma história na qual as ações das personagens ocorreram quase sempre em função de acontecimentos urgentes e diversas decisões foram tomadas com base em convicções que não eram unânimes entre todos.

Um dos momentos em que esse aspecto se revela é no episódio “A República”, no qual as aspirações individuais e os valores dos farroupilhas se unem e se expressam na ação

de Antônio de Sousa Neto. Ruas (2010) demonstra a dúvida de Netto, Joaquim Pedro Soares e Manuel Lucas de Oliveira sobre a proclamação da República Riograndense, temendo que Bento Gonçalves os repreendesse:

- O Almeida, o João Manoel e eu estudamos demoradamente a situação, avaliamos ponto a ponto todos os acontecimentos. Achamos que chegou o momento da separação.

Nenhum se mexeu.

- Não podemos continuar combatendo contra a mesma bandeira que carregamos. O abismo entre a Corte e nossos desejos é cada vez maior. Precisamos dar um passo decisivo. E esse passo é a proclamação da República. E o momento é agora.

Todos respeitavam a coragem de Lucas, e todos tinham um certo temor da prepotência intelectual de Lucas, da inteligência de Lucas, da audácia de Lucas, mas todos olharam para Netto. [...]

O líder do nosso movimento é o coronel Bento Gonçalves – continuou Netto. – Todos sabemos que o coronel não é republicano e nunca vai ser republicano. Os senhores pensaram nisso?

- É hora de correr riscos – disse Joaquim Pedro.

Seguiu-se demorado silêncio (Ruas, 2010, p. 147).

Nesse momento Ruas (2010, p. 150) revela a subjetividade e a intimidade de Netto, que, vacilante, pensa que “seria feliz numa pequena estância na fronteira, criando parceiros de raça [...] Por um instante pareceu longe, inacessível. Tenho trinta e dois anos. Tudo que quero é uma noite de sono tranquilo.”

Antônio de Sousa Netto pode ser descrito como um homem romântico que gostava “de caçadas e cavalos de raça”, sonhava com “um país sem escravos, sem preconceitos de raças, um país onde todos sejam iguais” e foi aclamado general pelo exército popular: “Nosso exército popular não tem general. Se for vossa vontade, o coronel Souza Netto será nosso primeiro general!” (Ruas, 2010, p. 73, 74, 151).

Netto também protagoniza, no romance, o único episódio em que Ruas acrescenta à narrativa histórica um relato sobrenatural, no qual fica clara a preocupação da personagem com o destino histórico dos combatentes mortos na guerra:

Tomaram mate em silêncio. Neto despediu-se e saiu. Atravessou o pátio olhando as estrelas. A lua minguante atravessava as nuvens claras. A sentinela fechou a porteira.

Cavalgou pensando na carta que escreveria ao chegar, quando ouviu um ruído rouco, de gente chorando. Procurou no escuro e não viu nada. O cavalo começou a assustar-se.

O choro vinha próximo de uma figueira. Aproximou-se dela. Dobrado sobre o cavalo morto, estava o espectro do coronel Domingos Crescêncio.

O coronel Domingos Crescêncio será nome de rua na cidade de Porto Alegre. Com o tempo, seu nome vai soar estranho, vago, perdido na distância. Os cidadãos do futuro não saberão quem foi, o que fez, o que pensou o coronel Domingos Crescêncio, mas, agora, o fantasma dele está ali, ante os olhos de Netto, na noite de lua minguante com perfume de malva, dobrado sobre o cavalo morto, e chorando (Ruas, 2010, p. 503).

Durante a votação do tratado de paz, Canabarro, Vicente e Lucas erguem o braço aceitando o acordo. Netto permanece impassível até o momento em que avista um gavião voando em círculos e lembra do amigo Teixeira Nunes, morto junto aos Lanceiros Negros em Porongos. Observa o gavião em um voo elegante que se afasta: “Teixeira atravessado por uma lança, arrastando-se no chão. Chega de orgulho. Chega de mortos” e ergue o braço (Ruas, 2010, p. 568).

Após a votação, chama um ordenança e lhe pede que busque uma china: “Viu a surpresa no rosto do veterano. Na verdade, nessa noite sem estrelas, desejo por mulher não era sua principal inquietação. Tinha era medo de ficar só. De fechar os olhos e ver os mortos.” (Ruas, 2010, p. 569).

Na verdade, Netto decide ir embora porque o fato de ter assinado o tratado de paz o modificara. Sua assinatura tinha valor e suas ideias haviam se desgastado - “[...] acabam devagarinho. Vão se desgastando com o tempo, como adaga de aço ruim.” (Ruas, 2010, p. 570).

Diz a Lucas que é diferente, não muda porque os tempos mudaram: “[...] se vosmecê acha que a guerra é solução não há argumento que o convença do contrário. E se acha que é a paz que deve ser feita, traidor é quem pensa diferente.” E acrescenta: “Vosmecê comandou com a mesma certeza a cerimônia da proclamação da república e a do fim da república [...] Fui criado guaxo. Essas coisas eu não compreendo.” (Ruas, 2010, p. 570).

Outra personagem importante sobre a qual Ruas (2010) se dedica a demonstrar aspectos subjetivos é Giuseppe Garibaldi, inicialmente quando narra sua passagem pela casa das sete mulheres e o amor por Manuela:

Foi recebido com a costumeira cerimônia, que era um ritual da casa, mas durante o jantar houve uma descontração quase mágica. Talvez, nessa noite, tenha bebido um cálice de vinho além do prudente, porque cantou canções do mar de Nizza e recordou, estremecendo, que não apertava uma mulher branca em seus braços havia demasiado tempo; os olhos azuis como dos arcanjos no oratório incendiaram-se de paixão quando sua mão queimada de sol roçou sobre o linho branco da toalha a suave mão pálida de Manuela (Ruas, 2010, p. 308).

Garibaldi passou a “sonhar longamente, sonhar fundo, sonhar até a pele vibrar de febre com as doces mãos, os meigos olhos, a maneira de lírio e a promessa de qualquer noite remota e violenta que havia no silêncio de lago de Manuela.” (Ruas, 2010, p. 311).

No capítulo III, “A carga dos Lanceiros”, episódio “Marcha da tempestade”, Ruas narra uma conversa entre Garibaldi e Rossetti, quando o corsário comunica ao amigo seu desejo de partir:

Esta guerra, nesta terra de bárbaros, não vai ter fim, Luigi. Os republicanos verdadeiros estão isolados. Que nos chamassem de traidores era um passo. [...]
 Eu sou um homem do mar. [...]
 Às vezes fecho os olhos e vejo o mar. Tu não amas o mar como nós, gente de Nizza, amamos. No mar há liberdade, Luigi. Não essa fantasia das discussões políticas. Um marinheiro sento o mar diferente, Luigi. [...]
 Não é por mim que me inquieto, Luigi. É por Anita, é pelo bambino. Às vezes, eu penso nisso tudo e me dá um desespero, não sei o que vai ser de nós. A guerra foi perdida em São José do Norte. E em Taquari. [...] Por que ficar lutando por uma causa perdida? (Ruas, 2010, p. 446-447).

Anita também ansiava pela partida, “sonhava com outras terras menos selvagens, onde pudesse ter uma sala de visitas, um quarto de dormir e um berço para Menotti. Sonhava com a longínqua Itália; via-a nas palavras [de Garibaldi quando a descrevia]” e lhe deu a coragem necessária para partir (Ruas, 2010, p. 454).

Quando Garibaldi procurou Bento Gonçalves para comunicar a decisão, “o corsário sofria”. Bento compreendeu suas razões, mas o considerou desertor. Garibaldi chorou, mas suas lágrimas eram de ódio: “o italiano não queria piedade nem agradecimento nem boa vontade. Queria que o compreendessem. A superioridade de Bento Gonçalves era pequena e mesquinha.” (Ruas 2010, p. 455).

Joaquim Teixeira Nunes é outro idealista, republicano, abolicionista, cuja personalidade é constantemente evocada como sonhador, apesar da sua bravura nos combates e da sólida formação acadêmica. Sua intimidade é revelada em diversas passagens a partir das lembranças da esposa Luzia, que são constantes, muitas vezes mescladas a lembranças da infância:

Sonhou com Luzia sentada ao piano, era sonho sempre bem-vindo, pelos tons claros, pela luz, pela canção açoriana. Depois, o sonho foi povoado por um arroio que corria na chácara em Canguçu, onde passou a infância, e aquele touro negro, que o perseguiu descampado afora até o capão cerrado, onde subiu numa laranjeira selvagem (Ruas, 2010, p. 79).

Nas noites de insônia, imaginava a suave Luzia tocando piano, a luz entrando pela janela, esperando-o. E ele surgia de repente na sala, derrubando os vasos e cristais, imenso, barbudo, os braços crescidos, arrastando aquele corpo de cavalo, sorrindo para não assustá-la e vendo-a erguer-se com os olhos em pânico (Ruas, 2010, p. 384).

Ruas também expressa que Teixeira Nunes passou a ter, com o tempo, muitas dúvidas quanto ao modelo de república que tinham:

Não acalentava ilusões quanto ao modelo de república que tinham no momento. Os tempos eram de guerra. A economia estava arrasada. Os interesses dos grandes fazendeiros pela revolução tinham bem pouco a ver com os ideais republicanos. Sabia que a aliança era frágil e no momento propício os interesses falariam mais alto. Sabia que as transformações sociais dependem de fatores intrincados, muitas vezes contraditórios (Ruas. 2010, p. 383).

Apesar disso, lutou até a morte à frente dos Lanceiros Negros e foi assassinado em um momento de desespero pelo destino desses combatentes, pela desconfiança de que haviam sido traídos e o desejo de vingança contra Canabarro.

A figura de Canabarro está diretamente vinculada ao destino e às razões da morte de Teixeira Nunes. A ele Ruas (2010) dedica maior atenção a partir do momento em que recebe o posto de comandante de Armas da República, embora aluda a ele em outros momentos da obra.

Canabarro é retratado como um homem prático, viúvo e com a pretensão de casar-se novamente, com a cunhada, também viúva, porque “esse assunto de casamento envolve fortuna e negócios e é bom ficar em família mesmo.” (Ruas, 2010, p. 505). Era também amante de Maria Francisca, uma mulher casada com um farmacêutico pela qual nutria sentimentos contraditórios: atração e repulsa, amor e ódio.

O desprezo dos jovens oficiais o orgulhava, por ter galgado cargos importantes sem nunca ter frequentado a academia militar, mal saber escrever e não defendia nem o regime republicano nem qualquer outro. “Era general porque os tempos eram de guerra.” (Ruas, 2010, p. 506).

Meticuloso e incansável, foi um dos responsáveis pela guerra de guerrilhas adotada como estratégia ao final da revolução. Também é descrito por Ruas (2010) como impassível, lustroso, imperceptivelmente irônico.

Na abordagem de seus atos após ter sido nomeado general, em Laguna, Ruas o revela como um homem cruel e degenerado, com um profundo desdém em relação ao povo lagunense:

Esses catarinas preguiçosos! [...] Ele, um pelo duro, um analfabeto, um sargento, um sem-nome certo, com o posto mais alto da república! Terá que trabalhar muito para honrar o posto. Por sorte tem o Rossetti. A vila não ajuda. Não se encontra pessoa capaz de escrever ofícios, elaborar planos, executar qualquer tarefa prosaica e objetiva. São todos pescadores, comerciantes ou políticos de conversa rápida e oca. [...] A construção da república vai ser dura. Já teve um choque com esse coronelzinho, o Teixeira. Teve o peito de aconselhá-lo a tratar com mais delicadeza os “filhos da terra” – como disse. O coronel não gostou. Conhece o tipo. Desse Rio Pardo está com ele atravessado na garganta (Ruas, 2010, p. 360).

Canabarro era de índole violenta. Sua atuação como general em Laguna causou desconfianças em Rossetti, porque “se se desmandasse, poderia acontecer uma tragédia na pequena vila.” (Ruas, 2010, p. 363).

