



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL NO ROMANCE OS
TAMBORES SILENCIOSOS, DE JOSUÉ
GUIMARÃES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Katia Luisa Seckler

**Santa Maria, RS, Brasil
2009**

SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL NO ROMANCE **OS
TAMBORES SILENCIOSOS**, DE JOSUÉ GUIMARÃES

por

Katia Luisa Seckler

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS, Brasil
2009

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Estudos Literários**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado em Letras

**SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL NO ROMANCE *OS TAMBORES SILENCIOSOS*,
DE JOSUÉ GUIMARÃES**

elaborada por
Katia Luisa Seckler

como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Regina Zilberman, Dr. (UFRGS)

Orlando Fonseca, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 09 de Março de 2009.

**A meu pai,
Romeu Albino Seckler,
com amor e saudade.**

Agradecimentos

Ao professor Pedro Brum Santos, pela confiança creditada ao meu trabalho, e pelo conhecimento que transmitiu na orientação, não apenas durante o Mestrado, mas também durante a graduação, no projeto de iniciação científica e nas disciplinas;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade;

À CAPES, pela bolsa concedida;

Aos professores do Curso de Mestrado em Estudos Literários: Teresa Cabañas, Fernando Villarraga Eslava, Sílvia Paraense e André Soares Vieira, pelo valioso aprendizado proporcionado por suas aulas;

Ao professor Orlando Fonseca, pela leitura atenta e pelas importantes sugestões para a seqüência do trabalho feitas no exame de qualificação; à professora Regina Zilberman, por aceitar o convite para participar da banca examinadora e pelas contribuições proporcionadas por sua leitura; ao professor André Soares Vieira, por participar como suplente da banca examinadora;

Aos funcionários Jandir Martins e Irene Teixeira, pelo profissionalismo e pela força;

A meu pai, pelo exemplo, pela dedicação e por ter me ensinado o prazer de ler; a minha mãe, pela dedicação e afeto; a meu irmão Augusto, quem mais me ensinou a importância do estudo; a minha irmã Rozi, pelo estímulo e amizade; a Náthali, Arthur e Lucas, pelo carinho. Enfim, a toda minha família, incluindo tios, primos, cunhados, por estar sempre ao meu lado e por acreditar mais em mim do que eu mesma acredito;

Ao meu noivo Márcio José Coutinho, que, além de compartilhar comigo a paixão pela literatura e pelas coisas simples da vida, está sempre contribuindo para o meu aprendizado e crescimento profissional;

A todos os meus amigos, em especial àqueles que acompanharam de perto esta trajetória, minha gratidão e afeto: a Rochele Santos Silva, Lizandro Calegari, Damar Ruoso, Joel Kleinpaul, Saulo Felin, David Sanmartin, Leandro Calegari, Angelise Fagundes, Mariana Giacomini, Larissa Scotta e Jaqueline Golombieski, pela força, pela troca de idéias, pelos livros emprestados... A Ariele Soares e Cátia Soares Silva, pela amizade que resiste ao tempo e à distância;

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Literatura e História, e aos colegas do curso de Mestrado em Letras, pela amizade e pelos momentos de aprendizado compartilhado;

A Deus, por ter tanto a agradecer.

Não depende dos artistas que haja ou não crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar esta crise de maneira que lhe seja favorável e que sirva à arte. Depende dos artistas mostrar quanto de liberdade eles são capazes de encontrar na necessidade inelutável e em que medida podem utilizá-la livremente de modo fecundo para eles mesmos e para a arte.

Georg Lukács

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

Sátira e crítica social no romance *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães

Autora: Katia Luisa Seckler
Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 09 de março de 2009.

Esta dissertação analisa o romance **Os tambores Silenciosos** (1977) e busca verificar como os elementos do grotesco, da sátira e da carnavalização são utilizados na construção das personagens e do enredo com vistas à representação crítica de dois períodos históricos correspondentes entre si: a década de 1930 e a época contemporânea à construção do texto – década de 1970. A censura, o autoritarismo e a repressão política são comuns aos dois períodos. Tais aspectos são tematizados em **Os tambores silenciosos**, que se vale de elementos satíricos e insólitos na construção de personagens e situações que representam militares e suas atitudes arbitrárias, políticos impotentes e bajuladores e policiais violentos, denunciando a arbitrariedade de um regime ditatorial. Esta dissertação, ao destacar o *grotesco*, a *carnavalização* e a *sátira menipéia*, com base nas formulações teóricas de Mikhail Bakhtin, busca compreender adequadamente as relações sugeridas pela presença do cômico e do insólito na obra de Josué Guimarães.

PALAVRAS-CHAVE: sátira menipéia, grotesco, **Os Tambores Silenciosos**

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

**Sátira e crítica social no romance *Os tambores silenciosos*, de
Josué Guimarães**

**Satire and social criticism in the novel *Os Tambores Silenciosos*, by
Josué Guimarães**

Author: Katia Luisa Seckler
Advisor: Professor Pedro Brum Santos

This dissertation examines the novel **Os tambores silenciosos** (1977), by Josué Guimarães, and attempts to verify how the elements of the grotesque, the satire and carnivalization are used to construct the characters and the plot with the purpose of a critical representation of two critical historical periods corresponding with each other: the 1930's and the contemporary construction of the text - the 1970's. The censorship, the authoritarianism and the political repression are common to both periods. These aspects are dramatized in **Os tambores silenciosos**, which employs satirical elements and the construction of unusual situations that represent military and their arbitrary attitudes, flattering and weak politicians and violent policemen, denouncing the arbitrariness of a dictatorial regime. This work aims to highlight the grotesque, the carnivalization and the menippean satire, based on the Mikhail Bakhtin's theoretical formulations, in order to understand adequately the relations suggested by the presence of comic and unusual events in the novel under consideration.

KEYWORDS: carnivalization – menippean satire – grotesque – **Os tambores silenciosos**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 – Os Tambores Silenciosos e a literatura da década de 70	5
1.1 O romance pós-64: protesto e criatividade	5
1.1.1 Tendências do romance no período ditatorial	8
1.1.2 A obra de Josué Guimarães no contexto da literatura pós-64	17
1.2 Estudos críticos sobre a obra de Josué Guimarães	19
1.2.1 Fortuna crítica do romance Os tambores silenciosos	24
1.2.2 Interpretações do caráter “alegórico” do romance	28
2 – Considerações sobre o grotesco	34
2.1 O grotesco em Os tambores silenciosos	34
2.2 Origem e sentido do vocábulo <i>grotesco</i>	39
2.3 As manifestações do grotesco na literatura	42
2.4 A noção de realismo grotesco segundo Bakhtin	44
2.5 Elementos do grotesco na estrutura da narrativa	48
2.5.1 Riso e paródia	49
2.5.2 O grotesco como denúncia	51
2.5.3 A sátira dirigida à Igreja	52
2.5.4 As deformações físicas	53
2.5.5 A degradação evidenciada pela presença do “baixo material e corporal” ...	55
3 – Carnavalização e sátira menipéia em <i>Os tambores silenciosos</i>	58
3.1 A cultura cômica popular e suas ressonâncias na ficção: a <i>carnavalização da literatura</i>	59
3.1.1 Carnavalização	61
3.2 Considerações sobre a sátira menipéia	62
3.2.1 O ângulo de visão inusitado	66
3.2.2 Os comportamentos escandalosos e as <i>mésalliances</i> carnavalescas.....	72
3.2.3. A presença do elemento cômico e as personagens-tipo.....	74
3.2.4 Os eventos insólitos: a presença do <i>fantástico experimental</i>	76
3.2.5 Manifestação popular e coroamento/destronamento no desfecho do romance	82

4 – Aproximações entre a Ficção e a História	87
4.1 Entrelaçamentos temporais: década de 1930 e década de 1970.....	88
4.1.1 A “ameaça” comunista	88
4.1.2 A interferência militar	91
4.1.3 O problema da censura	94
4.1.4 “Lagoa Branca: ame-a ou deixe-a”: propaganda governamental e cultura do espetáculo.....	97
4.1.5 Tortura e medo	101
4.1.6 A mobilização estudantil e o papel da literatura	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Josué Guimarães estreou na ficção nos anos 70, com o livro de contos *Os Ladrões*. Seu nome tornou-se mais reconhecido na cena literária sul-rio-grandense em 1972, com a publicação de **A Ferro e Fogo – Tempo de Solidão**. A partir de então, continua sua intensa produção ficcional (de 1970 a 1986), que compreende nove romances e novelas, três livros de contos, seis livros infantis e uma peça teatral, e torna-se reconhecido pelo público como seguidor de uma forma narrativa consagrada no Rio Grande do Sul com Erico Verissimo. Legítimo “escritor do seu tempo”, considerando-se que sua obra pode ser lida como denúncia das questões sociais de sua época, Josué Guimarães trabalha com temas como a desmistificação da história e da visão social de uma época, temas esses marcados pela consciência crítica do escritor.

O veio humorístico, traço marcante na sua produção jornalística¹, faz-se presente com a publicação de **Os tambores silenciosos**, que traz em sua temática questões como o autoritarismo, a censura e a repressão política. Publicado em 1977, após escapar de uma ameaça de censura, tornou-se um dos seus mais importantes romances. Nessa obra, elementos da sátira e do escárnio são utilizados na construção de personagens e situações que representam militares e suas atitudes arbitrarias, políticos impotentes e bajuladores, policiais violentos. A visão crítica do escritor permitiu a elaboração de uma narrativa que denuncia a arbitrariedade de um regime tirânico, ditatorial. Essa consciência da realidade já podia ser percebida nos seus primeiros trabalhos literários, por exemplo, os contos, nos quais temas como a opressão e as injustiças estão presentes.