O padre Cordeiro também, a partir das atitudes de Canabarro, passou a desconfiar e desprezar o general, que mais tarde tornou-se o principal suspeito de seu assassinato, embora Ruas não o confirme na obra:

Esse Canabarro, que em má hora foram transformar em general, mal sabia escrever. Não comportava-se dignamente à mesa, dando arrotos constrangedores, no que era saudado por gargalhadas de seus lugares-tenentes – uns bugres malcheirosos que cuspiam no chão, diziam palavrões e nunca iam à Santa Missa.

Rossetti começou muito cedo a temer pela sorte da República Catarinense. Canabarro e o padre Cordeiro praticamente não mais se falavam (Ruas, 2010, p. 364-365).

Sua personalidade e convicções enviesadas causaram muitas desconfianças, sobre quais Ruas não se aprofunda no decorrer no relato. Considerava que “inimigo é inimigo [...] Pra mim não importa como morre”. (Ruas, 2010, p. 404).

Canabarro é uma figura controversa, que passou à história como traidor, na visão de alguns, ou como herói, na visão de poucos. Sobre essa questão Silva comenta:

Há quem encontre no episódio de Ponche Verde, repleto de erros primários, a primeira traição de Canabarro. A segunda seria em Porongos. A terceira teria a ver com a morte de Teixeira Nunes. A quarta seria a simulação de acordo de paz em Ponche Verde, em que só ele e Vicente da Fontoura conheciam as instruções reservadas do Império a Caxias e o decreto de anistia de 18 de dezembro de 1844 (Silva, 2010, p. 107).

Em *Os varões assinalados*, Ruas (2010) se dedica a desconstruir os mitos existentes em torno da figura de Canabarro e é a partir de seus atos como general, em Laguna que o escritor passa a apresentá-lo nessa perspectiva e com maior rigor em sua desconstrução.

Em relação às tentativas de um acordo de paz destacam-se vários protagonistas, a maioria dos quais, durante toda a narrativa, ocupam papéis secundários. Entre eles está Antônio Vicente da Fontoura, que se orgulhava de ser um intelectual e poeta. Era o encarregado dessas tratativas junto a Caxias. No desempenho dessa missão sentiu-se finalmente importante, responsável pela resolução do conflito:

Silencioso, ruminando argúcias, pesando as forças que se organizavam em torno de sua vontade, Vicente começou a preparar-se para viver seus dias de glórias. Subia por todo seu corpo um calor alheio ao verão que começava. Era ambicioso e sabia disso. Desprezava o dinheiro. Sua ambição queria beber sumo mais delicioso. Estava em pleno poder de suas energias [...] Sua missão agora era mais alta: fazer a paz. Fazer a paz era organizar a derrota da revolução. Precisava dobrar os caudilhos. Os grandes – os Netto, os João Antônio, os Bento – agora beberiam de sua mão (Ruas, 2010, p. 554).

A ele se somou uma personagem com um maior destaque na obra, Lucas de Oliveira e, em um diálogo, Vicente comenta que os caudilhos “não vão admitir que a glória da paz tenha sido feita por nós, Lucas. Eles sempre comandaram tudo e agora estão fora.” (Ruas, 2010, p. 558). Lucas, contudo, defende os caudilhos como homens que não são mesquinhos e a paz deve ser tratada com calma.

Vicente fora representante da república em Rio Pardo, no início da revolução, como delegado de polícia. “Administrava seu pequeno império com poderes absolutos. [...] A

população perguntava-se que espécie de revolução era essa, que trazia um despotismo maior do que o exercido pelos antigos senhores.” (Ruas, 2010, p. 461).

Lucas de Oliveira era um idealista, um sonhador, para quem as ideias e os ideais que possuía não terminaram com o tratado de paz, continuando a ser as mesmas do início da revolução. Contudo, também insistia na necessidade de adaptar-se às mudanças dos tempos, ou seja, na necessidade de adaptação das ideias a estas mudanças, mesmo que continuasse a acreditar que “a república é algo que vem, não há poder que a impeça de vir e se estabelecer no país. É questão de tempo.” (Ruas, 2010, p. 571).

Na perspectiva da obra *Os varões assinalados*, contudo, Ruas elabora as maiores alusões à subjetividade e intimidade de Bento Gonçalves, tema que será analisado em um item separado deste estudo.

4.4 Questionamento de mitos fundadores

Aínsa (1997) afirma que a intenção com que uma obra foi escrita define um primeiro campo de diferenças entre os discursos histórico e ficcional: o das convenções de veracidade e de ficcionalidade às quais se atêm, respectivamente, historiadores e romancistas. Porém, essa “vontade” inicial permite também descobrir afinidades e a complementariedade existente entre o histórico e o narrativo, especialmente quando se considera que os limites entre o real e o fictício, entre a verdade e o verossímil, variam conforme as concepções de cada época e a própria evolução dos gêneros histórico e literário.

O romancista histórico, nesse sentido, ainda que se apresente como pretense recompilador de fatos do passado, se atém ao que Aínsa (1997) denomina convenção de ficcionalidade que rege a criação literária. De forma mais livre, dispondo de diversas estratégias narrativas dos fatos, a convenção de ficcionalidade demanda também maior coerência que a narrativa meramente histórica, compreendida como credibilidade, verossimilhança. É a intenção do autor de atingir essa coerência que leva o autor a assumir uma postura introspectiva e intimista ou testemunhal e realista, embora a tendência seja sempre a de subjetivar o histórico.

Na análise desses dois aspectos na obra *Os varões assinalados* é possível situar a postura de Ruas (2010) quanto suas intenções de busca de coerência, observando que assume, no decorrer da obra, uma mescla de ambas as posturas.

Quanto à intenção introspectiva, Ruas (2010) a assume como narrador onisciente através do qual a história é assumida, na ficção, como um processo interno. Os

acontecimentos são vividos como experiências de consciências individuais e o histórico é personalizado a partir da subjetividade das personagens, que vivem a história por dentro, de forma autêntica. Aspectos introspectivos, o inconsciente, os sonhos, os delírios das personagens permitem uma “confessionalização” da história, como descreve Aínsa (1997), uma intimidade com os acontecimentos.

Quanto à intenção testemunhal, Ruas (2010) se propõe a reconstruir um ambiente histórico, mas falha em estabelecer uma ponte entre a atualidade na qual o texto é escrito e o passado ao qual o texto evoca. O testemunho busca refletir uma consciência da temporalidade e de seu transcurso, uma compreensão da época descrita, conforme Aínsa (1997), mas a obra de Ruas não reflete a forma como esse período influi e determina o presente no qual se situa o autor e os destinatários do romance.

Os aspectos essenciais das personagens ou dos acontecimentos históricos abordados no romance devem ser fielmente retratados e descritos pelo autor para que, desta forma, possam ser facilmente identificados pelo leitor. Sobre essa questão a afirmativa de Chatman (1978) é que as personagens que o autor cria a partir de personalidades reais, como Júlio César ou Napoleão, são cópias e, nesse sentido, necessariamente devem representar a personagem copiada e reencarná-la de tal forma que o leitor esqueça que essa personagem não passa de uma cópia.

Segundo Ravel Medrado (2016), de certa forma os mitos são os pilares da imaginação do homem ocidental, que se encontra fortemente expressa na contemporaneidade pelos meios midiáticos, artísticos e religiosos. A jornada do herói (monomito) é prova disso, a estrutura de narrativa usada em vários contos heroicos ainda é utilizada em enredos literários e roteiros de filmes.

Já de acordo com Bal (2021) a focalização vinculada a uma personagem pode variar e passar de uma personagem a outra. Esta técnica pode atribuir uma neutralidade a todas as personagens, embora haja um personagem a quem o leitor presta maior atenção e apoio, que é o herói do romance. No caso do romance histórico no qual personagens reais são protagonistas o reforço às suas figuras como mitos estabelecidos na memória popular tanto é um aspecto recorrente, como ocorre nos romances históricos clássicos, como também a sua desmistificação pode ser a ideia principal, como característico do romance histórico contemporâneo na visão de Aínsa (1991a).

Como se percebe, entre a intenção introspectiva e a intenção testemunhal, *Os varões assinalados* revela uma intenção intimista, a par de uma intenção realista em atribuir coerência ao relato, dando prioridade à narrativa de fatos e ações individuais, embora essa

prioridade, via de regra, derive na mitificação para interiorizar uma dimensão que vai além da temporalidade na qual situa determinadas personagens (sobretudo Bento Gonçalves, sobre quem a narrativa, ao reforçar claramente o mito, reforça também um forte componente de crença compartilhada coletivamente).

Ainda, conforme assinalado anteriormente neste estudo, uma das características do romance histórico contemporâneo citadas por Aínsa (1991a) é o fato deste se afastar da distância épica do romance histórico clássico, atribuindo ao discurso histórico um caráter não linear, no qual os recursos literários empregados podem ser vários, do relato em primeira pessoa aos monólogos interiores e a descrição da subjetividade e intimidade das personagens.

A superposição de tempos históricos diferentes não é observada na obra de Ruas (2010), visto que a narrativa tem uma sequência determinada pelos fatos históricos descritos de forma linear, em uma sequência que segue rigorosamente a cronologia narrada pela historiografia oficial.

A obra, portanto, se estrutura em tempos narrativos rigorosamente fiéis aos tempos históricos: a tomada de Porto Alegre, a Batalha do Seival e a proclamação da República Riograndense, a prisão e fuga de Bento Gonçalves e o encontro com Garibaldi, a tomada de Laguna, a fundação e derrota da República Juliana, o massacre de Porongos e o Tratado de Ponche Verde.

O narrador é onisciente e os acontecimentos são narrados, na grande maioria, em terceira pessoa, mas a narrativa mantém uma abertura para a inserção de monólogos interiores e para a descrição da subjetividade e intimidade das personagens, conforme verificado no item anterior.

É precisamente através dos monólogos interiores e alusão a aspectos subjetivos de algumas personagens que a narrativa se aproxima das características do romance histórico contemporâneo no que se refere à superposição de tempos históricos distintos, mas sempre evocados em momentos específicos dos acontecimentos históricos narrados.

Contudo, é fundamental trazer a essa discussão a ideia de Lukács (2011) de que, como o passado começa a ser percebido como a pré-história necessária do presente, a reinvenção do relato visa escrutinar os núcleos do passado que levaram à emergência do presente – núcleos que devem ser revelados mediante um ato de tradução (o anacronismo necessário hegeliano) que descubra como esses elementos persistem nas formas do presente e conectam os dois tempos.

Em que pese a revelação pontual da subjetividade e da intimidade das personagens, essa tradução ou conexão entre o histórico de vida e a subjetividade das personagens não se

concretiza, uma vez que o ato de tradução é apenas sugerido e não tem o peso necessário para conectar presente e passado na obra, ficando a cargo do leitor. Dessa forma, embora emerjam alusões à vida passada e à subjetividade de determinadas personagens, o autor a utiliza mais como reforço, justificativa ou conexão entre acontecimentos e desenlaces posteriores da história oficial narrada. A conexão necessária, entre essas reminiscências e subjetividades, se perde, precisamente, na ausência do anacronismo entre estes e o leitor, necessária para uma compreensão mais profunda das personagens e da própria história.

Ao mesmo tempo, Ruas (2010) demonstra uma insistente preocupação com uma narrativa que não rompa com a linearidade documental, sem indagar o passado ou provocar uma discussão com a incidência dos fatos narrados sobre o presente ou o futuro da história. Da mesma forma, confrontada com a teoria de Aínsa sobre o romance histórico contemporâneo, a obra de Ruas não manifesta a busca de um sentido das origens dos mitos farroupilhas ou da identidade gaúcha forjada a partir desses mitos no material histórico no qual embasa a sua narrativa.

Ainda, no entrecruzamento entre história e ficção - a historização da ficção referida por Ricoeur (1997) -, o corte de perspectivas entre o conteúdo ficcional e a realidade histórica documentada se realiza, em *Os varões assinalados*, pelas inserções de impressões, divagações, subjetividades das personagens. É nessa perspectiva, seguindo a indicação de Aínsa (2003), que o relato ficcional histórico de Ruas (2010) se liberta das fontes documentais para fazer literatura com a história, oferecendo uma versão possível do passado a ser compreendida pelo leitor, de cuja compreensão o narrador não participa. Contudo, como as inserções, conforme já assinalado, não têm objetivo de concretizar uma tradução ou conexão entre o histórico de vida e a subjetividade das personagens, a compreensão do leitor se mantém adstrita ao conhecimento da historiografia, não derivando em um corte de perspectivas.

De qualquer modo, enfrenta a dificuldade exposta por Bal (2021), quando define personagem como o ator dotado de aspectos humanos distintivos que, juntos conformam a personagem. A personagem literária se parece às pessoas de verdade, mas não o é; pertence à ficção, não tem personalidade nem ideologia, mas tem características que possibilitam descrevê-la psicológica e ideologicamente. Contudo, esse exercício, quando realizado por Ruas, confirma que

[...] o primeiro problema que surge quando tentamos explicar o efeito da personagem é o de traçar uma clara linha divisória entre a pessoa humana e a personagem. A similitude entre ambos é demasiadamente grande para que se possa fazê-lo: inclusive chegamos até o ponto de nos identificarmos com a personagem, de chorar, de rir e buscá-la ou buscar com ela (Bal, 2021, p. 88).

Por um lado, mesmo que o diálogo entre narrador e personagens não esteja presente na obra de Ruas (2010), é possível afirmar que o autor busca atribuir a determinadas personagens a possibilidade de levar o leitor a questionar os mitos e a linearidade do discurso histórico quando dá voz aos seus pensamentos, dúvidas, preocupações, sentimentos.

A narrativa majoritariamente em terceira pessoa atribui neutralidade diante do fato histórico e não evidencia a possibilidade de realizar ou de permitir a realização de uma leitura “deslegitimadora da história” como propõe Aínsa (2003). Por outro lado, permite às personagens dialogarem livremente com o leitor, inserido espaços na narrativa para outras interpretações da versão imposta pela história, para outras versões que se pretendem igualmente verdadeiras.

Ao mesmo tempo, também se pode afirmar que em vários momentos da obra de Ruas (2010) nos quais o passado das personagens e sua subjetividade se insere no presente da narrativa, esse recurso tende a ser utilizado pelo autor como forma de reforçar suas atitudes, comportamentos e ações conhecidas e reconhecidas através da historiografia oficial a cujos documentos o autor recorre para estabelecer a cronologia do romance.

Outro problema é a chamada situação extratextual, que Bal (2021, p. 89) define como sendo a influência da realidade na história, considerando o papel da realidade na ficção. Inclusive, nas relações entre texto e contexto “não podemos ignorar o fato de que o conhecimento direto e indireto de certas personagens contribui expressivamente para seu significado.”

Nesse sentido se pode reforçar a ideia de que o recurso da inserção do passado das personagens no presente da narrativa não alcança o objetivo de utilizar essa inserção como forma de atribuir significado ao presente, visto que a sua utilização, por parte do autor, persegue muitas vezes o objetivo de justificar as atitudes das personagens e não de contestá-las.

Embora a influência da inserção dessas informações na realidade presente da narrativa seja difícil de determinar, pois nela estão envolvidos a situação pessoal, o conhecimento, o contexto, o momento histórico e a realidade subjetiva das personagens, quando a interpretação fica a cargo do leitor, como ocorre em alguns momentos na obra de Ruas (2010), não se

estabelece a conexão necessária para que essa superposição ressignifique o presente da situação narrativa.

Ao optar pela linearidade do tempo histórico, Ruas (2010) não assume o compromisso que Aínsa (2003) atribui ao romancista histórico contemporâneo: oferecer interpretações atualizadas que respondam às questões que emergem do passado, interpretar o passado para apropriar-se de vozes, personagens, tradições ou fatos que ainda, no presente, são confusos, estranhos, carentes de explicações convincentes.

Se, como ensina Aínsa (2003), a incerteza de um passado percebido em fragmentos, de um tempo que foi manipulado em suas versões, várias vezes, pelo poder vigente e a suspeita de que os livros didáticos oferecem apenas meias-verdades são motivações para que leitores e escritores insistam, busquem, indaguem a história, Ruas (2010), na criação de uma obra de admirável força épica desconsidera o poder da literatura para favorecer esse questionamento. Diante do passado, das versões de que se dispõe, diante da infinidade de documentos que foram trazidos para a obra, o autor não sugere novas interpretações dos fatos históricos e, via de regra, também não concede às suas personagens a força necessária para sugeri-las aos leitores.

Na mescla entre o elemento histórico e o elemento fictício, a construção narrativa de *Os varões assinalados* se aproxima completamente do romance histórico clássico, que tende a tomar a época histórica como tela de fundo sobre a qual é construída a trama.

Ruas (2010) não cria personagens, dificultando a superposição de tempos históricos, o trabalho de reconstrução do passado e o questionamento de mitos fundadores – precisamente porque esses mitos, enquanto protagonistas da história, desempenham o papel de alicerce da força épica buscada pelo autor.

Embora em determinados momentos, conforme já observado, essas personagens são utilizadas por Ruas (2010) como forma de trabalhar com diferentes sentimentos e paixões, é importante reforçar que se caráter está fixado anteriormente pelo discurso da historiografia que o autor quer reforçar, transformando *Os varões assinalados* em uma história romanceada, como analisa Nunes (1998), já que personagens históricas estão situadas no primeiro plano do romance.

Como as personagens do romance de Ruas (2010) são reais e a narrativa tem a intenção de glorificar seus feitos, também são personagens predeterminadas pela história e, portanto, a sua relação com o universo descrito pelo autor não é livre e, sim, previamente prefigurada.

Essa característica impede que as personagens do romance sejam vistas a partir da concepção de Chatman (1978) sobre a personagem literária como um paradigma de aspectos. As qualidades pessoais relativamente estáveis e duradouras, codificadas pela cultura na qual o leitor os associa e interpreta, são dadas previamente e se encontram convertidas signos de identidade fixados na memória coletiva e, por mais que o autor recorra à descrição de aspectos íntimos das personagens históricas, se reconhecimento está dado pelo que a memória coletiva reconhece em cada uma delas.

Isso ocorre porque, como Chatman (1978) afirma, a utilização, no mundo ficcional, de personalidades históricas destacadas e presentes no cabedal de conhecimentos dos leitores apresenta certas restrições ao escritor que aumentam proporcionalmente ao grau de protagonismo que seja conferido a essas personalidades.

O desenvolvimento e o desenlace de um acontecimento histórico, bem como a trajetória biográfica fundamental de uma personagem do romance histórico, via de regra, já foram traçados de antemão e os leitores esperam que sejam confirmados no romance (Chatman, 1978).

A superposição da subjetividade e das experiências do passado de cada personagem em uma história já conhecida pelos leitores da forma como realizada por Ruas (2010), seguindo essa tendência, não permite ao leitor reelaborar a história e, tampouco, questionar os mitos fundadores firmemente enraizados na memória coletiva.

No mesmo sentido, na opção pela linearidade do discurso histórico em detrimento da superposição de tempos históricos e diante da insuficiência em suscitar o questionamento dos mitos fundadores, que são representados pelos principais protagonistas do romance, Ruas (2010) se afasta da ideia de Aínsa (1997) de que o romance histórico contemporâneo é um encontro de tensões e contradições que, por sua vez, são fatores que promovem o enriquecimento cultural.

Ao evitar assumir uma percepção diferente da realidade histórica, ao não modificar pontos de vista sobre a revolução farroupilha e suas implicações na realidade social e cultural do Rio Grande do Sul, o discurso ficcional de Ruas (2010) não oferece um novo ângulo de aproximação à história da revolução e tampouco altera a natureza dos fatos ou as problemáticas desse acontecimento, porque não oferece uma percepção mais complexa da história e de suas personagens, não transforma a realidade em algo inteligível.

4.5 Bento Gonçalves: herói épico ou revisitado?

Os aspectos essenciais das personagens ou dos acontecimentos históricos abordados no romance devem ser fielmente retratados e descritos pelo autor para que, desta forma, possam ser facilmente identificados pelo leitor. Sobre essa questão a afirmativa de Chatman (1978) é que as personagens que o autor cria a partir de personalidades reais, como Júlio César ou Napoleão, são cópias e, nesse sentido, necessariamente devem representar a personagem copiada e reencarná-la de tal forma que o leitor esqueça que essa personagem não passa de uma cópia.

Segundo Brombert (2001), um dos aspectos da personagem histórica é o nome próprio que, incorporado ao mundo ficcional, gera no leitor expectativas diferentes daquelas que uma personagem fictícia pode gerar, porque esta última passa a existir no instante em que é nomeada no texto pelo narrador ou por outra personagem.

O nome próprio “aciona mecanismos de memória, ativa redes conotativas que integram a competência cultural dos leitores e impõe certas restrições ao escritor.” (Brombert, 2001, p. 27).

Na obra *Os varões assinalados* Bento Gonçalves surge, inicialmente, após a tomada de Porto Alegre, da qual não participou: “Bento Gonçalves da Silva entrou em Porto Alegre a 21 de setembro de 1835, à frente das tropas rebeldes, com Onofre a seu lado. Porto Alegre era, nessa época, uma próspera cidade de quinze mil habitantes.” (Ruas, 2010, p. 30).

Já no início Ruas destaca que se tratava de um homem educado, nascido em berço de ouro, diferenciado dos seus companheiros farroupilhas:

Bento Gonçalves era um homem comedido em suas emoções, ponderadas. [...] ao contrário da maioria de seus confrades – fazendeiros, militares, guerrilheiros do pampa, veteranos das guerras de fronteira -, tivera educação escolar num seminário e não guardava medo à cultura, nem vergonha de manifestar seus conhecimentos. [...] escrevia versos; mas, ao contrário [do conde Zambecari], não os publicava nem recitava para plateias aflitas. Usou seu talento literário, na maior parte, para escrever cartas (Ruas, 2010, p. 33).

Uma das primeiras evidências da intenção de Ruas em aproximar a figura histórica de Bento Gonçalves ao herói épico, nos moldes do romance histórico clássico, se encontra na

passagem em que o general participa de um churrasco em Pelotas, do qual se apresenta vestindo um chiripá¹²:

Bento Gonçalves vestia-se como a maioria dos estancieiros presentes: chiripá preso à cintura por uma faixa de lã negra. Sobre a faixa, a guaiaca¹³ de duas fivelas. Longas ceroulas cobriam as botas. As extremidades das ceroulas apresentavam crivos e franjas. As botas eram russilhonas, lonqueadas, com nazarenas de prata. A camisa era branca, inteiriça, sem botões, de mangas largas e fofas e uma gola folgada, bem aberta. Sobre a camisa, o jaleco de veludo vermelho escuro, fechado por grandes moedas de cobre. Ao pescoço, o lenço de seda colorado. Chapéu de feltro de aba estreita e copa alta, preso à nuca por barbicacho de tentos (Ruas, 2010, p. 56-57).

O chiripá farroupilha (grande retângulo de tecido que era passado por entre as pernas, lembrando o aspecto de uma fralda), como o utilizado por Bento Gonçalves e outros estancieiros, era de uso corrente porque facilitava a lida com o gado, especialmente no que se refere à versatilidade e praticidade para aqueles que passavam boa parte do dia montados a cavalo (Antonio Augusto Fagundes, 1976).

Quando Ruas descreve Bento Gonçalves vestido dessa forma é possível inferir que busca reforçar o mito do homem do campo, do chefe revolucionário gaúcho que se vestia como as camadas inferiores da população, embora, como observa Fagundes (1976), o chiripá farroupilha não era vestimenta de pobres durante o século XIX.

Anteriormente, o chiripá-saia (grande tira de pano enrolada na cintura, como uma saia), de origem indígena, era aquele usado apenas pelos empregados das estâncias, enquanto os estancieiros se vestiam à europeia.

De qualquer modo, evidencia-se nessa passagem uma possível aproximação à ideia de atribuir a Bento Gonçalves as características que, na primeira parte do romance, vão convertendo a personagem histórica Bento Gonçalves em uma espécie de herói épico.

Ruas (2010) encaminha, dessa forma, uma apresentação do caudilho farroupilha que se enquadra na teoria de Lukács (2011) como a representação de um homem identificado com o povo não apenas nas ações do seu dia-a-dia, mas, sobretudo, destinado à glória por ser o grande líder desse povo.