¹ Josué Guimarães fez jornalismo crítico e bem humorado. Escreveu, no Diário de Notícias nos anos 40, a coluna de “alfinetadas políticas” assinada como “D. Xicote”, onde ele próprio fazia ilustrações e caricaturas. Em 1949, lança o jornal “D. Xicote”, que, segundo o autor, “não é um jornal humorístico, mas também não é um jornal sério.” Cf.: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. Fascículo sobre **Josué Guimarães**. Coleção Autores Gaúchos. 3ª ed. Porto Alegre: IEL, AGE Editora, Editora da ULBRA, 1996, p. 10-12.

O centro de interesse deste trabalho repousa na investigação de como os elementos do grotesco, da sátira e da carnavalização são utilizados na construção das personagens e do enredo de **Os tambores silenciosos**, com vistas à representação de um determinado período histórico. Neste sentido, interpretações já realizadas, como a de Sergius Gonzaga² e Volnyr Santos³, destacam uma aproximação operada na narrativa entre ditaduras de diferentes épocas. Ou seja, a fábula passa-se em 1936, mas remete aos governos militares da década de 70.

Além da representação de um momento histórico relacionado alegoricamente ao momento presente da produção do texto, a narrativa de Guimarães ainda reproduz características recorrentes em dois veios da produção ficcional pós-1964 no Brasil: a sátira política e o recurso ao insólito. O caráter satírico é percebido através da paródia ao discurso de sustentação do regime, e também pela presença de personagens que remetem, de forma caricata, aos líderes militares. Observa-se, na construção das personagens em questão, a presença de elementos que podem ser classificados na ordem do grotesco. Percebemos que, apesar de sua importância, pouco se explorou, até agora, sobre as funções desses elementos na obra. Um dos objetivos desta análise, portanto, é verificar de que forma os aspectos grotescos são empregados por Josué Guimarães para a representação crítica dos universos políticos e sociais que ficcionaliza.

O insólito se faz presente com o aparecimento dos pássaros negros que misteriosamente invadem Lagoa Branca – espaço onde se passam as ações. Aos poucos, as aves enigmáticas infestam a cidade, causando desconforto e maus presságios para a corrupta elite local. Os pássaros causam estranhamento porque ninguém sabe, ao certo, o que são e de onde vêm. No final do romance, descobre-se que são artefatos artesanais – feitos de tecido, penas e arame, pelas mãos de uma mulher cega.

A ocorrência de eventos insólitos parece ser o principal motivo do atrito de interpretações que a obra tem suscitado. A começar pela flutuação entre “mágico” e “fantástico” bastante comum, aliás, nessa matéria do sobrenatural. Diante disso, cabe o questionamento sobre, por um lado, como se define, em função da presença desses

² GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org). **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS / EDIPUCRS, 1997. Coleção Engenho e Arte.

³ SANTOS, Volnyr. **Discurso e ideologia em Josué Guimarães**. Dissertação (mestrado em Letras). PUCRS, Porto Alegre, 1983.

recursos, essa obra de Josué Guimarães e, por outro lado, que relação ela estabelece com a tradição do gênero romanesco.

No romance⁴ em questão, a presença do inusitado está estreitamente relacionada ao caráter satírico e paródico do romance, por isso parece-nos pertinente analisá-lo sob o viés da *sátira menipéia* e do conceito de grotesco, valendo-nos das formulações de Mikhail Bakhtin. Assim, a presente dissertação propõe uma leitura dos acontecimentos insólitos narrados no referido romance, tomando como bases o conceito de *grotesco* e a idéia de que os eventos incomuns na fictícia cidadezinha de **Os tambores silenciosos** aproximam-se da literatura *carnevalizada*, ainda seguindo o referencial teórico de Bakhtin.

A fim de atingir os objetivos propostos, o trabalho divide-se em quatro capítulos. O primeiro compreende um panorama da produção literária no Brasil pós-64, procurando estabelecer um diálogo entre a especificidade dessa literatura e a obra de Josué Guimarães; além disso, apresenta uma revisão da fortuna crítica sobre o autor e a obra em questão.

O segundo capítulo constitui-se da revisão teórica do conceito de *grotesco* enquanto categoria estética e busca verificar como esta categoria faz-se presente no referido romance. Para tanto, basear-se-á nas formulações de Wolfgang Kayser, sobre a trajetória do conceito de grotesco nas artes e na literatura; no texto de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, em que o teórico russo analisa o fenômeno do grotesco sob o prisma do caráter festivo e ambivalente da tradição popular; e no estudo de Muniz Sodré e Raquel Paiva, que intenta verificar como o grotesco tornou-se na atualidade amplamente presente nas manifestações culturais, como forma de desafio aos cânones do bom gosto. Este capítulo empreende uma interpretação do romance **Os tambores silenciosos**, em que destacamos os eventos cômicos e grotescos que delineiam o caráter satírico das personagens e das situações por elas vividas.

O terceiro capítulo apresenta uma análise com o foco em elementos que caracterizam a narrativa como satírica. Para a composição deste capítulo, utilizar-se-ão as proposições de Bakhtin sobre o riso e a *sátira menipéia* como referencial teórico. A narrativa em questão também apresenta características da chamada literatura

⁴ Adotamos, para a elaboração deste trabalho, o termo *romance* para se referir a **Os tambores silenciosos**, por ser este o termo mais utilizado pela crítica, apesar de a obra em questão apresentar características estruturais que a aproximam da categoria de *novela*.

carnevalizada, nos termos propostos por Bakhtin nos textos **Problemas da poética de Dostoievski** e **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o destronamento, as *mésalliances*, a utilização de um fantástico experimental, o enfoque de questões ideológicas coberto pela sátira mordaz. Tendo como rumo a presença destas categorias, considerar-se-ão questões estruturais como o enredo, as personagens e o foco narrativo. Esta última, aliás, adquire uma singular característica, pois não se limita apenas à presença de um narrador em terceira pessoa onisciente, mas divide o ato da narração com as sete irmãs Pilar – personagens que, munidas de um binóculo, perscrutam a vida alheia, e assim descobrem artimanhas políticas, adultérios, bem como bizarrices que ocorrem com frequência. A mais jovem dessas curiosas solteironas é que será a responsável pelo caráter insólito do romance, pois é ela quem confecciona secretamente os pássaros que adquirem vida e invadem a cidade.

Finalmente, o quarto capítulo apresenta uma análise com vistas à relação entre ficção e História, apontando para o diálogo entre as diferentes temporalidades representadas na narrativa. Tendo como base os pressupostos estudados nos tópicos precedentes, este capítulo procurará demonstrar como os eventos da narrativa adquirem caráter alegórico, uma vez que as ações narradas dialogam não apenas com o passado, mas com o presente em que a obra foi produzida.

1. OS TAMBORES SILENCIOSOS E A LITERATURA DA DÉCADA DE 70

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

Luís Fernando Veríssimo

1.1 O romance pós 64: protesto e criatividade

O romance brasileiro surgiu no período romântico e foi constantemente marcado pela presença de narrativas urbanas, por um lado, e regionalistas, por outro. Para Tânia Pellegrini⁵, esta dicotomia campo/cidade seria a principal característica da literatura brasileira até a década de 1960. Assim, o romance brasileiro desde as suas origens desenvolveu-se como parte do projeto de compor “retratos do Brasil” na literatura:

Toda a ficção brasileira nasceu como resposta a uma busca de expressão nacional. Desde o século XIX, com José de Alencar, passando por Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, chegando a Lima Barreto, Monteiro Lobato e outros (salvaguardadas todas as diferenças entre eles), tanto o “campo” quanto a “cidade” procuravam retratar um país que se formava, diverso da metrópole. Essa busca da expressão nacional continua durante o Modernismo da década de 20 deste século – já incorporando a idéia de “deglutição antropofágica” do estrangeiro – , só que agora também entendida como uma tarefa a cumprir: a de denunciar os problemas sociais, como, por exemplo, a exploração do homem do campo, com Graciliano Ramos e a “geração de 30”, no nordeste; e a decadência do latifúndio, a ascensão da burguesia e o crescimento das cidades, com Erico Veríssimo e Dionélio Machado, no sul.

⁵ Cf. PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. In: **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**. Ano XXVII, nº 53. Lima/Hanover, 1º semestre de 2001. Disponível em: <http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll53/53pdf/53pellegrini.PDF>. Acessado em 06/11/2007.

Nas décadas de 1940 e 1950, a dicotomia campo/cidade é representada, principalmente, pelas obras de Guimarães Rosa, que é considerado o mais original dos escritores regionalistas, e Clarice Lispector, que representou sob uma perspectiva especial os dramas da mulher urbana de classe média. Desde a década de 60, entretanto,

Vem-se enfraquecendo a convencional distinção campo/cidade [...]. assim, aos poucos, vão ficando raros (ainda que não desapareçam) os temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social ainda de bases na maioria agrárias.⁶

A literatura pós-64 deixa de lado a dicotomia campo/cidade e passa a ocupar-se significativamente da reação ao poder instituído pelo golpe militar. Engajamento, inovações temáticas e formais, estratégias para driblar a censura, desenvolvimento do mercado editorial, revelação de novos escritores oriundos, principalmente, do jornalismo combativo e politicamente compromissado: a ficção brasileira entre as décadas de 60 a 80 passou por uma fase de fértil renovação e consolidação.

Silviano Santiago afirma que a literatura deixa de abordar a “exploração do homem pelo homem” e passa a representar o modo como funciona o *poder* em países cujos governantes orientam-se pelo “modelo capitalista selvagem”⁷. Com isso, a produção literária mais significativa volta-se à crítica a toda forma de autoritarismo, especialmente aquela em vigor nas ditaduras latino-americanas. A ficção nos anos 60 e 70 não apenas desenvolveu estratégias para burlar a censura vigente, mas também buscou novas formas de expressão, em consonância com o que se estava produzindo na América Latina, ou mesmo seguindo as tendências do novo mercado editorial que se formava, fruto do desenvolvimento da indústria cultural.