¹² O **chiripá** é uma peça tradicional da indumentária gaúcha até meados do Século XIX. Tem dois "modelos" diferentes, cada um condizendo com as necessidades do homem do campo do Rio Grande do Sul. Uma vez que a história socioeconômica do Rio Grande do Sul e dos países platinos Argentina, Uruguai e Paraguai desenvolveu-se de maneira semelhante, é possível encontrar o registro do uso do chiripá nessas três regiões, sendo que na guerra do Paraguai foi amplamente utilizado pela tropa Guarani, ao passo que as tropas da Tríplice Aliança foram abandonando seu uso, substituindo-o pelas bombachas compradas da Inglaterra (Fagundes, 1976, p. 15-16).

¹³ **Guaiaca** é um termo de origem aimará (wayaqa), que corresponde a um artigo típico da vestimenta do gaúcho. É uma espécie de bolsa feita de couro, geralmente couro cru, e servia originalmente para guardar pequenos objetos, como moedas, palhas e fumo e, mais tarde, cédulas de dinheiro, relógio e até pistola. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaiaca>. Acesso em 08 out. 23

No mesmo sentido, confirma a premissa da teoria lukacsiana do herói médio, elo de ligação entre grupos opostos e fruto de sua época e dos conflitos sociais e históricos de seu tempo. No início do romance *Os varões assinalados*, Ruas (2010) parece encaminhar a apresentação de Bento Gonçalves como esse herói, inserido nos fatos históricos que são narrados com fidelidade e dos quais participa. A partir dessa abordagem do herói, o autor reinventa a narração,

Diante dessa construção é também necessário focalizar a questão do mito do gaúcho, que se associa a boa parte da narrativa literária da Revolução Farroupilha. Tal como escreve Zilberman (1992, p. 50), “o gaúcho é um indivíduo inserido numa ordem social que defende, ao incorporar suas idéias e lutar por elas até a morte [e os farroupilhas são mitificados como homens que] lutaram por motivos ideológicos, ou seja, descontentamento com a política do poder imperial. Segundo Pesavento (1985), se transformam em vultos históricos que passam a ser conhecidos por sua altivez, coragem e desprendimento.

Segundo Lisana Bertussi (1997), o gaúcho, como mito, entrou na cultura popular sul-rio-grandense através da oralidade, antes de haver produção literária. A imagem positiva do gaúcho, presente nas manifestações orais, vai integrar os cancioneiros, dando forma ao centauro dos pampas e ao monarca das coxilhas. Diversos romances históricos transpõem para a literatura esses mitos, explicitamente ou não, consolidando personagens como referências, como heróis.

Esse estereótipo se transfere, então, para as personagens masculinas, em sua grande maioria e para a historiografia tradicional, na qual, conforme Pesavento (1985, p. 3), “a valentia do povo gaúcho e seu ideal de liberdade são representados pela Revolução Farroupilha.”

Nesse sentido é também oportuno contrastar as primeiras ideias sobre Bento Gonçalves que se apresentam em *Os varões assinalados* com a afirmativa de Silva em relação a ele:

Bento Gonçalves era um membro da classe dominante, que fez fortuna ao casar-se com a filha de um negociante, segundo o próprio Wiederspahn, “o maior traficante fronteiriço daqueles tempos” (*apud* Golin, 1983, p. 21).

Bento era monarquista, deu um golpe de Estado em defesa dos interesses da sua classe, era escravagista e não tinha intenções revolucionárias no sentido de uma transformação do modelo econômico e político da sua sociedade em benefício dos mais desfavorecidos. Óbvio. Mas nem tanto. Os construtores de mitos têm tentado fazer de Bento e dos farrapos aquilo que eles não foram: heróis populares à frente do seu tempo, lutando por um mundo de igualdade e humanidade (Silva, 2010, p. 86).

Contudo, a representação que Ruas (2010) faz de Bento Gonçalves não segue a linha da mitificação. Mesmo sendo descrito por Ruas (2010) a partir de suas qualidades pessoais –

resistência, ponderação - e de batalha – liderança e coragem - e protagonista da maior parte dos relatos heroicos narrados nas batalhas, em várias passagens o autor também evidencia suas posições contraditórias: não era republicano e não era abolicionista, características que o afastam da ideia da construção de um mito:

Naquele entardecer imóvel pensou – pela primeira vez com desespero – que era presidente de uma república, e pensou com o desespero tocado de ferocidade que não era republicano, que não poderia ser republicano, que não entendia o que era ser republicano, que não queria ser republicano. [...] Bento Gonçalves jamais poderia viver sem um escravo [...] (Ruas, 2010, p. 233).

Quanto à sua postura em relação à escravidão, é importante ressaltar que entre os escravos que possuía a narrativa destaca João Congo, que inclusive foi levado para a prisão junto com ele e que Ruas descreve como “um perfeito imbecil. Havia mesmo em seus lábios um pingo de baba, o que irritava particularmente a Bento Gonçalves. [...] É um louco idiota.” (Ruas, 2010, p. 229).

Bento Gonçalves não era abolicionista. Na narrativa essa ideia está clara quando Ruas relata:

Porque Bento Gonçalves, com a ferocidade assomando cada vez mais, refletiu com rancor nas ponderações civilizadas do conde Zambecari sobre os escravos. O bom conde queria libertá-los. Bento Gonçalves jamais poderia viver sem um escravo. Que lustraria suas botas? Quem as descalçaria quando voltava arreado do campo ou das marchas? Quem serviria o mate, encilharia o pingo ou enrolaria o palheiro? Era implausível, era injusto. Intolerável. O conde vivia pontificado com esses modernismos (Ruas, 2010, p. 233).

Esse paradoxo leva a compreender Bento Gonçalves como monarquista que, por força das circunstâncias, se tornou republicano, ao se tornar presidente da república que Netto proclamara, mas que não abdicou de suas convicções anteriores. Silva (2010, p. 47) explica que os farrapos “tornaram-se separatistas por influência das suas alas radicais, por falta de opção ou por um gesto precipitado do general Netto, um dos mais impetuosos e valentes líderes da insurreição.”

As primeiras impressões sobre Bento Gonçalves que Ruas (2010) traz ao leitor se referem aos seus melhores atributos, destacando não apenas os méritos de liderança tão necessários nos momentos de tomada de decisões militares e na coordenação política da revolução farroupilha, na compreensão dos anseios e temores da população, no cuidado em desmentir boatos, no companheirismo com os outros líderes, soldados e estancieiros.

Essa descrição ilustra a construção da personagem, na obra de Ruas, perfeitamente contemplada na teoria lukacsiana, evidenciando as qualidades do herói, especialmente sua compreensão das necessidades do povo.

Contudo, embora demonstre ser simpático aos revolucionários farroupilhas, não os mitifica, uma vez que mesclados aos seus feitos e características heroicas, também os revela em seus aspectos humanos: aflições, apreensões e, mesmo, defeitos de caráter.

Outra observação importante a ser feita, nesse contexto, é que a narrativa de Ruas (2010) apresenta uma profusão de detalhes nas descrições dos acontecimentos, em linguagem cinematográfica que atribui vivacidade e intensidade ao relato. Essa forma de narrar constrói um romance de proporções épicas tanto nas batalhas como em aspectos menos grandiosos. A narrativa, por força dessas características, em cada episódio se desenvolve a partir da vivência de um personagem diferente, mas é evidente que os momentos protagonizados por Bento Gonçalves adquirem grande vivacidade épica.

Contudo, contrariamente às narrativas que enaltecem Bento Gonçalves, também é importante observar que outros episódios narrados por Ruas (2010) contam com outros protagonistas, ressaltados em seus feitos heroicos. Na tomada de Porto Alegre e episódios subsequentes o protagonismo é de Bento Gonçalves, mas na proclamação da república é Netto; na república Juliana são Giuseppe e Anita Garibaldi e, no final, em Ponche Verde, esse protagonismo se dilui entre várias personagens e Bento Gonçalves é poucas vezes citado.

No corpo do romance, na medida em que a longa narrativa da guerra avança, o autor descreve aos poucos a degradação da saúde de Bento Gonçalves e também se refere a alguns de seus defeitos. A partir de então, a personagem do herói épico se humaniza, ganha complexidade e profundidade, porque deixa de ter exaltados os seus atributos heroicos e passa a ser exposta como um ser humano como qualquer outro.

Nesse aspecto a obra se enquadra na teoria de Aínsa (1991a), quando menciona que o novo romance histórico elimina a distância épica através de diversos mecanismos, entre os quais, como faz Ruas (2010), a descrição da intimidade do herói, o que pressupõe desmitificá-lo, retirá-lo do pedestal no qual a história oficial o colocou.

No terceiro capítulo faz uma extensa descrição dos problemas físicos enfrentados pelo general, as dores, a irritação, o descontentamento, as preocupações. Irrita-se com a fidelidade servil de um soldado, com os bons modos, a competência, a seriedade de Antunes. Também retrata o desprezo de Bento por Canabarro – “era um pé-rapado ambicioso, um vulgar sargento que enriquecera como o Bento Manuel, sem herdar nada, um das macegas, um pelo duro.” Queria ficar só, era atormentado por uma constante dor de cabeça, estava cansado de cavalgar o dia todo, sentia dores ao urinar e ao defecar, dificuldades para escrever cartas pela dor nas articulações, sua voz começa a mudar, engasga, faltam as palavras. “Tem pouco

tempo. Nunca pensou na morte, mas ela é essa pontada aguda na cabeça.” (Ruas, 2010, p. 415).

Além da degradação física, Ruas descreve:

O general Bento Gonçalves da Silva olha as mãos. Procura descobrir um resto daquela luz do fim da tarde que descia dos cinamomos. Não sobrou nada como não sobrou migalha de carícia, nem de fúria ou tédio ou os delírios da juventude na fronteira onde uma energia incomum o assinalava entre todos os varões do Continente para acumular bens, dominar os seres e ser amado sem o incômodo da resposta. Há manchas nessas mãos. Manchas escuras, manchas que aparecem sem aviso, sem dor, sem surpresa. É a velhice que se instala nelas – e estão vazias, sem migalhas de nada (Ruas, 2010, p. 417).

Ruas também enfatiza o ódio de Bento Gonçalves a Bento Manuel, devido à sua incapacidade para superar a traição. Entre as alusões a essa incapacidade se encontram os pensamentos de Bento Gonçalves antes da batalha do Fanfa:

É o dia que eu esperei toda minha vida. Examina os rostos de Netto, de João Antônio, de Canabarro [...] Não vamos lutar a mesma batalha. Esta é a minha última batalha – é contra o Diabo: Anã de suíças e uniforme imperial. Anã de olhos frios onde navegam sombras. Por isso fui contrabandista, espião, biscateiro, vendedor de canha, domador: para cercar o Diabo, para cair sobre o bifronte nesta manhã de maio onde esvoaçam borboletas coloridas entre as orelhas dos cavalos e onde as flores amarelas de malva dão um toque de rondó às coxilhas sinfônicas. Agora, o bifronte está lá, bem ancorado no coxilhão, mas ao alcance do relhaço. Desta vez, não vai desaparecer nas furnas do Caverá; não vai ficar de camarote como em Fanfa (Ruas, 2010, p. 493).

Na alusão ao pensamento acima descrito revela é revelada, nas entrelinhas, que a causa do ódio do general a Bento Manuel vai além da ferida da traição. Em vários diálogos entre ambos, Bento Manuel afirma conhecer o passado de Bento Gonçalves muito bem, inclusive utilizando, para desafiá-lo, palavras como contrabandista e espião, que aparecem na reflexão do general.

Orgulhoso, Bento Gonçalves se sente ressentido quando renuncia à presidência da república e sua saúde se abala ainda mais. Fisicamente, consegue se recuperar, mas permanece mentalmente enfraquecido, a ponto de desafiar Onofre Pires para um duelo por tê-lo chamado de ladrão (da fortuna, da vida, da honra e da liberdade) (Ruas, 2010, p. 517). Vencendo o duelo, com a morte de Onofre, sentencia: “se alguém tiver a ousadia de me insultar outra vez, eu não vou usar mais a espada, mas o rebenque.” (Ruas, 2010, p. 525).

A forma como narra o duelo não se baseia em documentos, pois esses não existem, como observa Silva:

Os diálogos dos oponentes durante o duelo, que se passou sem testemunhas, são reproduzidos sem qualquer citação de fonte. Bento, ou o seu personagem, marca posição dizendo a Onofre que nunca mandaria assassinar Paulino, pois seria mais do seu feitio desafiá-lo para um duelo (Silva, 2010, p. 82).

Onofre morreu dias depois, de gangrena, e os acontecimentos posteriores sobre o episódio não são narrados por Ruas. Ilustrativamente, é relevante citar a perspectiva de Silva:

No seu diário, Vicente da Fontoura passou a chamar Bento Gonçalves de assassino (12.3.1844). Uma nota de rodapé ao seu texto, na edição da Revista do IHGRGS (II semestre 1934, p. 245), garante que ele agia assim por desconhecer naquela data o assassino de Paulino. Pelo jeito, morreu nessa condição. Essa mesma nota faz um interessante e tautológico comentário sobre a morte de Onofre, “sendo embora um assassinato, como todo e qualquer duelo, não se pode considerar a morte de Onofre, segundo as leis do duelo, como um assassinato”. Ou seja, toda morte em duelo é um assassinato, exceto no caso de Onofre, pois ele foi morto por Bento Gonçalves (Silva, 2010, p. 82).

Outra abordagem presente no romance sobre Bento Gonçalves é relativa às reuniões entre os farroupilhas para tratar da negociação da paz, que, segundo escreve Ruas (2010, p. 531), “deveria ser negociada com honra.”

Quando Bento Gonçalves se reúne com o barão de Caxias, cuja presença “mexia com seus anseios mais íntimos, Ruas (2010) observa que Caxias era um homem da Corte, bem-amado do imperador, a quem o Bento Gonçalves tratou com secura, distância, civilidade e uma inveja não admitida, porque para a paz Caxias tinha apoio de seus pares, mas Bento Gonçalves enfrentaria resistências.

Contudo, as negociações somente avançam, segundo Ruas (2010), quando Bento Gonçalves se afasta e o negociador passa a ser Canabarro e o protagonismo de Vicente da Fontoura se estabelece nas conversações entre a república e a Corte. Bento Gonçalves desaparece do relato e seu nome apenas volta a ser citado na reprodução das cartas entre as partes.

Passada a traição de Porongos, outra carta de Bento Gonçalves é reproduzida, na qual enfatiza que sua opinião sobre os arranjos seria a da maioria de seus companheiros, ressalta a necessidade de ser feita uma reconciliação honrosa e afirma que não sabe “das condições com que se tenha a paz baseado, e menos ainda das instruções que conduziu o comissionado [Vicente da Fontoura] à Corte do Brasil” sendo, para ele, “tudo misterioso.” (Ruas, 2010, p. 566).

Esta é a última alusão do romance à personagem Bento Gonçalves:

Canabarro levantou-se.

- Senhores, todos têm inteligência dos motivos por que estamos reunidos. Estão presentes aqui todos os oficiais do exército republicano, menos os que não puderam comparecer por doença ou porque tiveram de ficar em seus postos, para que nossas tropas não carecessem de comando superior em alguma emergência. [...]

Outro ausente, o general Bento Gonçalves da Silva, manda uma carta onde dá sua opinião sobre o assunto de que vamos tratar. Peço que a carta seja lida pelo oficial portador.

- Os termos da proposta de paz são amplamente conhecidos – disse Canabarro. – Foram distribuídas copias aos oficiais em comando para que as discutissem em suas

unidades. É inútil tornar a repeti-las. [...] Quem quiser fazer uso da palavra. Para fazer perguntas ou colocar questões, é este o momento. [...]

Ninguém se mexia. Netto olhava a ponta dos dedos.

- Se não há nenhuma questão, vamos proceder à votação do tratado de paz. Já conhecemos os votos do presidente da República, que é favorável à paz, e do general Bento Gonçalves, igualmente favorável. Quem estiver a favor do tratado de paz com o Império do Brasil, de acordo com os dez itens recatados nos ofícios que lestes esta manhã, levante o braço. [...]

Canabarro esperou um pouco, e disse sem emoção na voz:

- Senhores oficiais, por unanimidade deste conselho, foi aprovado o tratado de paz entre a República Rio-grandense e o Império do Brasil. Ficaremos reunidos neste lugar até a assinatura e formalização legal do acordo. A guerra civil acabou (Ruas, 2010, p. 568).

Das reflexões realizadas nessa análise, é possível compreender que, segundo a perspectiva de Aínsa (1991a), a abordagem feita pelo autor da personagem histórica Bento Gonçalves passa por dois momentos: em um primeiro momento é o herói épico que traz as características lukacsianas dessa representação; em um segundo momento, é o herói revisitado, desmitificado, um indivíduo autêntico envolvido nos acontecimentos que protagoniza, um ser humano em sua dimensão mais genuína, com suas qualidades e defeitos.

4.6 O heroísmo trágico de Netto e Teixeira Nunes

Lukács (2009) afirma que o romance é a epopeia de um tempo para o qual a imanência do sentido da vida se tornou um problema. Dessa premissa surge o herói trágico, fruto de uma visão que já não é apenas a descrição de um conflito vivido pelo indivíduo, mas a reflexão do próprio autor sobre a realidade.

Kothe (2006, p. 24) afirma que “o herói épico provoca o surgimento do herói trágico; o herói trágico guarda em sua sombra o herói épico.” Se o herói épico vive aventuras, guerras e batalhas heroicas, realiza atos fantásticos, é honrado e altivo, mesmo que possa agir de forma equivocada algumas vezes, o herói trágico surge a partir do sofrimento, se eleva a partir do esforço e da agonia.

O herói trágico na Antiguidade é assim descrito por Kothe:

Aquiles, o grande guerreiro, é humilhado por Agamêmnon, perde a sua escrava preferida, perde seu melhor amigo, fica ausente de muitas lutas e se barbariza ao tripudiar o cadáver de Heitor; Odisseu, o astuto, vencedor de Tróia, demora a descobrir o caminho de volta, perde todos os seus companheiros e troféus nesse percurso, para se recuperar no fim; Édipo, rei e benfeitor, vê-se transformado em malfeitor e pária social (Kothe, 2006, p. 13).

Já o herói trágico no romance moderno, segundo Kothe (2006), necessita demonstrar capacidade para perceber suas fraquezas, seus erros, elevando-se acima de sua baixaza, acima

das dificuldades e, dessa forma, aprendendo a partir do próprio sofrimento. Dessa capacidade deriva a possibilidade de construção de uma obra de arte literária.

No mesmo sentido, o herói trágico pode ser descrito, conforme a teoria de Frye (2014), como o próprio autor do romance, como um símbolo do espírito do escritor, como a visão divergente e concêntrica do narrador que se revela na realidade expressa no romance.

No mesmo sentido, Lukács (2009) afirma que o romance é um gênero aberto, porque o escritor não conta, para construir a narrativa, mais do que com sua própria existência e sua própria escala de valores. Com esses dois instrumentos vai buscar a essência, por meio do exercício inexorável da opção.

A opção de Ruas (2010) foi pelo estabelecimento de uma síntese de epopeia e tragédia que cumpre, ao mesmo tempo, com os requisitos de fidelidade à narrativa histórica e aos seus heróis consagrados, mas também com a busca da subjetividade lírica a partir da qual o herói trágico se impõe como elemento de rompimento possível com a historiografia oficial, oferecendo, mesmo que implicitamente, novas possibilidades de compreendê-la, a partir de outros pontos de vista, vivências e experiências.

Enquanto, de acordo com a teoria de Lukács (2009) o herói épico nunca é um mero indivíduo, mas uma comunidade, o herói do romance é um indivíduo problemático, perdido em sua busca. O fundamento da presença do herói no romance é a dissonância entre o homem e o mundo, essência e existência, subjetividade e objetividade. O mundo é contingente, desarmônico, incoerente em relação ao herói e esse é o grande problema.

A definição do herói trágico, da forma como é caracterizado por Lukács (2009), em *Os varões assinalados*, é representada por Antônio de Sousa Netto e por Teixeira Nunes. A obra trata de parte substancial de suas vidas durante os anos da Revolução Farroupilha, retratadas em momentos de grande intensidade e, também, aborda alguns de seus dramas interiores.

Fica claro o choque entre sua ética subjetiva e o mundo exterior e esse choque constitui a dialética de ideia e da realidade, processo que inclui, na construção interior da personagem do general Netto, elementos tais como luta e resignação, melancolia e aprendizagem, bravura e decepção, conforme preconiza a teoria lukacsiana.

Na abordagem de Ruas (2010), no mesmo sentido, Netto é uma personagem que figura a partir de uma extração histórica e que representa o espírito de sua época, cumprindo com o que Lukács preconiza sobre a personagem do romance histórico. Contudo, o autor vai além, apresentando Netto em suas características humanas, ou seja, não apenas como personagem histórica que protagoniza determinado episódio, mas também com personagem complexa em seus sentimentos e ideais.

Assim, sua interioridade é rica, mas na medida em que se desenvolve a trama a suas ideias, se transformam em ideais subjetivos, porque a realidade se opõe à sua consciência: suas convicções, seus ideais, se chocam contra uma realidade que, ao final, se esgotam, se esvaziam.

Assim como João Manoel de Lima e Silva, Lucas de Oliveira, José de Almeida Corte Real e Teixeira Nunes, Netto era republicano desde sua adesão ao movimento farroupilha e, por sua bravura e coragem em combate, foi nomeado general pelos combatentes que lutavam ao seu lado:

Nosso exército popular não tem general. Se for vossa vontade, o coronel Souza Netto será nosso primeiro general!
As lanças foram erguidas bem alo junto com o brado de “Viva o General Netto!”
Joaquim Pedro volta-se para Netto.
- Agora vosmecê é general, por aclamação do povo armado (Ruas, 2010, p. 147).

Netto também defendia ideais abolicionistas. Na obra, entre os caudilhos farroupilhas, apenas ele, Mariano de Mattos e Teixeira Nunes são citados como abolicionistas convictos. Teixeira e Netto, pela proximidade entre ambos e com os Lanceiros Negros, foram os únicos que verdadeiramente se incomodaram quando a proposta de inserção da libertação dos escravos na Constituição da República não foi aceita.

Netto foi quem proclamou a república, mesmo dividido entre a pressão e a urgência do momento e a lealdade a Bento Gonçalves. Apesar do receio de que o amigo o censurasse, cedeu aos apelos de Lucas de Oliveira e de seus soldados, mesmo compreendendo o peso dessa proclamação e que “se a gente proclamar a tal república, depois não tem mais arreglo.” (Ruas, 2010, p. 150).

A coragem de Netto em proclamar a república, segundo a narrativa, despertou certa irritação em Bento Gonçalves, confirmando a construção da narrativa que indica as dúvidas de Netto – não vinculadas às suas convicções republicanas, mas exclusivamente pela preocupação em trair o amigo por duas razões: não haver conversado com ele sobre o assunto e saber que o general não simpatizava com os ideais republicanos.

Ainda, ao descrever o episódio da Proclamação da República, como algo ao mesmo tempo glorioso e solene, atribui a Netto a característica de um herói em frente das suas tropas.

Em certo sentido, a narrativa do episódio atende à formulação de Lukács (2011) sobre a ação do herói que atende aos anseios daqueles que lutam, com ele, pela mesma causa e contra o poder opressor. Em outro sentido, atribui a Netto duas características essenciais ao herói: a coragem e a lealdade.

A ética e a lealdade de Netto à causa farroupilha são ressaltadas em todas as suas aparições no decorrer da obra. Por ser leal, desprezava Bento Manuel; sendo que após a batalha de Triunfo, em um diálogo com ele, ironiza o fato de Bento ser um traidor:

- Como foi lá em Triunfo? – perguntou Bento Manuel.
 - Como foi o que?
 - O Gabriel. [...]
 - O Gabriel Gomes?
 - É.
- Netto acendeu o isqueiro. Aproximou a chama.
- Morreu como um homem. [...]
 - Pegamos ele de surpresa. Resistiram bem, mas éramos em maioria. Podiam muito bem se render. Eu gritei que se rendessem, seriam tratados como camaradas de armas. Ele não quis. [...]
 - Carreguei. Foi trespassado pro sete lanças. Quando examinei o corpo, vi que tinha as duas pernas quebradas.
- Neto ficou olhando aquele homem sentado no escuro e começou, pouco a pouco, a encher-se dum ódio fino.
- Ele não traiu (Ruas, 2010, p. 321-322).