Outro fator importante na configuração dessa nova literatura é o processo de modernização vivido pelo país, o que acarretou êxodo rural, e novas formas de organização do trabalho e de manifestação e divulgação da cultura. Daí a heterogeneidade da produção ficcional neste período, heterogeneidade essa que foi registrada por Antonio Candido no ensaio “A nova narrativa”:

o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 12.

política. [...] no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas o desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.⁸

As tendências apontadas pelo crítico são: o intimismo precedido por Clarice Lispector; a ficcionalização de gêneros como a autobiografia e a crônica; e o “realismo feroz” de Rubem Fonseca. Também são produzidos, por um lado, textos que ainda seguem a tradição do realismo, incorporando inovações temáticas e formais, como a vertente satírica do romance histórico, e, por outro lado, textos que revelam uma ruptura do pacto realista, com elementos do insólito e do fantástico. Em resumo, para Candido,

estamos ante uma literatura do contra. Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do país; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia.⁹

Desde a década de 1980, vem crescendo consideravelmente o interesse dos pesquisadores e críticos pela literatura produzida no período do regime militar. Desenvolvem-se estudos com propósitos diversos, alguns mais abrangentes, como o de Malcolm Silverman¹⁰, que almeja dar conta de quase toda a produção ficcional da época, outros mais específicos, como os que versam sobre a produção ficcional apenas da década de 1970, ou ainda os volumes que analisam os registros de poesia produzida no período¹¹. Em comum, tais investigações intentam verificar como se dá a relação entre a produção literária e o contexto social, como a censura interferiu ou não no trabalho dos escritores. Enfim, procuram entender como foi a produção literária durante os anos de regime autoritário. Tal busca não se justifica apenas em função dos efeitos específicos do momento histórico sobre a produção cultural: estudar a literatura

⁸ In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 209.

⁹ Ibidem, p. 212.

¹⁰ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Tradução de Carlos Araújo. Porto Alegre/ São Carlos: Editora da UFRGS/ Editora da UFSCar, 1995.

¹¹ Ver: SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

produzida nos “anos de chumbo” mostra-se válido porque – um consenso entre críticos como Antonio Candido, Silviano Santiago, Malcolm Silverman, Regina Dalcastagné e Renato Franco – este se mostrou um período ricamente criativo para a nossa ficção, que superou o “vazio cultural” da fase mais repressiva do governo autoritário.

1.1.1 Tendências do romance no período ditatorial

Os três poderes são um só: o deles.

Nicolas Behr

Em seu estudo sobre a produção romanesca na época da ditadura, intitulado **Protesto e o novo romance brasileiro**, Malcolm Silverman classifica as narrativas brasileiras em nove categorias: o romance jornalístico, o romance memorial, o romance de massificação, o romance de costumes urbanos, o romance intimista, o romance regionalista histórico, o romance realista político, o romance de sátira política absurda e o romance de sátira política surrealista.

A primeira categoria, o *romance jornalístico*, também chamado “romance-reportagem”, surgiu como consequência da censura sobre a imprensa. Neste contexto, “a combinação simbiótica de um público ansioso por notícias confiáveis com jornalistas desejosos e capazes de oferecê-las através de um canal paralelo criou o romance-reportagem, uma alternativa viável, bem como um negócio de edição lucrativa”¹². Como seu objetivo é mais informativo do que estético, tal forma de romance perde em qualidades especificamente literárias e seu valor seria apenas sociológico e histórico. Dentre os escritores brasileiros que produziram tal forma narrativa, destacam-se José Louzeiro, que escreveu uma dúzia de romances, entre eles **Lúcio Flávio: o passageiro da agonia** (1975); Aguinaldo Silva, com **A república dos assassinos** (1976); e Valério Meinel, com **Por que Claudia Lessin vai morrer** (1978).

Se, durante o período mais acirrado da repressão, o romance-reportagem buscava “desficcionalizar” o romance com o fito de transformá-lo em um veículo paralelo de informação sobre fatos proibidos de serem veiculados na imprensa, com o abrandamento da censura e a abertura política, em 1978, observou-se um fenômeno inverso: em vez de “desficcionalizar” a ficção, os escritores “ficcionalizaram” sua

¹² SILVERMAN, Malcolm. Op. cit., p. 25.

realidade, ou seja, narraram fatos reais, como suas atuações em movimentos de guerrilha, por exemplo, com a preocupação em conferir-lhes estatuto literário e valendo-se de artifícios mais próprios do romance do que do relato memorial ou testemunhal. Alguns autores de romances memorialistas são Fernando Gabeira, com **O que é isso, companheiro?** (1979); Tabajara Ruas, autor de **O amor de Pedro por João** (1982); Renato Pompeu, com **Quatro-olhos** (1976); Reinaldo Guarany, com **A fuga** (1984); e Sérgio Sant'Anna, com as **Confissões de Ralfo** (1975). Flora Sussekind¹³ também lembra o vulto alcançado pelos textos de cunho memorialista, citando, além dos romances de Renato Tapajós e Fernando Gabeira, o livro **Baú de ossos** (1972), de Pedro Nava, e as memórias de Erico Verissimo, reunidas em **Solo de Clarineta** (1973).

A próxima categoria, o *romance de massificação*, retrata a cidade “massificada e enlouquecida” em função do caótico crescimento urbano, conseqüência do êxodo rural e da falta de planejamento das cidades. Tal vertente do romance brasileiro expõe questões como a violência, a massificação e a miséria dos indivíduos nas metrópoles brasileiras, ambientes de alienação e irracionalidade. O romance de massificação também tematiza o consumismo exagerado, que gera frustração naqueles que não têm acesso aos meios de consumo, e despersonalização e padronização daqueles que têm acesso a tais meios, e o embrutecimento dos indivíduos pela sociedade reificada. O mais importante autor nessa categoria é Rubem Fonseca, que, com seu realismo mórbido, “misturando a aparência de normalidade burguesa com instinto amoral”¹⁴, produziu romances como **O caso Morel** (1973), **A grande arte** (1984) e **Bufo e Spallanzani** (1985). Outros exemplos de romances de massificação são **Bebel que a cidade comeu** (1968), de Ignácio de Loyola Brandão, e **Um cão uivando para a lua** (1977), de Antônio Torres.

Já o *romance de costumes urbanos* enfoca as personagens sob um ângulo mais existencial: os protagonistas são indivíduos ou pequenos grupos, cujas preocupações e dramas são de ordem subjetiva ou, em parte, decorrentes dos acontecimentos pós-64. Alguns textos que se definem como romances de costumes seriam **Os pastores da noite** (1964), **Dona Flor e seus dois maridos** (1966), e **Tenda dos milagres** (1969), todos esses de Jorge Amado. Outros autores que compõem romances de costumes são Sergio Sant'Anna, com o livro **Simulacros** (1977); Josué Guimarães, com **Camilo Mortágua** (1980); Nélida Piñon, com **A doce canção de Caetana** (1987); Lygia Fagundes Telles, com **As meninas** (1973) e Deonísio da Silva, com **Orelhas de aluguel** (1988).

¹³ SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Op.cit.

¹⁴ SILVERMAN, Malcolm. *Op cit*, p. 81.

A narrativa de cunho *intimista*, outra categoria proposta por Silverman, não surgiu na década de 60; antes, teve como expoentes os escritores Graciliano Ramos, na década de 30, e Clarice Lispector, nos decênios seguintes. Nos anos 60 e 70, destacam-se textos como os que retratam dramas de uma determinada classe social, ou o conflito do indivíduo com as exigências políticas do período. No primeiro caso, destacam-se os romances de Lya Luft, com os dramas das personagens femininas oriundas da classe média, e Clarice Lispector, que, em **A hora da estrela** (1979) retrata as misérias de uma imigrante nordestina. Romances intimistas também são algumas produções de Autran Dourado (**Os sinos da agonia**, de 1974), Tânia Faillace (**Mário/Vera**, de 1983), João Ubaldo Ribeiro (**Sargento Getúlio**, de 1971), e João Gilberto Noll (**Bandoleiros**, de 1985 e **Hotel Atlântico**, de 1989).

A sexta categoria denomina-se *romance regionalista-histórico*, e compreende a narrativa que busca recriar os costumes, a história, a paisagem e o linguajar de uma determinada zona rural. Na atualidade, o romance regionalista tem se preocupado em reproduzir a realidade do interior, mas de forma a desmistificá-la ou denunciar seu caráter opressivo. Embora essa vertente da ficção tenha ocupado um lugar relevante na literatura brasileira desde as suas origens, ela tem perdido espaço para a cultura urbana, do eixo Rio/São Paulo, que tem se disseminado pelo país via meios de telecomunicação. Além disso, como destaca Pellegrini¹⁵, a industrialização crescente nos últimos anos confere novo fôlego às narrativas urbanas, enfatizando as questões sociais que se colocam nos grandes centros. Alguns autores que produzem ficção regionalista-histórica são: Ariano Suassuna, autor do **Romance da pedra do reino** (1971); José Cândido de Carvalho, com **O coronel e o lobisomem** (1964); e João Ubaldo Ribeiro, autor de **Viva o povo brasileiro** (1984).

Outra categoria, o *romance realista-político*, para Silverman, é aquele que logra comunicar com maior realismo a crítica à opressão política no Brasil. Tal romance é de difícil definição, pois sua classificação depende, em certa medida, da percepção do leitor sobre a intenção crítica do autor. Em geral, tais narrativas situam-se num passado, remoto ou recente, que metaforiza o presente. Constante nesse tipo de narrativa é o comentário político, seja polemizado, seja satirizado. Obras que são consideradas realistas/políticas seriam **Reflexos do baile** (1976), de Antonio Callado; **Pessach** (1967), de Carlos Heitor Cony; e os romances de Erico Verissimo **O Senhor Embaixador** (1965) e **O Prisioneiro** (1967).