Sua figura é de um conquistador, como quando entra em Rio Pardo com o pala esvoaçando, à frente de Domingos Crescêncio e de sua tropa, reforçada pelos Lanceiros Negros. Porém, seu espírito é inquieto, considera que a guerra vai mal porque os farroupilhas já não avançam, os revolucionários não têm forças nem condições para expandir a revolta para Santa Catarina e nem apoio da população.

Exigia que os negociadores farroupilhas impusessem exigências aos orientais, pois “o que está em questão é que eles reconhecem o nosso poder, e é em cima disso que deveremos manter as discussões.” (Ruas, 2010, p. 560).

Contrário aos termos do tratado de paz de Ponche Verde (“- Esse não é um tratado de paz – disse Netto. – É uma rendição.”), por considerar que os farroupilhas seriam desmoralizados perante a opinião pública, por desconfiar das garantias oferecidas, Netto demonstrava suas suspeitas quanto aos termos das negociações e também em relação aos próprios negociadores (Ruas, 2010, p. 559).

Preferiria continuar a guerra, pois não concordava com o não reconhecimento das patentes dos generais farroupilhas e nem com a forma como o governo imperial se propunha a fazer as negociações dos limites com o Estado Oriental. Exigia que os negociadores farroupilhas impusessem exigências aos orientais, pois “o que está em questão é que eles reconhecem o nosso poder, e é em cima disso que deveremos manter as discussões.” (Ruas, 2010, p. 560).

Vicente da Fontoura reforça essa ideia quando comenta que “poderia tratar de convencer os mais recalcitrantes a acertar a paz. Os mais duros ainda eram Netto e João Antônio.” (Ruas, 2010, p. 561).

Tanto Netto como João Antônio seriam mais difíceis de serem convencidos, mas Canabarro sentencia: “Agora estamos mais fortes. A opinião do Netto não importa mais.” (Ruas, 2010, p. 563).

Na mesma parte do texto, em sequência, Vicente da Fontoura aponta em seu diário:

Seria crível? Poder-se-à acreditar que João Antônio é também um desses entes corrompidos que não querem a paz? João Antônio? E não a quer só porque não lhe confirmou o governo imperial a patente de general? Quem, quem o podia imaginar? (Ruas, 2010, p. 563).

Bravo e corajoso comandante das tropas em cujas fileiras estavam os Lanceiros Negros, Teixeira Nunes marchava à frente dessa brigada, que era a primeira a entrar nos combates. Considerava ser ali seu lugar, mesmo sabendo que a intenção de trazer negros para as tropas fora para que estes fossem, também, os primeiros a morrer, preservando os soldados brancos e os comandantes na retaguarda (Ruas, 2010).

É destacado na obra *Os varões assinalados* como um herói romântico entre os farroupilhas, mas que era considerado por Bento Gonçalves como alguém que “radicaliza posições.” (Ruas, 2010, p. 335).

A opinião de Bento Gonçalves sobre Teixeira Nunes reaparece, posteriormente, quando pensa

[...] no felino coronel Teixeira Nunes, o inflexível coronel Teixeira Nunes, o impávido coronel Teixeira Nunes e o incorruptível coronel Teixeira Nunes que voltara da expedição a Santa Catarina com melancólicas madeixas grisalhas e olhos sem o brilho desafiador que o distinguia [...] Ruas, 2010, p. 418).

É também o herói trágico que enfrenta o próprio destino e assume o risco de lutar por aquilo em que acredita, conduzindo-se como indivíduo imerso no compromisso com seus ideais e com aqueles que estão ao seu lado. Tem consciência de seu destino individual e, em diversas ocasiões, enfrenta inimigos entre os adversários, mas também entre os caudilhos farroupilhas.

Entre as alusões que a obra faz sobre ele estão o seu amadurecimento em cinco anos na revolução e o comentário de que “chegara-se demais às armas.” Com o amadurecimento também surge a consciência da distância entre seus ideais e a realidade da revolução e suas verdadeiras razões e desdobramentos.

Em uma passagem, conversando com Netto e Garibaldi, olha para os companheiros pergunta:

- O que vosmecês acham da nossa república, companheiros?
 - Os homens riram, constrangidos.
 - Parece coisa pra não se botar defeito.
 - Que les parece Liberdade, Igualdade, Humanidade?
- Os sorrisos começaram a murchar.

- Vosmecê nos perdoe, coronel, mas a gente é barranqueiro.
 - Que les parece, general?
- Os cabelos de Netto estavam longos, aparecendo sob o chapéu.
- Eu sou um homem do campo, coronel Teixeira. Vosmecê é mais letrado. Anda sempre por aí, citando Homero.
 - Liberdade é uma palavra abstrata. Igualdade só vai haver quando as terras forem de todos. E Humanidade... – Teixeira desceu a voz a quase um fio. Netto percebeu que ele parecia arrependido de ter falado.
 - E Humanidade, coronel?
 - É como dizia Artigas. Chamavam o homem de ditador, mas ele tinha razão. Gauchos, pobres, perros y cimarrones.
 - Então vosmecê acha que a república vai arreglar tudo?
 - Não.
 - Então por que está lutando?
 - Vosmecê sabe há quanto tempo existe a escravidão?
 - Não.
 - Cinco mil anos.
 - Tudo isso?
 - Tudo isso, quem sabe mais. Não é porque a escravidão é injusta que vai terminar. E existe, apesar de lutar contra ela, em toda parte, gente honrada e valente. Nossa república vai ser um passo, um passo pequeno, no processo universal (Ruas 2010, p. 401-402).

Na passagem em que o projeto apresentado por Mariano de Mattos para abolir o cativoiro, em conversa com Lucas de Oliveira, Teixeira comenta a oposição do grupo de Vicente da Fontoura à abolição, lamentando que as paixões pessoais estariam cegando os companheiros e interferindo nas ações políticas. Respondendo argumento de Lucas de que o projeto seria oportunista e que “nós queremos as coisas claras”, questiona:

- Nós, Lucas? Nós quem? Nós, os Quatro heróis revolucionários, os Quatro jovens oficiais sonhadores?
- Não somos mais Quatro, meu amigo, há muito tempo.
- Nem jovens. Nem sonhadores.
- Mesmo quando sonhadores, sabíamos quem era o Bento.
- Lucas, meu irmão, quem está apostando no cavalo errado? (Ruas, 2010, p. 480).

Teixeira Nunes passa a questionar o “torvelinho de reuniões alucinadas” no acampamento de Canabarro, os bate-bocas delirantes, questionando onde chegaria a república com discussões sem ideologia, com a luta pelo poder “e o poder como coisa vulgar” travada por Lucas, Fontoura e Onofre (Ruas, 2010, p. 480).

Durante o massacre ocorrido no Cerro de Porongos que, segundo Silva (2010), mais de cem negros morreram. Teixeira Nunes escapou da morte com alguns poucos, mas lutou bravamente junto a eles, mesmo tendo sido abandonado pelas tropas de Canabarro. Quando os Lanceiros Negros começam a entoar um canto de guerra, durante essa batalha, ele foi “apanhado pela vertigem e de sua boca começou também a sair a canção negra, invocando os longínquos deuses, prometendo sabia lá que dádiva e pedindo que milagre, sua espada começou a bater no peito, a bota a acompanhar a cadência da canção.” Ruas, 2010, p. 547).

Percebeu, nesse momento, que “a república estava ferida de morte. A reação do Corpo de Lanceiros apenas retardara a agonia.” (Ruas, 2010, p. 547).

Após o massacre, Teixeira Nunes passou a reavaliar o que havia ocorrido: “pensava amargamente se não houvera uma traição. Sussurravam [...] que boa parte da infantaria já estava infiltrada. [...] Mas, se a suspeita de traição de Canabarro fosse confirmada, seus dias estavam contados. O Gavião tinha jurado.” (Ruas, 2010, p. 549).

A narrativa de sua morte, doze dias depois, em Arroio Grande, é um episódio que Ruas descreve com forte carga emocional. Após o massacre, deve responder ao sargento Caldeira a mesma pergunta que lhe fora feita quando os Lanceiros se incorporaram às tropas farroupilhas: “e se a guerra for perdida, nós vamos voltar a ser escravos?”. Nesse momento reflete: “Aqui estou, aos 37 anos de idade, com uma lança na perna, cercado por quarenta negros esfarrapados a quem prometi a liberdade.” (Ruas, 2010, p. 548).

A narrativa do romance dá conta que em seguida, marchando para o acampamento de Canabarro, foi morto pela lança de Manduca Rodriguez. Quando Canabarro é avisado, os olhos do sargento Caldeira se voltam para ele com ódio:

- Ele não conseguia morrer.
Esporeou o cavalo por cima de Canabarro, que saltou para não ser atropelado.
- Três dias no chão, perdendo sangue.
O sargento Caldeira sumiu a galope, com o desespero nos olhos (Ruas, 2010, p. 553).

As circunstâncias de sua morte, contudo, são controversas, conforme informa Silva:

Queima de arquivo? Eliminação do homem que mais razões teria para revelar o que de fato acontecera em Porongos? Em 22 de setembro de 1844, Antônio Vicente da Fontoura arrolou “Teixeira e outros, a quem a malfadada revolução arrancou da miséria, da nulidade e talvez dos ferros da justiça”, entre os “malvados” que não queriam aceitar as condições de paz, mesmo com a inclusão do item libertação “de todos os escravos que têm estado ao serviço das armas da República”. Queria mais o bravo Teixeira Nunes? Tornara-se um empecilho aos planos de paz? Escapara em Porongos para morrer alguns dias depois por força de uma cilada? Manuel Alves da Silva Caldeira, que também fora lanceiro, não tinha dúvida quanto a isso (Silva, 2010, p. 100).

Ruas (2010) oferece pistas de que a morte de Teixeira Nunes guardou alguma relação com o fato dele ter sido desafeto de Canabarro e tê-lo enfrentado diversas vezes, bem com o fato de Teixeira nutrir sérias desconfianças de seu envolvimento no massacre de Porongos e ter jurado vingança.

De qualquer modo, Silva (2010) observa que vários farroupilhas que criticaram ou se indispueram com os principais caudilhos da revolução foram assassinados, tal como Onofre

Pires, o próprio Vicente da Fontoura e Teixeira Nunes, sendo que as razões oficiais para a morte de todos nunca foram convincentes.

Ainda, Silva (2010) comenta que de acordo com o diário de Vicente da Fontoura, após o massacre de Porongos, Teixeira Nunes poderia ter-se tornado um problema porque saberia as condições em que seus homens foram massacrados. Sua morte ocorreu em uma missão na qual ficou isolado, após ter recebido um bilhete no qual Canabarro prometia juntar-se a ele e às suas pequenas forças.

Ao receber a notícia da morte de Teixeira Nunes, Canabarro apoia a cabeça em uma carreta após quase ser atropelado pelo cavalo do sargento Caldeira e receber dele um olhar de ódio.

Observa-se, portanto, que tanto Netto como Teixeira Nunes são retratados como heróis trágicos: corajosos, visionários, lutam reiteradamente por suas convicções, mesmo que essas convicções se choquem com as intenções e desejos dos demais farroupilhas. Isso lhes vale animosidades, conflitos, inimizades entre os caudilhos.

Mesmo que a Revolução Farroupilha tenha sido um episódio longo, no qual os ideais positivistas de Liberdade, Igualdade e Humanidade tenham figurado com lemas de uma causa comum, é possível perceber, na leitura da obra, que essa consigna não foi seguida por todos, porque prevaleceram, em muitas ocasiões, anseios individuais acima do ideal da República.

Contudo, Netto e Teixeira permaneceram até o final fiéis ao lema que abraçaram e, nesse sentido, se enquadram na categoria lukacsiana do herói trágico, trazido para o romance de Ruas (2010) redimensionado, mas mantendo, na essência, a mesma caracterização.

A configuração estabelecida entre a trajetória de Bento Gonçalves, o herói médio revisitado e as trajetórias de Netto e Teixeira, heróis trágicos, leva a uma compreensão da Revolução Farroupilha como um acontecimento social no qual, a partir dessas personagens, Ruas (2010), por um lado, estabelece o papel e o protagonismo da elite, dos caudilhos farroupilhas, e, por outro, também estabelece o papel dos negados, silenciados ou perseguidos. Contudo, estes apenas adquirem visibilidade a partir da intersecção entre a perspectiva de Netto e Teixeira Nunes diante dos fatos dos quais participam.

5. CONCLUSÃO

Nesta pesquisa pudemos perceber diferentes formas de abordagem dos eventos históricos de um importante romance da literatura brasileira, *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, o qual apresenta uma representação contemporânea da Revolução Farroupilha.

Ainda que a relação entre literatura e história possa ser percebida em inúmeras expressões literárias em textos que remontam à antiguidade, o romance histórico é aquele que inegavelmente destaca, de forma coerente, o diálogo desses campos, como base na sua configuração narrativa, com o objetivo de denotar o potencial que o trabalho estético, a partir da articulação desses dois campos do conhecimento, pode assumir no cenário da representação em torno da construção do sentido do passado.

O romance histórico desempenha um papel vital na preservação e reconstrução do passado, oferecendo aos leitores uma porta de entrada cativante para épocas e eventos distantes. Ao combinar a precisão histórica com a narrativa envolvente, os autores desse gênero nos transportam para mundos passados, nos permitindo vivenciar o drama, a intriga e a emoção de eras que moldaram nosso presente. Além disso, ao explorar grandes eventos por meio de contextos históricos, o romance histórico nos convida a refletir sobre a condição humana e a compreender melhor nossa própria história. Assim, enquanto nos deleitamos com suas tramas envolventes, também somos enriquecidos pela compreensão mais profunda de nossas raízes e identidade. O romance histórico, portanto, continua a ser uma fonte inestimável de conhecimento, inspiração e entretenimento para leitores ávidos em busca de uma conexão mais profunda com o passado.

Entende-se que o romance histórico é a modalidade literária que cria a apropriação dos discursos históricos para configurar uma narrativa cujo elemento central do romance é a reconstrução de um acontecimento histórico. Essa apropriação assume uma função importante que amplia as possibilidades de construção de sentido do evento reconstruído. É uma representação estética com finalidade histórica, que possui limites que podem distinguir esses discursos.

Nesse sentido, vimos as diferentes características do modelo de romance histórico clássico, preconizado por Lukács (2009), e as do romance histórico contemporâneo, particularmente a partir das ideias de Aínsa (1997). Naquele, prevalece as contradições sociais e políticas de uma determinada época histórica. De acordo com Lukács (2009), o romance histórico clássico busca representar a totalidade histórica de uma sociedade, incluindo suas estruturas econômicas, políticas e sociais. Ele vê o romance histórico como uma forma de arte

que pode capturar as complexidades e contradições de uma determinada época. Destaca também as contradições sociais e políticas de uma sociedade em um determinado período histórico. Ele argumenta que os grandes romances históricos frequentemente apresentam personagens de diferentes classes sociais e exploram os conflitos entre elas, valorizando o retrato realista da vida social. Lukács acredita que os grandes romancistas históricos são capazes de criar personagens complexos e multidimensionais que refletem as condições sociais e econômicas de sua época e nos diz ainda que o romance histórico clássico é uma forma de arte que promove a consciência histórica entre seus leitores. Ele argumenta que os grandes romances históricos são capazes de transportar os leitores para outra época e ajudá-los a entender as forças históricas que moldaram aquela sociedade.

Em resumo, para Lukács (2009), o romance histórico clássico é mais do que simplesmente uma narrativa ambientada no passado; é uma forma de arte que busca representar as contradições sociais e políticas de uma determinada época histórica e promover a consciência histórica entre seus leitores.

Para Esteves (2010), o romance histórico contemporâneo tende a apresentar uma gama mais ampla de perspectivas e experiências, incluindo histórias contadas por grupos marginalizados e minorias étnicas, raciais, de gênero e sexuais que foram historicamente negligenciadas na literatura. Muitos autores contemporâneos de romances históricos estão interessados em reavaliar e reinterpretar eventos históricos a partir de perspectivas diferentes, questionando narrativas dominantes e destacando histórias não contadas e, mesmo ambientado no passado, o romance histórico contemporâneo muitas vezes aborda questões e temas atuais, como igualdade de gênero, diversidade, inclusão, justiça social e direitos humanos. Além de conectar o passado ao presente, pode ainda empregar técnicas narrativas modernas, como estruturas não lineares, múltiplas vozes narrativas e experimentação estilística para narrar suas histórias de maneiras inovadoras e envolventes. Assim como o clássico, o contemporâneo também recorre à pesquisa histórica para garantir a precisão dos detalhes da época retratada, mas pode incorporar descobertas recentes ou perspectivas revisionistas.

Esteves (2010) nos diz ainda que o romance histórico contemporâneo frequentemente explora questões de identidade pessoal e cultural, bem como o sentido de pertencimento a uma comunidade ou nação em um contexto histórico específico. Pode haver uma tendência para a integração de elementos de outros gêneros, como romance, mistério, aventura ou fantasia, resultando em uma variedade de subgêneros híbridos. Muitas vezes reflete sobre

como os eventos do passado continuam a influenciar o presente, destacando paralelos entre o passado e as questões contemporâneas.

Em suma, o romance histórico contemporâneo desempenha um papel crucial na literatura, fornecendo uma fusão estimulante de pesquisa meticulosa e narrativa envolvente. Por meio de uma variedade de estilos e abordagens, os autores contemporâneos deste gênero, como Tabajara Ruas, têm redefinido os limites do romance histórico, explorando temas relevantes e complexos que ecoam tanto no passado quanto no presente.

Ao oferecer perspectivas renovadas sobre eventos históricos e personagens icônicos, esses romances não apenas nos transportam para épocas passadas, mas também nos desafiam a reavaliar e reinterpretar nossa compreensão do passado. Além disso, ao refletir sobre questões contemporâneas por meio de contextos históricos, o romance histórico contemporâneo oferece uma lente poderosa para examinar as nuances da condição humana e da sociedade. Em última análise, este gênero mantém viva a fascinação pelo passado ao mesmo tempo em que ilumina o presente de maneiras inesperadas e profundamente significativas.

No romance histórico clássico, os acontecimentos são apresentados a partir da experiência do sujeito comum. Ele reflete as consequências de grandes eventos da história sobre esse sujeito, o que nos forneceu o primeiro indício de que a obra de Tabajara Ruas pertence ao gênero do romance histórico proposto por Georg Lukács, uma vez que os protagonistas de *Os varões assinalados* não são o que se entende por “sujeito comum”, mas, sim, os heróis farroupilhas, lideranças, na figura de generais, por exemplo. Além disso, para corroborar nossa afirmação, a narrativa ficcional se apoia fortemente em bases investigativas e historiográficas, respeita a cronologia, aborda os acontecimentos históricos sem distorcê-los, mantém os protagonistas históricos em papéis principais e apresenta os personagens de acordo com as características da época representada, carregando-os com heroísmo épico, o que em última análise garante a sua historicidade. Essas características também distanciam *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, da vertente latino-americana do romance histórico, o qual utiliza a paródia e o carnavalesco e também permite anacronismos em sua trama.

Na representação do general Bento Gonçalves, Ruas aproxima essa figura do herói épico, nos moldes do romance histórico clássico. Percebe-se isso na caracterização física e no destaque dado aos pontos positivos de Bento Gonçalves, ressaltando sua habilidade de liderança durante a Revolução Farroupilha. Em *Os varões assinalados*, ele demonstra compreender as necessidades da população, procura desmantelar boatos e cultivar um

ambiente de companheirismo com os colegas líderes, soldados e fazendeiros, demonstrando sobretudo sensibilidade em relação às demandas da sociedade.

No entanto, a obra recria detalhadamente os dramas históricos vividos durante a Revolução Farroupilha, as prisões, os afastamentos, os conflitos internos, as intempéries, enfim, as glórias e os dias de luta por meio de subjetividades que por vezes transformam as lideranças em sujeitos com sentimento de orgulho regional e um desejo ardente de defender a autonomia e os interesses do Rio Grande do Sul. Eles são frequentemente retratados como homens corajosos e idealistas, dispostos a lutar e até mesmo sacrificar suas vidas pela causa da liberdade e da autodeterminação de sua terra natal. Além disso, o sentimentalismo dos heróis farroupilhas também se manifesta em sua devoção às tradições e valores gaúchos, incluindo o gauchismo, um conjunto de valores culturais associados à identidade regional do Rio Grande do Sul.

Os varões assinalados faz uma análise crítica da história ao evidenciar que o modelo histórico aceito e, até mesmo, grande parte da narrativa literária sobre a Revolução Farroupilha, são questionáveis, visto que costumam exaltar os revolucionários como se tivessem sempre o apoio total da população. A narrativa ficcional de Ruas revela um aspecto da revolução no qual não se destacam apenas as homenagens e as conquistas épicas em confrontos, mas também o medo, a insegurança e a incerteza. Ela possui essa particularidade que se alinha com o argumento de Aínsa (1991b) de que, no contexto do romance histórico atual, destaca-se a frequente utilização pelo narrador de registros historiográficos que abordam o passado, visando recontar diversos aspectos desse período com uma postura crítica, interrogativa e não condescendente. Isso aparece apenas no último capítulo do romance, onde se aborda a busca pela verdade histórica que estava latente, porém encoberta pelo discurso reducionista e simplificado da história oficial.

Também, conforme os princípios estabelecidos por Aínsa (1991b), *Os varões assinalados*, ao fim, se aproxima do período anterior, estabelecendo um diálogo com ele, buscando desmitificar a história oficial, elucidá-la e incorporá-la a uma nova forma de interpretação. A minuciosidade da narrativa de Tabajara Ruas ao descrever os Lanceiros Negros, por exemplo, atende ao que Aínsa (1997) destaca como uma das propostas do romance histórico atual: revelar, revelar informações ocultas no discurso oficial.

Além disso, como já mencionado anteriormente neste trabalho, uma das peculiaridades do romance histórico moderno destacadas por Aínsa (1991a), e que observamos na narrativa ficcional analisada, é o seu afastamento da distância épica presente no romance histórico tradicional, dando ao discurso histórico uma abordagem não linear, na

qual diversas técnicas literárias são utilizadas, desde a narração em primeira pessoa até os monólogos interiores e a exploração da subjetividade e intimidade dos personagens.

Além disso, o narrador possui conhecimento completo e os eventos são narrados, em sua maioria, em terceira pessoa, porém a história permite a inclusão de pensamentos e a exploração da subjetividade e emoções dos personagens, como mencionado anteriormente. Assim, a narração se aproxima do estilo do romance histórico contemporâneo ao explorar monólogos interiores e fazer referências aos aspectos subjetivos das personagens. Isso acontece por meio da sobreposição de tempos históricos diferentes, evocados em momentos específicos da narrativa.

Na trama do romance, à medida que a extensa história da guerra progride, Tabajara Ruas gradualmente retrata a deterioração da saúde de Bento Gonçalves e menciona alguns de seus aspectos negativos. A partir desse ponto, o personagem do herói lendário se torna mais humano, adquirindo complexidade e profundidade, pois deixa de ter destacados apenas seus traços heroicos e passa a ser apresentado como um indivíduo comum. Ou seja, verificamos em *Os varões assinalados*, particularmente em relação a Bento Gonçalves, a representação da vida íntima do herói, desmitificando-o e tirando-o do pedestal em que a história oficial o posicionou.