¹⁵ PELLEGRINI, Tânia. *Op. cit.*

As duas últimas classificações propostas, o *romance da sátira política absurda* e o *romance da sátira política surrealista*, caracterizam-se pelo cunho paródico e crítico. Conforme Silverman,

Tratar o incomum como usual, o inesperado como lugar-comum, e sem recurso ao sobrenatural, não pode deixar de ajudar a reunir, e até esmaecer, as distinções entre a loucura convencional e a política pós-64; e assim, expor os fatos ao ridículo e à gozação. Não causa surpresa, assim, que o humor seja abundante [...], mostrando um comportamento anti-social imutável, marcado por cenas de abuso sexual, violência, tortura e morte. As afinidades entre os mundos disparatados são, paradoxalmente, tantas que o mimético é desconfortavelmente parecido com o original, e igualmente ilógico.¹⁶

A sátira política absurda apresentaria fatos “plausíveis”, embora altamente improváveis, ao passo que a sátira política surrealista, como o próprio nome sugere, lança mão de elementos flagrantemente não plausíveis¹⁷. Assim, a diferença entre a sátira política absurda e a surrealista seria de que a primeira procura ser mais verossímil, e “dirigir sua invectiva particular a um momento concomitante com a ditadura e, na verdade, pouco removida do tempo em que foi escrita”¹⁸. Nesse tipo de sátira, o enredo se passa em espaços e tempos bem definidos, como o Rio de Janeiro na época do Estado Novo em **Farda, fardão, camisola de dormir** (1979), de Jorge Amado; ou a noite da aprovação da lei do divórcio, em 1977, acompanhada pelo rádio por políticos do interior do Rio Grande do Sul, na novela **Dona Anja** (1978), de Josué Guimarães. Além disso, as invectivas dirigem-se mais diretamente às anomalias políticas. Já a vertente surrealista da narrativa satírica inclina-se mais para os problemas sociais, e situa-se em espaços imaginários, cidades e países fictícios governados por autoridades despóticas. Enfim, a sátira surrealista também caracteriza-se por um maior aproveitamento de elementos do grotesco.

A pesquisa do “brasilianista” Malcolm Silverman, apesar de evidenciar um certo esquematismo e nem sempre esclarecer as diferenças entre as categorias propostas, mostra-se útil a este trabalho por demonstrar um esforço para abranger quase toda a produção romanesca desde o ano de 1964 até o final da década de 1980, além de ser um dos poucos livros a localizar a obra de Josué Guimarães no cenário da ficção brasileira contemporânea. Outras pesquisas do gênero, como a de Renato Franco¹⁹,

¹⁶ SILVERMAN, Malcolm. Op. cit, p. 210.

¹⁷ Ibidem, p. 209.

¹⁸ Ibidem, p. 209.

¹⁹ FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: UNESP, 1998.

Flora Sussekind²⁰ e Janete Gaspar Machado²¹ caracterizam-se pela escolha de um *corpus* mais limitado, determinado antes pelo interesse do pesquisador e pela consagração da obra pela crítica especializada.

O estudo de Renato Franco, **Itinerário político do romance pós-64: A Festa**, carrega implícita em seu título a idéia de um apanhado de toda a trajetória da produção romanesca de cunho político produzida durante o regime militar. O livro, entretanto, traz um recorte mais restrito àqueles romances que o estudioso julga melhor representarem os conflitos específicos da década de 70. O que se verifica neste estudo é o desenvolvimento de uma determinada tendência da prosa brasileira nos anos 60 e 70, que culminaria no surgimento do romance **A festa**, de Ivan Ângelo. Seu mérito em relação ao estudo de Malcolm Silverman parece ser o de refletir de forma mais detida sobre os diferentes momentos que marcaram a produção ficcional nos anos de chumbo e de que forma a influência de tais momentos faz-se perceber nas obras realizadas.

Além disso, Renato Franco reconhece que as tendências do romance pós-64 não são apenas reflexo da conjuntura política, mas também uma forma de reação ao processo de modernização do país, processo esse que exige uma nova dinâmica, tanto no trabalho quanto nas relações pessoais, o que acarreta um crescente processo de massificação e reificação do fazer humano, fenômeno que uma parcela da ficção pós-64 representou com sensibilidade estética e consciência crítica.

Para Renato Franco, o percurso político do romance brasileiro desenvolve-se em diferentes momentos: o primeiro, de 1964 a 1968, caracterizaria a “fase da derrota”, quando os setores da vida cultural mais vinculados a organizações populares sofreram dura repressão, no período imediato à tomada do poder pelos militares. O romance apresentou, nessa fase, duas tendências principais.

A primeira tendência foi representada pelo romance da desilusão urbana, que trataria do desencanto com as novas formas de comportamento impostas pela modernização, como a cobrança de se produzir mais em menos tempo, o que demanda extensa jornada de trabalho e aniquilamento das vontades do indivíduo.

A segunda tendência seria o romance de impulso político, cuja realização foi possível nos primeiros anos da ditadura porque o governo autoritário voltou sua atenção para a censura a manifestações culturais mais populares, como a música, o teatro, o

²⁰ SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Op.cit.

²¹ MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1998.

cinema, e ao mesmo tempo investiu no desenvolvimento da indústria cultural, que, no Brasil, teve como carro-chefe a televisão. Assim, registrou-se um curioso fenômeno: a esquerda podia protestar como quisesse no romance, que nunca foi uma forma artística de grande alcance das “massas”: o público a quem os escritores se dirigiam encontrava-se absorvido pelo espetáculo televisivo. Como observa Flora Sussekind,

Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os *media* e sem o público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar, sim, mas ninguém a ouvia. A não ser as outras cassetas.²²

Esta fase do romance brasileiro, para Franco, caracteriza-se pelo surgimento do romance de “cultura da derrota”, que retrata a indecisão dos escritores sobre o que escrever e sua desilusão com o engajamento político tão valorizado nos anos 60. É preciso considerar que tais obras são o reflexo do mais duro golpe contra a produção cultural que foi o AI-5, decretado em dezembro de 1968:

Essa “literatura da derrota”, que caracterizou o início da década de 70, parece ter se defrontado tanto com a questão do sentido do ato de escrever como com a do valor e papel do escritor sem, porém, oferecer a elas respostas adequadas ou capazes de estabelecer um caminho viável para os romances – ou para os escritores –posteriores. Ela narrou a boemia, a paralisia do escritor, o fim das esperanças de se resistir à ditadura através da guerrilha, mas não conseguiu criar obras originais ou de influências férteis. Em certo sentido, também foi vítima da rígida censura estatal que vigorou nesses anos.²³

É ainda no final dessa época que o governo autoritário percebe que sua estratégia, de perseguir as manifestações culturais mais “populares” e não se preocupar tanto com as formas mais consumidas pelo público letrado, surtiu um efeito inconveniente para a permanência do poder ditatorial. Uma parcela da classe média contrária ao golpe militar, mais os estudantes e militantes políticos que obtiveram acesso aos livros, começavam a formar uma consciência crítica indesejável e “perigosa” para a manutenção do apoio da população ao regime. Com isso, os aparelhos de censura passaram a voltar atenção maior à produção bibliográfica e o resultado foi

²² SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.14.

²³ FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**: A festa. Op. cit., p. 94.

catastrófico: apreensão de livros e perseguição e prisão de escritores, uma atmosfera opressiva que se manteria até 1975, com o fim do governo Médici e o início do processo de abertura política.

A segunda fase da prosa brasileira neste período seria o “romance da época da abertura”, que surgiu entre 1975 e 1979. Especialmente depois de 1978, conforme também aponta Malcolm Silverman, é significativa a produção de romances de memorialistas, escritos por militantes políticos que retornavam do exílio. O romance documental também encontra espaço nesse período. Concomitante a isso, tem-se o desenvolvimento do mercado editorial, que confere novo fôlego para publicações de jovens autores; assim, verifica-se um período de inovações formais e temáticas na literatura brasileira. Dentre as várias tendências dessa literatura, Franco privilegia aqueles textos que considera como “de resistência”, ou seja, que são mais marcadamente políticos e que incorporam elementos que ele considera característicos de uma “nova consciência narrativa”, como a fragmentação formal.

Outra importante referência sobre a literatura pós-64 é o livro de Flora Sussekind, **Literatura e vida literária**. Nele, Flora Sussekind revela menosprezo pelas obras produzidas no período que são tidas como “alegóricas” e pelas narrativas mais marcadas por um realismo de tendência naturalista, como os romances-reportagem – que seriam, segundo a autora, caracterizados por certos “cacoetes verbais antiautoritários”, e que, portanto, não incorporariam “a tensão política à sua própria linguagem”, apenas descrevê-la-iam “de modo mágico ou naturalista”²⁴. Sussekind elege como romances mais significativos do período aqueles que incorporam o “chiste e a ironia”, que seriam textos “mais tensos e mais capazes de trabalhar ficcionalmente com silêncios, cortes, risos nervosos”²⁵ e que, portanto, traduziriam com mais consistência e relevância estética as tensões sociais. A argumentação de Sussekind é, em certos aspectos, criticada por Renato Franco e por Regina Dalcastagné²⁶. Renato Franco considera que Flora Sussekind vale-se de uma noção superficial e inadequada de “alegoria”, sem ter dedicado devida atenção ao conceito proposto por Walter Benjamin, que seria o mais adequado para as possibilidades de compreensão oferecidas pelos textos literários que ambos os críticos abordam²⁷.

²⁴ SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Op. cit, p. 27.

²⁵ Ibidem, p. 12.

²⁶ Adiante, no subcapítulo sobre fortuna crítica, será abordada a discordância entre os posicionamentos de Flora Sussekind e Regina Dalcastagné.

²⁷ Ver mais em FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64**. op. cit, p. 145- 147.

O trabalho de Sussekind, entretanto, possui importantes méritos, como o de resgatar o trabalho de autores como Caio Fernando Abreu, e de se dedicar também à poesia, que não vinha recebendo tanta atenção quanto a prosa nas pesquisas sobre a literatura brasileira do período. Autores como Paulo Leminski, Ana Cristina César e Antonio Carlos de Brito encontram-se entre os poetas estudados. Sussekind também é perspicaz em sua explanação sobre as diferentes estratégias do governo autoritário no campo da cultura, ao revelar como, ao contrário do que comumente se crê, a censura não foi a única nem a mais eficiente ação do regime ditatorial sobre a produção literária.

Na verdade, o governo desenvolveu três estratégias diferentes que consistiam, por um lado, na política de supressão e censura, com expurgos de professores, apreensões de livros, revistas e discos, prisões de intelectuais e artistas; por outro lado, na promoção de espetáculos, com a expansão das redes de televisão, veículo eficaz da propaganda do “Brasil grande” e do “Milagre econômico”; e, finalmente, a ditadura operava na cooptação de artistas e intelectuais, que se viam obrigados a aceitar cargos públicos por medo do desemprego, do veto à circulação de suas obras, e da perda de condições de produção. O regime autoritário, nessa conjuntura, atuaria como um “pai”, pronto a castigar os “filhos” desobedientes e a recompensar os mais “comportados”²⁸.

Tendo em vista a complexidade da relação entre o regime militar e produção cultural, fica difícil, como ressalta a autora, avaliar os rumos da literatura pós-64 apenas em função da existência da censura. É claro que esta foi uma grave ameaça aos intelectuais, sobretudo nos anos de vigência do Ato Institucional 5. Chegou-se a falar em “vazio cultural” na década de 70, como registram em seus ensaios Silvano Santiago e Tânia Pellegrini, além de Flora Sussekind. Silvano Santiago comenta que

De início podemos afirmar, de forma aparentemente paradoxal, que a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira. Isso porque, no caso específico da obra de arte, o processo criador – semelhante a um avestruz – se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos. Livros, peças, canções continuaram a ser escritas. E, pelo que se sabe, artista algum mudou de partido político por causa da censura; ou deixou de pensar, imaginar, inventar, anotar, escrever, por causa da censura. Nenhum deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros. [...] a repressão e a censura podem, no máximo, alimentar certa preguiça latente em cada ser humano, podem apenas justificar racionalmente o ócio que impele o artista muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje.²⁹

²⁸ Cf. SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Op. cit, p. 24.

²⁹ SANTIAGO, Silvano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: **Vale quanto pesa**. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 49.

A idéia de “vazio cultural” de forma nenhuma caberia à produção literária de Josué Guimarães. Muito pelo contrário: foi justamente no período mais truculento da ditadura militar que o escritor gaúcho produziu a maior parte de sua ficção, mesmo lidando com a perseguição política. Assim, é significativo o fato de que a estréia do autor na literatura tenha se dado na década de 70. Se, por um lado, o jornalista que “sempre quis fazer ficção” começou a escrever tardiamente, por outro, a atmosfera política e social da época, que exigia por parte dos escritores e intelectuais um claro e firme posicionamento ideológico, foi propícia para que Josué Guimarães produzisse uma ficção de caráter crítico. Isso não significa, no entanto, que suas obras sejam meramente panfletárias.

O que ocorre – com Josué Guimarães e com vários outros autores de importantes textos ficcionais do período – é uma generalização do caráter engajado de tais textos, que acabam sendo jogados “na vala comum, ao lado de obras panfletárias destituídas de sentido artístico”³⁰. Talvez um dos fatores que contribuam para essa valoração negativa seja o próprio juízo de determinada parcela da crítica, que, assim como Flora Sussekind, avalia os romances que tendem ao alegórico ou ao sobrenatural como de valor literário menor. Renato Franco talvez seja mais um desses críticos, pois considera que as obras ditas “alegóricas”, embora tenham engendrado as cicatrizes mais típicas da conturbada situação político-social em que foram produzidas, não conseguiram responder mais acuradamente às novas exigências do período³¹.

Entretanto, para outros críticos, como Antonio Candido, Tânia Pellegrini, Silviano Santiago e Regina Dalcastagné, a recorrência ao alegórico e ao realismo mágico não é uma característica necessariamente negativa na ficção pós-64. Antonio Candido e Silviano Santiago lembram que o realismo mágico, por exemplo, mais do que apenas uma estratégia para burlar a censura, é um elemento que se faz presente na nossa literatura desde a década de 50, na obra de Murilo Rubião. Santiago considera que o realismo mágico foi um dos principais “desvios” formais da ficção brasileira, ao lado da emergência do romance-reportagem. Para o autor,

seria errôneo ver uma causalidade simples entre censura e a emergência desses dois tipos de livro na década de 70 no Brasil. Antes de ser uma conquista da censura nesta década, o realismo mágico – para ficar com um dos exemplos – é pura e simplesmente uma das vertentes do texto da modernidade (vide Kafka, Julien Green, Lúcio Cardoso, entre outros). Uma censura violenta pode marcar o *retorno* dessa opção de escrita ficcional,

³⁰ DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. 1996, p. 24.

³¹ FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. Op cit, p. 94.

pode falar da atualidade dessa opção, pode vincar agudamente a necessidade dela em autores já predispostos pelo estilo.³²

1.1.2 A obra de Josué Guimarães no contexto da literatura pós-64

À primeira vista, parece que Josué Guimarães seria um dos autores “predispostos” a seguir um estilo próximo do realismo maravilhoso. Para uma melhor compreensão dos artifícios literários presentes na obra deste romancista, faz-se necessário olhar para a época em que foi produzido e para a corrente literária na qual se insere. Isso porque, como argumenta Tânia Pellegrini em seu exame da literatura da década de 70,

Toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios. Há uma correspondência entre texto e contexto; a linguagem nunca deixa de ser um fato real, entre tantos fatos igualmente reais. Como já disse Barthes, a escrita é um ato de solidariedade histórica; a língua e o estilo são objetos, mas a escrita é uma função: constitui uma relação entre a criação e a realidade.³³

Ainda segundo a autora, de maneira geral, o contexto dessa ficção está marcado por uma forte presença da busca pela verossimilhança realista, mais tradicional no romance brasileiro. Todavia,

É ainda o realismo, mas utilizando outras formas de expressão e composição: aproximação com as técnicas jornalísticas e cinematográficas, utilização de elementos da narrativa fantástica, recurso ao relato autobiográfico. É uma narrativa essencialmente alegórica, que remete a uma situação global, extra-texto, às vezes através de um fato real que se conta. [...]a tendência alegórica dessa narrativa indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado³⁴.

A negação do *status quo* através da ficção se torna mais evidente com os contornos satíricos e alegóricos de **Os tambores silenciosos**, obra que também se vale de recursos do realismo mais tradicional, como o narrador em terceira pessoa onisciente, o enredo linear e as personagens claramente definidas, mas que instaura o

³² SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Op. cit, p. 52.

³³ PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70**. São Carlos/ São Paulo: EDUFSCar / Mercado de Letras, 1996, p. 21.

³⁴ PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**. Op. cit, p. 27.

absurdo como reação ao autoritarismo. Como forma de driblar a ação da censura, o autor situa o romance em uma época e um espaço aparentemente distantes da sua contemporaneidade. O recurso ao sobrenatural também seria uma estratégia de denúncia contra o poder repressivo que é velado pelo discurso oficial, pois, como o próprio autor afirma, “se observarmos o quadro político da América Latina, [...] quase nunca se pode dizer pão-pão, queijo-queijo. Fala-se então de borboletas, pássaros, gaiolas, labirintos, muros. A verdade é que preciso escrever”³⁵.

A narrativa de **Os tambores silenciosos** vale-se ainda de outras técnicas tradicionais do romance realista com o intuito de provocar um efeito de verossimilhança, como a localização precisa no tempo e no espaço: a ação transcorre nos primeiros sete dias do mês de setembro de 1936, na cidade imaginária de Lagoa Branca, que estaria situada num ponto qualquer entre Cruz Alta e Passo Fundo. No entanto, também fazem-se presentes características do romance moderno – no sentido que o termo adquire no século XX. Uma das particularidades mais importantes da narrativa de ficção produzida no século XX consiste em dialogar criticamente com os tempos, pontos de vista e ideologias diferentes, submetendo-os a uma espécie de relativização discursiva: ouvimos vários falares, várias linguagens e nenhuma é absoluta - há uma orquestração de linguagens e pontos de vista que é inédita. É por isso que o romance moderno, de acordo com Bakhtin, tem uma consciência “galileana” do mundo, isto é, atenta à pluralidade de linguagens sociais, não se limitando a ser veículo de uma linguagem e visão do mundo única (como acontecia no universo da epopéia clássica, em que todas as personagens falam da mesma maneira, todas partilham a mesma concepção do mundo).

Outro aspecto tipicamente moderno presente na obra é a mudança na perspectiva do narrador. No ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld³⁶ defende a hipótese de que cada época se caracteriza por uma espécie de *zeitgeist*, e a arte do início do século XX teria como particularidade a dissolução de uma perspectiva linear e mimética. Tal fenômeno se observa nas artes plásticas, em que o retrato “desapareceu”. A perspectiva sofreu, com o surrealismo, distorções e falsificações. A visão aperspectívica aboliu as convenções tradicionais, o que se refletiu na cronologia e na continuidade temporal da narrativa: “os relógios foram destruídos”. O

³⁵ GUIMARÃES, Josué. Entrevista. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. Coleção Autores Gaúchos. Op. cit, p.17.

³⁶ ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

romance moderno nasceu, segundo Rosenfeld, no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner desfizeram a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.

No romance de Josué Guimarães, a mudança na perspectiva não ocorre com a diluição da ordem cronológica ou espacial – esta continua bem definida e precisa, nos moldes do romance tradicional – mas na atenuação do papel da voz narradora. Em vez de contar com apenas um narrador onisciente, em terceira pessoa, a narrativa conta com a perspectiva das sete velhas irmãs que observam os eventos pelo binóculo. Segundo Genette³⁷, “uma das grandes vias de emancipação do romance moderno consistiu em levar ao extremo a mimese do discurso, diluindo o controle da instância narrativa”, e isso se percebe no romance em questão pelo fato de que o narrador e as personagens (irmãs Pilar) dividem, por assim dizer, a “tarefa” de narrar. Os acontecimentos não ficam restritos à perspectiva do narrador, que se quer neutra, mas, ao passar pelo filtro das lentes do binóculo das mulheres, ganham um sentido crítico, irônico e, por vezes, cômico. Tal particularidade do romance de Guimarães o coloca em um profundo diálogo com o seu tempo e sociedade. O romance abre-se à diversidade viva da cena social e dá-lhe plena expressão. Em **Os tambores silenciosos**, isto se nota pela presença de vozes antagônicas na narrativa: a voz dos comandantes autoritários (coronel João Cândido), a voz da população subalterna, mas indignada (as sete irmãs, o professor e os estudantes que instigam a reação da população), a voz das elites que apóiam o poder (por exemplo, os vereadores e os militares de alto escalão).