A respeito das questões abordadas, fica claro a importância da história na construção dessa obra ficcional, assim como em todas de seu gênero, pois sem ela o romance não seria possível, já que ele se materializa sobre embasamento historiográficos, sem os quais a obra e as suas denúncias não se sustentariam. No entanto, o sentido da história apresentada no romance não reside nos diferentes trechos em que as narrativas históricas e literárias se confirmam ou se contradizem, mas sim no fato de a obra literária integrar o histórico e ressignificar o passado. Nessa relação reside os interesses do romancista em representar um determinado período, cuja narrativa, quando próxima de uma obra da história oficial – como *Os varões assinalados* –, completa-se com as ressonâncias da historicidade.

Diante do exposto, foi possível constatar que o objeto desta pesquisa apresenta características do romance histórico clássico e também do romance histórico contemporâneo, prevalecendo características apresentadas na teoria lukacsiana.

Por fim, acreditamos que todos os objetivos foram alcançados neste trabalho. Ou seja, foi conceituada a teoria lukacsiana do romance histórico clássico; apresentou-se as características do romance histórico contemporâneo; a Revolução Farroupilha foi contextualizada tanto literariamente quando historicamente e analisou-se, minuciosamente, o romance *Os varões assinalados*, de Tabajara Ruas, a fim de identificar aproximações e

distanciamentos dessa narrativa em relação ao modelo de romance histórico contemporâneo. Certos de que esta pesquisa não se encerra aqui, esperamos que seus resultados sirvam para instigar novas possibilidades de reflexões sobre as relações entre história e literatura no romance histórico.

REFERÊNCIAS

AÍNSA, Fernando. Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, Karl (ed.). **La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad**. Madrid: Iberoamerica, 1997, p. 111-121.

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

AÍNSA, Fernando. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. **Cuadernos Americanos**, n. 28, 1991, p. 13-31.

AÍNSA, Fernando. Los guardianes de la memoria: novelar contra el olvido. **Cuadernos Americanos**, n. 137, p. 11-29, 2011.

AÍNSA, Fernando. **Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina**. Mérida: CELARG, 2003.

ALVES, E. F. R. **A Revolução Farroupilha na literatura brasileira. A conversão ficcional de personagens históricos em obras literárias nacionais**. 2022. 132f. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. **A prole do Corvo**. Porto Alegre: Movimento, 1978.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1990.

BAL, Mieke. **Narratologia**. Introdução à teoria da narrativa. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker et. al. Florianópolis: Editora UFSC, 2021.

BATISTA, Michele Marques. Língua e cultura regional: um estudo léxico-semântico da obra *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski. 2015. 156f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2015.

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

BASTOS, Hermenegildo. **As artes da ameaça: ensaios sobre a literatura e crise**. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro: o caso gaúcho. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 75-82, jun. 2001.

BERTUSSI, Lisana. **Literatura Gauchesca: do Cancioneiro Popular à Modernidade**. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.

- BEYRIE, Jacques. **Novela y Historia en el siglo XIX**. Madrid: Casa de Velázquez, 2001.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRANDÃO, Luiz Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BROMBERT, Victor H. **Em louvor de anti-heróis**. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CALDRE E FIÃO, José Antônio do Vale. **O corsário**. 2. ed. Porto Alegre, Movimento, 1979.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Cultrix/Pensamento: São Paulo, 1949.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARRION, Raul. **Revolução Farroupilha**. Porto Alegre: Assembleia Legislativa, 6ª ed. 2014. Disponível em http://www.raulcarrion.com.br/publicacoes/caderno_rev_farroupilha.pdf. Acesso em: 02 jan. 2023.
- CARVALHO, José Murilo de. **A Construção da Ordem: a elite política imperial**. Teatro das Sombras: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **O escritor e seu tempo**. Porto Alegre: EdUFRGS, 2001.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Matéria e Invenção** (ensaios de literatura). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.
- CHAVES, Flávio Loureiro. No fim da trilogia, uma crônica da decadência. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25. fev. 1995, Caderno de Sábado, p. 6.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Ponta de Estoque**. Caxias do Sul: Educs, 2006.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Simões Lopes Neto**. 2. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.
- CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- COLLOR, Linfolfo. **Garibaldi e a Guerra dos Farrapos**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2016. XVI + 496 p. : il. – (Edições do Senado Federal ; v. 230) 1. Garibaldi, Giuseppe, 1807-1882. 2. Guerra dos Farrapos (1835-1845). I. Título. II. Série. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/530470>. Acesso em: 06 nov. 2023.
- COSTA, Lourenço Resende. História, política e gênero em “Esaú e Jacó” de Machado de Assis. **Todas as Musas**, v, 13, n. 1, p. 124-133, jul.-dez. 2011.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Era romântica. Rio de Janeiro: José Olympio; Editora, 1986.

CUNHA, Rodrigo. A identidade e o caráter universal dos romances regionais. **Ciência e Cultura**, v. 57, n. 3, São Paulo, jul./set/ 2005.

DECCA, Edgar de. **1930: O Silêncio dos Vencidos**. Brasiliense: São Paulo, 1997.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. 9. ed. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. UNESP: São Paulo, 2010.

FAGUNDES, Antonio A. **Indumentária gaúcha**. Martins Livreiro: Porto Alegre, 1976.

FERNÁNDEZ, Olga. Ficción vs. Historia en la nueva novela historica latinoamericana. **Nerter 30-31**, 2019, p. 70-84.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance histórico contemporâneo de mediação**: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção. Curitiba: CRV, 2017.

FLORES, Moacyr. **Modelo político dos farrapos**. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

FLORES, Moacyr. **Negros na Revolução Farroupilha**. Traição em Porongos e farsa em Ponche Verde. Porto Alegre: EST, 2004.

FLORES, Moacyr. **República rio-grandense**: realidade e utopia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

FONTOURA, Antônio Vicente da. **Diário**: de 1º de janeiro de 1844 a 22 de março de 1845. Porto Alegre: Sulina, 1984.

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre**: Guia Histórico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista de 1926**. Recife: Edições Região, 1952.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2014.

GAMAL, Haron. Resenha de "O romance histórico", de George Lukács. **Jornal do Brasil**, 04/10/2011. Disponível em: www.jb.com.br/cultura/noticias/2011/10/03/resenha-de-o-romance-historico-de-george-lukacs.html. Acesso em 12 set. 2023.

GARCÍA, Luis Britto. Historia oficial y nueva novela histórica. **Cuadernos del CILHA**, n. 6, p. 23-37, 2004.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOULART, Jorge Salis. **A Formação do Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: ESTSLB/Martins Livreiro, 1978.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial, **Acta Poética**, n. 27, v. 1, p. 141-167, 2006.

GUTFREIND, Ieda. **Historiografia rio-grandense**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1992.

HARTOG, Francois **Regimes de historicidade** - Presentismo e experiências do tempo. Tradução de Maria Helena Martins et al. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: UnB, 1995.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Tradução de Hugo Mader. **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 77, mar. 2007, p. 185-203.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JITRIK, Noé. **Historia e imaginación literaria**: las posibilidades de un género. Buenos Aires: Biblios, 2001.

KOTHE, Flávio Rene. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LAW, Richard. The heroic Ethos in John Dryden’s heroic plays. **Studies in English Literature – 1500-1900**, n. 23, p. 389-398, 1983.

LOPES, Óscar. **Ler e depois**. 3. ed. Porto: Inova, 1970.

LOPEZ, Luiz Roberto. **Revolução Farroupilha**: a revisão dos mitos gaúchos. Porto Alegre: Movimento, 1992.

LUKÁCS, György. **Estética**: La peculiaridad de lo estético. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1977.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

MACEDO, Francisco R. de. **História de Porto Alegre**. 2. Ed. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1998.

MARQUES, Leticia Rosa. Domingos José de Almeida e José Mariano de Matos: A questão dos negros e mulatos na Revolução Farroupilha (1835-1845). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011.

MARTINS, Maria Helena, **Fronteiras Culturais: Brasil - Uruguai – Argentina**. Atelie Editorial: Cidade, 2002.

MEDRADO, Ravel. Resenha/ O livro de ouro da mitologia Disponível em: <https://www.torredevigilancia.com/resenha-o-livro-de-ouro-da-mitologia/>. Acesso em: 19 set. 22

MELO, E. S. C. de. **A figura histórica e ficcional do gaúcho: O gaúcho**, de José de Alencar, e *Perseguição e cerco a Juvencio Gutierrez*, de Tabajara Ruas. 2008. 190f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. PUCRS, Porto Alegre, 2008.

MENEGAT, Carla. **O tramado, a pena e as tropas: família, política e negócios do casal Domingos José de Almeida e Bernardina Rodrigues Barcellos (Rio Grande de São Pedro, Século XIX)**. 2009. 205f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la America Latina, 1979-1992**. Fondo de Cultura Económica. 1993.

MEURER, Arthur Witter. Lanceiros negros: passado e presente de traição e resistência. A incessante luta por liberdade. **Esquerda Diário**, 2016. Disponível em: www.esquerdadiario.com.br/Lanceiros-Negros-passado-e-presente-de-traicao-e-resistencia-a-inecessante-luta-por-liberdade. Acesso em 18 dez. 2023.

MILLER, Dean. **The epic hero**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.

NEVES, Ilka. **Domingos José de Almeida e sua descendência**. Porto Alegre: Edigal, 1987.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. *In: RIEDEL, Dirce C. (org). Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 9- 35.

ORNELLAS, Manoelito de. Uma Viagem pela literatura do Rio Grande do Sul. *In: António Ferro, António Vieira de Melo (Dir.). Atlântico: Revista Luso-Brasileira*. Nova Série, n. 4, Lisboa, Edição do S.N.I. e da A.N., p. 83, 1948.

ORTIZ, Eduardo. **Josué Guimarães leitor de Jean Roche: ressonâncias da historicidade em A ferro e fogo**. 2016. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2016.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias Híbridas**. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Vevuert, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Revolução Farroupilha**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatahy [e outros]. Org. José Hildebrando Dacanal. **A Revolução Farroupilha: história e interpretação**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985.

PIMENTEL, Margoth Carrillo. Fernando Aínsa: reinterpretar la novela historica. **Revista de Literatura, História e Memória**. v. 7, n. 9, Cascavel, p. 39-48, 2011.

PONS, María Cristina. **Memorias del Olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX**. México: Siglo XXI, 1996.

PÓVOAS, Mauro Nicola. **Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX**. Porto Alegre: Buqi, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **Testemunho: Darcy Ribeiro por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em Sagarana. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Othelo. **Vultos da Epopéia Farroupilha**. Porto Alegre: Globo, 1935.

RUAS, Tabajara. **Os varões assinalados**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

RUAS, Tabajara. **Os varões assinalados: o grande romance da Guerra dos Farrapos**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SANTOS, Pedro Brum. Literatura e intervenção: romance histórico no Brasil. **Floema**, Vitória da Conquista, Ano VII, n. 9, p. 283-303, jan./jun. 2011.

SILVA, Juremir Machado da. **História regional da infâmia: o destino dos negros farrapos e outras iniquidades brasileiras (ou como se produzem os imaginários)**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

SILVA JÚNIOR, Renato Otero. **Galvez Imperador do Acre: o discurso do romance e a ficcionalização da história**, 2006. 105f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

SINDER, Valter. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico brasileiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 253-264, 2000.

SOARES, Fabrício Antônio Antunes. **Farrapos de estórias: romance e historiografia da Farroupilha (1841-1999)**. 2016. 326f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SOUZA, Ariovaldo Pereira de. **Síntese histórica do Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editora, 2017.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. O Narrador, a Literatura e a História: Questões críticas. *In*: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (org.). **Romance Histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 27-44.

SPALDING, Walter. **Revolução Farroupilha**. Triunfo: Petroquímica, 1987.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achimé, 1992.

TORRES, Euclides. **Bento Manoel Ribeiro – O Caudilho Maldito**. Porto Alegre: Edigal, 2016.

VEDDA Miguel. Notas sobre la novela histórica de Gyorgy Lukács. *In*: DUAYER, Mario; VEDDA Miguel (org.). **Gyorgy Lukács: anos de peregrinaje filosófico**. Buenos Aires: Herramienta, 2013. p. 211-222.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento**. Porto Alegre: Editora Globo, 1984.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção histórica e regionalismo**. Estudo sobre romances do Sul. Curitiba: UFPR, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.