Além disso, a narrativa de **Os tambores silenciosos**, com seu recurso ao insólito, estaria – ao lado de obras como **Incidente em Antares**, de Erico Verissimo, e dos contos de José J. Veiga – estabelecendo um diálogo entre a ficção brasileira e a moderna ficção latino-americana, que, como afirma Irlemar Chiampi³⁸, manifestou na forma do realismo maravilhoso sua reação à crise do modelo realista de narrar na modernidade.

1.2 Estudos críticos sobre a produção de Josué Guimarães

“Quando escrevo trato de pensar nos meus leitores, deixando de lado os críticos, os outros escritores e os mestres da literatura. O importante é continuarmos fiéis às

³⁷ GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.

³⁸ CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

nossas raízes e à nossa terra”³⁹. Esta afirmação de Josué Guimarães evidencia a preocupação do escritor em se manter fiel ao seu público, mas também deixa claro, como já constatou Lúcia Helena⁴⁰, que demonstra certo ressentimento do autor em relação aos críticos. De fato, a fortuna crítica da obra de Josué Guimarães é relativamente escassa. Além disso, incomodava ao autor serem-lhe atribuídos dois rótulos: o primeiro, o de ser um “seguidor” ou mesmo o “substituto” de Erico Verissimo. O segundo, era a fama de “escritor popular”, que, por ser reconhecido pelo público, não seria digno de interesse da crítica especializada.

Assim como o autor de **O tempo e o vento**, Josué Guimarães⁴¹ escreveu sobre o Rio Grande do Sul, sua história, sua gente, e considerava que o romancista deve ser, antes de mais nada, um contador de histórias. Porém, uma leitura atenta das obras dos dois escritores revela as diferenças de estilo e temática, para as quais o próprio Guimarães já havia chamado a atenção em uma entrevista:

esse negócio de que eu sou o substituto do Erico Verissimo, isto é bobagem. A pessoa morre, mas o escritor não, porque a sua obra fica. Então eu não posso substituí-lo. A obra dele está aí. Não posso ocupar o lugar do Erico na literatura rio-grandense porque o lugar dele continua ocupado. Minha temática é diferente da dele, ele tinha outro estilo, outro enfoque da vida. “Ah, mas *Os tambores silenciosos* tem muito do *Incidente em Antares*.” Não tem não. O que os críticos não perceberam é que eu escrevo histórias que se passam no Rio Grande do Sul, nas mesmas cidades que as do Erico. Então, realmente, não podem ser histórias muito diferentes. O cenário é o mesmo, as pessoas são as mesmas, a localidade é a mesma e os costumes também. Mas a maneira de enfocar é completamente diferente. O Erico tinha um estilo clássico, acadêmico. Escrevia bem, exatamente o que tinha de ser, com uma excelente técnica de romance. O que eu quebro no meu linguajar de ação, pensamento, diálogo misturado. Não é que eu queira ser diferente do Erico, até gostaria

³⁹ INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. Coleção Autores Gaúchos, p. 3.

⁴⁰ Cf. Lucia Helena. Josué Guimarães, o resgate da solidão. In: Remédios, Maria Luiza. (org) **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Editora da Universidade -UFRGS/EDIPUCRS, 1997.p. 38.

⁴¹ Josué Marques Guimarães nasceu em São Jerônimo, no dia 7 de janeiro de 1921. Quando tinha dois anos de idade, sua família transferiu-se para Rosário do Sul, onde o pai exercia as funções de telegrafista e de pastor leigo da Igreja Episcopal. Na adolescência, Josué estudou em Porto Alegre, no Ginásio Cruzeiro do Sul. Em 1940, partiu para o Rio de Janeiro, onde iniciou a carreira de jornalista. De volta ao Rio Grande do Sul, trabalhou em diversos jornais, exercendo funções de repórter, secretário de redação, colunista, editorialista. Em 1952, atuou como correspondente na China e na União Soviética, experiência da qual surgiu o livro **As muralhas de Jericó**, que teve publicação proibida. Nos anos 60, tornou-se diretor da Agência Nacional, como se chamava na época o órgão de imprensa do governo. Com o golpe militar, foi obrigado a viver na clandestinidade em São Paulo e em Santos, utilizando o nome falso de Samuel Ortiz e trabalhando como livreiro e vendedor de montepios. Descoberto pelos órgãos de segurança, livrou-se de uma condenação, mas posteriormente partiu para o exílio, indo viver em Portugal e na África. Foi nessa época que escreveu **Os tambores silenciosos**. De volta ao Brasil, continuou publicando ficção e atuando no jornalismo. Durante os anos 80, dirigiu a sucursal da *Folha de São Paulo* em Porto Alegre e dedicou-se a escrever livros infanto-juvenis. Casou-se duas vezes e teve seis filhos. Faleceu de câncer em 23 de março de 1986.

de ser mais parecido, mas nós somos dois homens diferentes. Ocupar seu lugar seria altamente honroso. Mas não acho isso correto. Ou eu faço o meu lugar e o ocupo, ou fico sem lugar. Pronto!⁴²

Com relação ao segundo rótulo que o perturbava, o autor acreditava que, no Brasil, bastava um escritor ser reconhecido pelo público e alcançar êxito em vendas para ser depreciado pelos críticos, como sendo criador de uma literatura superficial, de mero entretenimento. Josué acreditava que a boa literatura seria a que alcançasse maior êxito entre o público, e que possibilitasse ao leitor uma forma de reflexão sobre sua própria condição, que levasse à politização, mas contando uma boa história e tendo valor literário, sem se tornar uma obra panfletária. Os críticos, no entender de Guimarães, tinham uma visão completamente diferente. Na referida entrevista, o autor comenta que

O grande escritor deste país, o que salvou a linguagem, é o Guimarães Rosa. Mas não é o escritor do povo brasileiro. O escritor do povo brasileiro chama-se Jorge Amado. E não só ele, há vários nomes de escritores brasileiros. O Erico Veríssimo é um deles. De grande poder de penetração. Mas você diz: “Bom, mas há restrições a isto, isto e isto”. Tá, do ponto de vista culto, do ponto de vista teórico, eu admito. A realidade é que quando você passa a ser mais vendido, a ser reconhecido pelo público, você passa a ser secundário, mais ou menos desprezível. E isto me leva a crer que há uma inversão, num país como o Brasil. E olha bem, eu coloco isto não em termos universais. Nos Estados Unidos, por exemplo, talvez isto seja verdadeiro. Mas não no Brasil, onde as últimas estatísticas dizem que apenas 630 mil brasileiros ganham acima de vinte salários mínimos. Como é que você pode, então, fazer uma literatura elitista? Você tem que ser um contador de histórias, visando levar ao povo o próprio conhecimento e uma certa politização. Bem feita, evidentemente. E aí vem a arte literária. Não precisa fazer panfleto, nem boletim de guerrilha, mas pelo menos esclarecer, dizer alguma coisa. De forma literária, mas não preciosista.

Se tivesse vivido mais, quem sabe, teria revisto sua opinião sobre a crítica. onze anos após sua morte, em 1997, inaugurou-se o ALJOG – Acervo Literário Josué Guimarães, sediado no Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS⁴³. No mesmo ano, foi lançado o livro **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**, sob organização da professora Maria Luiza Ritzel Remédios. Este volume reúne ensaios de pesquisadores como Regina Zilberman, Maria Luiza Ritzel Remédios, Sergius Gonzaga, entre outros, além de depoimentos de profissionais que conviveram com o autor.

Em 2006, quando se comemoraram vinte anos do falecimento de Josué Guimarães, o autor foi homenageado de diversas formas. Foi relançado o fascículo

⁴² In: *As traições de 1964* – entrevista com Josué Guimarães. Por Equipe da Revista *Oitenta*. Disponível em: http://www.lpm-editores.com.br/v3/artigosnoticias/user_exibir.asp?ID=920621

⁴³ Desde 2007, o Acervo Literário Josué Guimarães encontra-se sediado na UPF (Universidade de Passo Fundo), sob a coordenação do professor Miguel Rettenmaier.

“Josué Guimarães”, da coleção *Autores Gaúchos*, editada pelo Instituto Estadual do Livro (IEL); e o romance **A ferro e fogo – Tempo de Solidão** foi adaptado para uma minissérie de televisão produzida pela RBS TV, emissora que também organizou um documentário sobre o escritor. No âmbito acadêmico, o interesse por Josué Guimarães tem se intensificado, pelo maior número de dissertações e teses que versam sobre sua obra.

Atualmente, a revisão da recepção crítica de Josué Guimarães permite afirmar que a abordagem de sua prosa centra-se em três eixos principais:

- a representação literária da *História* e da *sociedade* gaúcha, nos dois volumes de **A ferro e fogo** (narrativa que segue os moldes mais tradicionais do romance histórico, embora conte a saga da imigração alemã sob um ângulo mais crítico, sem ufanismos). Para Antonio Hohlfeldt, a trilogia inacabada de **A ferro e fogo**⁴⁴ é a épica que se contrapõe à epopéia de **O tempo e o vento**, pois, ao invés de bravos soldados e caudilhos, o leitor se depara com uma legião anônima de imigrantes alemães, enganada com promessas de progresso; suas desventuras e sofrimentos emprestam-lhes a característica de “anti-heróis cuja sorte ninguém inveja”⁴⁵. Já o romance **Camilo Mortágua** narra o apogeu e a derrocada de uma família de latifundiários gaúcha, desde o início do século XX até o golpe de 64; e a novela **Amor de perdição** (1986 – publicação póstuma), homônima ao romance de Camilo Castelo Branco, narra a impossibilidade de realização amorosa de Garibaldi e Manoela, tendo a Guerra dos Farrapos como pano de fundo.
- a narrativa de cunho *satírico* e/ou de *crítica social*, representada por **Os tambores silenciosos** (1977) e **Dona Anja** (1978), como paródias do poder ditatorial e do falso moralismo dos governantes e da sociedade. Na perspectiva de denúncia social também se enquadram as novelas **Depois do último trem** (1973) e **É tarde para saber** (1976). A primeira, relato da impotência dos indivíduos frente às imposições de um governo autoritário, que desaloja os moradores de uma pequena cidade a fim de construir uma barragem; a segunda, narrativa juvenil que tematiza a perspectiva dos jovens sobre a ditadura militar –

⁴⁴ **A ferro e fogo** foi planejado como uma trilogia sobre a imigração alemã no Rio Grande do Sul. Foram publicados o primeiro volume, **Tempo de Solidão** (1972) e **Tempo de Guerra** (1975). A última parte, **Tempo de Angústia**, ficou inacabada em função da morte do autor.

⁴⁵ HOHLFELDT, Antonio. Uma perspectiva protestante da colonização do Rio Grande. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (org). **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/EDIPUCRS, 1997.

de um lado, a perspectiva atuante, como a do estudante Cássio, envolvido com a guerrilha; de outro, a alienação, como a da namorada de Cássio, a jovem burguesa Mariana, que é incapaz de apreender o que acontece ao seu redor, até deparar-se com a notícia da morte do namorado publicada no jornal.

- A presença da *memória* e o *resgate do passado*, presente em **Camilo Mortágua** (1980), romance em que o protagonista se depara com a sua vida sendo projetada numa tela de cinema e tem, então, a possibilidade de atribuir sentido a eventos de seu passado que fora incapaz de prever, controlar ou compreender na época em que eles ocorreram; e, finalmente, **Enquanto a noite não chega** (1978), relato breve e melancólico de um casal de idosos à espera da morte em uma cidade abandonada, novela que é considerada pelo próprio autor como sua obra-prima. A volta ao passado também aparece em **Depois do último trem**, em que o protagonista retorna à cidade natal após um longo período de ausência e depara-se com os fantasmas da família em uma cidade em ruínas, prestes a ser inundada pela construção de uma represa.

Volnyr Santos, em sua dissertação de mestrado sobre o discurso e a ideologia na ficção de Josué Guimarães⁴⁶, observa que há um tema básico presente em toda a sua obra: a constatação de que o homem moderno vai se tornando cada vez mais frágil ante o mundo que o oprime. As presenças da dor e da morte são comuns a todas as narrativas, fato para o qual Sergius Gonzaga chama a atenção: “Ocaso, dor, destruição, eis alguns dos temas recorrentes de Josué Guimarães”⁴⁷.

Outra característica destacada pelo estudioso é a origem do escritor. Vindo do jornalismo combativo e da participação política, a principal característica de sua produção ficcional seria um agudo sentido de denúncia sobre a falência do indivíduo na sociedade moderna, presente nas diferentes manifestações anteriormente arroladas. Em consonância com o posicionamento de Gonzaga, outros pesquisadores, como Dileta Martins, Regina Zilberman e Volnyr Santos chamam a atenção para o caráter crítico da obra de Guimarães. Dileta Martins destaca que

A visão sociopolítica de Josué Guimarães é a visão do romancista Josué Guimarães: ambos, o homem e o escritor, evoluem de acordo com as pressões das estruturas históricas que incidem sobre eles próprios. Por consequência, a produção escrita desse autor, seus romances, seus

⁴⁶ SANTOS, Volnyr. **Discurso e ideologia em Josué Guimarães**. Dissertação (Mestrado em Letras). PUCRS, Porto Alegre, 1983.

⁴⁷ GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. Op cit, p.15.

contos, seu teatro, foram, e ainda são, o reflexo inconsciente de um momento histórico que se transformou em uma estrutura literária.⁴⁸

Dileta Martins considera como traço distintivo da prosa do Autor a “revelação da condição humana” em todos os tempos: “o texto de Guimarães fala de si e do outro, assumindo várias vozes: a voz da prepotência, voz da injustiça, a voz da esperança em um mundo novo, enfim – as vozes do seu tempo – um curto tempo. E por isso, a posição que ocupa na literatura sulina é relevante”⁴⁹.

Não é exagero a afirmação de Sergius Gonzaga de que Guimarães sofreu como poucos intelectuais brasileiros a perseguição da ditadura. De 1964 a 1969, viveu em São Paulo e Santos na clandestinidade, adotando o nome de Samuel Ortiz. Descoberto pelos órgãos de segurança, respondeu a um processo em liberdade e voltou ao Rio Grande do Sul. Na década seguinte, porém, exilou-se entre 1974 e 1976, vivendo em Portugal e na África. Foi durante sua permanência em Portugal que o escritor produziu **Os tambores silenciosos**, que veio a ser publicado no Brasil em 1977, após escapar de uma ameaça de censura – não apenas pelo cunho crítico da obra, mas pela aproximação do autor com políticos como João Goulart e Leonel Brizola.

1.2.1 Fortuna crítica do romance *Os tambores silenciosos*

Os tambores silenciosos foi um romance que encontrou significativa repercussão em seu lançamento. Viviam-se os anos de chumbo da ditadura, sob o impacto do AI-5. A narrativa ganhou o prêmio Erico Verissimo de literatura porque, de acordo com Flávio Loureiro Chaves,

[...] Josué Guimarães enraizou o *romance político*. A ficção instaurou-se como decifração da História. Em tudo isso, se faz sentir a mão de um exímio narrador. O texto é uma sátira que inaugura o jogo dos contrastes (ou das contradições) ao mesclar o riso e a tragédia. A “Noite dos Tambores Silenciosos” pode ser observada pelo lado do avesso; é a hora das traições clandestinas, rescaldadas na lama de Lagoa Branca.[...] O romancista escolheu este momento privilegiado para amarrar todos os subenredos, e, assim, espelhar o seu tema mais profundo: a ordem absoluta não coincide senão com a pior desordem e não é mais que a sua máscara, como em qualquer regime de dominação.⁵⁰

⁴⁸ Cf. MARTINS, Dileta Silveira. A posição de Josué Guimarães na literatura sulina. In: REMÉDIOS, Maria Luiza.(org) **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. *Op. cit.*, p. 21

⁴⁹ MARTINS, Dileta Silveira. *Idem*, p. 25-26.

⁵⁰ CHAVES, Flávio Loureiro. A literatura contra o fascismo. In: ____ **História e literatura**. 3 ed. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 66.

Regina Zilberman, no livro **A literatura no Rio Grande do Sul**, registra a importância da obra de Josué Guimarães, como autor de romances de cunho histórico e político. Em relação ao caráter alegórico de **Os Tambores Silenciosos**, a autora comenta:

a narrativa tem conotação alegórica, aparentada a *Incidente em Antares*, aproximação reforçada pela presença do sobrenatural. A presença dos pássaros negros que punem os mal-intencionados e impedem a passeata comemorativa ao sete de setembro indicam a índole vingativa do texto em relação àqueles indivíduos que usam do poder para dar vazão à arbitrariedade e à tirania.[...] O caráter alegórico que desmitifica situações análogas do Brasil da década de 70 fica claro.⁵¹

Como ocorre com a literatura sulina de um modo geral, os estudos críticos sobre a prosa de Josué Guimarães ainda se encontram praticamente restritos a produções regionais. Duas importantes exceções a este fato são os trabalhos do estudioso americano Malcolm Silverman e da professora e crítica literária Regina Dalcastagné.

Silverman, no livro **Protesto e o novo romance brasileiro**, examina três obras do romancista gaúcho: **Os Tambores Silenciosos** (1977), **Dona Anja** (1978) e **Camilo Mortágua** (1980). Na tipologia proposta por Silverman, **Camilo Mortágua** – considerado por alguns críticos a obra-prima do escritor e seu último grande romance – é examinado na categoria “romance de costumes urbanos”. Já a novela **Dona Anja** seria uma sátira política absurda, ao passo que o romance **Os tambores silenciosos** trata-se de uma sátira política surrealista. Sobre esta obra, o autor afirma que

o romance é uma declaração política à guisa de um estudo ridículo e hilariante sobre a concentração de poder (especificamente, os males simbióticos da ditadura e da censura). O autor enquadra a sua história através de um biombo cronológico de quatro décadas, enfocando a primeira semana de setembro de 1936. O período não é sem significância: por um lado, os dias – cada um correspondendo a uma seção da narrativa – culminam com a comemoração da independência do país e os acontecimentos que simbolizam sua falta de sentido patriótico; por outro lado, o ano marca o prelúdio ao Estado Novo fascistoide de Getúlio Vargas, bem como o zênite do Partido Integralista.⁵²

Na breve análise empreendida por Silverman, são apontados elementos importantes da narrativa, como o despotismo da personagem principal, o coronel João Cândido, a inversão de papéis sexuais – enquanto os homens são impotentes,

⁵¹ ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 129-130.

⁵² SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre/ São Carlos: UFRGS/EDUFSCar, 1995, p. 257.

submissos e “politicamente castrados”, as personagens femininas, em sua maioria, são adúlteras e prepotentes – e, finalmente, a presença insólita dos pássaros de pano que ganham vida, quando “o ambiente mais absurdo se torna mágico”⁵³.

Regina Dalcastagné, no livro **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro** (1996), dedica um espaço à análise de **Os tambores silenciosos**, aproximando-o de outros dois romances: **Incidente em Antares** (1971), de Erico Verissimo, e **Sombras de reis barbudos** (1972), de José Jacinto Veiga. A autora relaciona estas obras em virtude de elas terem suas tramas ambientadas em fictícias cidades do interior, nas quais as praças são espaços de manifestação pública e protesto. Além disso, são tidas como alegorias políticas que parodiam o discurso do poder.

Para a pesquisadora, assim como os romances de Verissimo e Veiga, o texto de Josué Guimarães formula-se sobre “pequenos dramas particulares que, reunidos sob o jugo da opressão, tomam proporções maiores, implicando reelaborações constantes de significados”⁵⁴. Outras semelhanças entre as referidas obras seriam a ocorrência de eventos sobrenaturais, como o levante dos mortos no **Incidente em Antares**; em **Sombras de reis barbudos**, o vôo dos moradores de Taitara, cidadezinha dominada pelo poder despótico de uma misteriosa “companhia de melhoramentos”; e os pássaros de pano que ajudam a provocar o fracasso dos planos do prefeito na narrativa de Guimarães. Todos esses eventos conferem às obras um caráter alegórico que funciona como uma arma perspicaz de denúncia contra as arbitrariedades.

É importante ressaltar que, para Dalcastagné, o caráter alegórico das narrativas não é um aspecto negativo, que empobreceria seu cunho crítico. Nesse sentido, a autora coloca-se em oposição à interpretação de Flora Sussekind, para quem os romances alegóricos oferecem uma única chave de leitura, uma significação que é determinada autoritariamente e inclusive antecede a própria leitura dos textos. A principal crítica de Flora Sussekind a estas obras seria a de que elas não ofereceriam possibilidades múltiplas de leitura e de que seu eixo encontra-se na referencialidade, e não no trabalho artístico da linguagem.

Em contraposição a tal julgamento, Regina Dalcastagné atesta que Sussekind erra em atribuir, aos romances de caráter alegórico, uma única chave de interpretação,

⁵³ Idem, p. 258.

⁵⁴ DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora da UnB, 1996, p. 94.

“por não dar crédito à inteligência do leitor, que sempre conseguirá enxergar novas possibilidades em uma verdadeira obra literária”⁵⁵. Assim, o posicionamento de Regina Dalcastagné parece mais adequado que o de Sussekind no que se refere a obras tidas como “alegóricas”, como a de Verissimo e Guimarães. O curioso é que ambas as pesquisadoras, sob pontos de vista opostos, embasam seus argumentos em uma afirmação de Luís Costa Lima, segundo o qual o texto alegórico só se mostra eficaz quando possibilita uma pluralidade de significados:

O alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo “isso significa aquilo”, o isso, ou seja, a narrativa, torna-se inútil, casca de fruta que se joga fora. Para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo. Se, entretanto, essa curva se tornar a única, persistirá a significação com o apagamento de sua fonte. Para se manter, a alegoria precisa ser plural.⁵⁶

Seguindo a perspectiva apresentada por Costa Lima, é fácil incorrer no erro de reduzir a narrativa de Guimarães apenas a uma “alegoria da ditadura militar”. Esta é uma interpretação comum em todos os textos críticos sobre **Os tambores silenciosos**, porém não se trata, neste caso, de haver uma única chave de leitura para a obra. A leitura proposta por Regina Dalcastagné mostra-se mais produtiva, pois aponta para outros possíveis significados: a paródia do discurso do poder; o senso crítico das irmãs que, de binóculo, vigiam a cidade e ajudam a revelar a sordidez daquele aparentemente idílico lugar; os segredos, os adultérios, as traições que “camufladas por um discurso moralista e conservador, podem dizer tanto sobre uma determinada sociedade quanto aquilo que ela faz questão de ostentar”⁵⁷.

Neste sentido, pode-se verificar que a leitura de Regina Zilberman também não se limita a apontar o caráter alegórico da obra, pois se mostra atenta às diferentes possibilidades de interpretação do romance:

A punição realizada pelos pássaros, sob a regência de Maria da Glória, completa a alegoria sobre a atualidade nacional. Como são os jovens que reagem contra os animais e descobrem sua fabricação e artificialidade, o texto indica o modo de se repudiar e vencer a repressão e o arbítrio, sem depender do acaso, do sobrenatural ou da ajuda celeste. Promovendo a denúncia a uma ordem política marcada pela força e discriminação ideológica, o livro manifesta um voto de confiança nas gerações mais jovens ou mais inconformadas, cujo papel ativo leva-as ao inconformismo seja com um estado vigente, seja com as fórmulas mágicas. Pois, se estas

⁵⁵ Ibidem, p. 81.

⁵⁶ Cf. LIMA, Luis Costa. O conto na modernidade brasileira. *Apud* DALCASTAGNÉ, Regina. Ibidem, p. 80.

⁵⁷ DALCASTAGNÉ, Regina. Ibidem, p. 101.

podem parecer uma solução, seu funcionamento depende do assumir de uma atitude passiva, que impede modificações.⁵⁸

Tais sutilezas de análise revelam que o texto de Guimarães exige uma leitura atenta, tanto para o caráter sobrenatural da narrativa, como para os discursos e ações das personagens. E uma leitura atenta também deve pressupor, neste caso, uma visão clara do que se entende por “alegoria”, “fantástico” ou “realismo mágico”, bem como as implicações da recorrência a tais artifícios literários no contexto em que **Os tambores silenciosos** foi escrito.

1.2.2 Interpretações do caráter “alegórico” do romance

Um dos interesses desta dissertação está em procurar entender os eventos insólitos presentes em **Os tambores silenciosos**, tais como o surgimento dos misteriosos pássaros negros, que são tidos como uma “alegoria que simboliza (sic) o reconhecimento da realidade”⁵⁹. Tal evento, entretanto, tem recebido interpretações distintas por parte da crítica. Sergius Gonzaga acredita que o realismo mágico não seria uma característica marcante na prosa de Guimarães. Para o estudioso,

Ainda que Josué Guimarães celebrasse, em várias entrevistas, as formulações narrativas do chamado realismo mágico, elas foram mais desvios em sua obra do que propriamente a sua essência. O fantástico, no sentido do romance latino-americano de García Márquez, Juan Rulfo, Manuel Scorza e outros, teve expressão acabada apenas em *Depois do último trem*. O recurso mítico dos pássaros que invadem a cidade e a diminuição do tamanho de Maria da Glória, uma das sete irmãs de *Os tambores silenciosos*, assume o caráter de “estranhamento”, e, portanto situa-se mais no domínio da alegoria do que no da “preservação de estruturas míticas de consciência” (J. H. Dacanal), típicas do “real maravilhoso” (A. Carpentier) da América Latina.⁶⁰

Enquanto Gonzaga compara o texto de Guimarães ao realismo mágico próprio da literatura latino-americana, Dileta Martins apresenta uma interpretação que aproxima o romance do escritor gaúcho da chamada literatura fantástica, caracterizada pela ocorrência de fatos insólitos que provocam dúvida quanto à sua veracidade. Conforme a autora,

⁵⁸ ZILBERMAN, Regina. Op. cit., p. 130.

⁵⁹ SANTOS, Volnyr. Josué Guimarães: uma visão crítica do mundo. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Op. cit, p. 142

⁶⁰ Cf. GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. Op. cit, p.17.

A personagem João Cândido Braga Jardim e mais sete velhas irmãs compõem o quadro que, pela deformação caricatural do narrador, *apela para o fantástico* e revela a degradação de um grupo que, alegoricamente, denuncia a largueza de consciência, o egoísmo, a maledicência, a intolerância. O narrador – pela ironia – rompe o estabelecido: instaura a dúvida através do fantástico. O discurso possui estatuto ambíguo – aquém da prova da verdade – para denunciar o autoritarismo na América Latina, no Brasil e no próprio Rio Grande do Sul. O recurso aos pássaros negros é mais um acréscimo ao discurso sério-cômico sobre a liberdade individual. [grifos nossos]⁶¹

Analisando as afirmações dos críticos levantados, a menção aos termos “realismo mágico” e “fantástico” sugere que busquemos precisar tais classificações. Embora sejam comumente usados como se fossem sinônimos, tais expressões carregam diferenças fundamentais em termos de configuração nas obras literárias e significado. O estudo destes conceitos justifica-se porque, sem demérito do trabalho dos referidos críticos, tanto no texto de Sergius Gonzaga como no texto de Dileta Martins o *alegórico*, o *fantástico* e o *realismo mágico* são tratados como sinônimos quando, na verdade, não o são, apesar de apresentarem traços semelhantes. Irleamar Chiampi, em estudo teórico intitulado **O realismo maravilhoso**⁶², explica que o fantástico e o realismo maravilhoso carregam muitos traços em comum, tais como: a problematização da racionalidade, a crítica à leitura romanesca tradicional, os artifícios discursivos para obter a credibilidade do leitor; principalmente, partilham os mesmos motivos: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo. Entretanto, “essas coincidências genéricas, temáticas, retóricas e histórico-literárias não impedem o delineamento dos limites em que tais intersecções atuam e a conseqüente diferença de seus estatutos narrativos.”⁶³

Tzvetan Todorov, em seu reconhecido estudo sobre o tema – **Introdução à literatura fantástica**⁶⁴, apresenta as diretrizes da literatura fantástica ressaltando como sua peculiaridade fundamental o estranhamento e a inquietação do homem face a fenômenos que não consegue explicar de forma racional. O *fantástico* surge em meio aos debates filosóficos em voga nos séculos XVIII e XIX: como sintetiza Ítalo Calvino, “seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos

⁶¹ Cf. MARTINS, Dileta Silveira. A posição de Josué Guimarães na literatura sulina. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. *Op. cit.*, p. 23.

⁶² CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

⁶³ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁴ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

comanda⁶⁵. Pela definição de Todorov, entende-se que o fantástico se verifica onde ocorre uma ambigüidade que se mantém até o fim da narrativa, quando não se sabe se o fato sobrenatural realmente aconteceu ou não passou de uma ilusão dos sentidos. Conforme o teórico,

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebeu deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se encontrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.⁶⁶

Percebe-se que o surgimento dos pássaros negros em **Os tambores silenciosos** não pode ser considerado um evento típico do “fantástico”, de acordo com a definição proposta por Todorov, pois, neste caso, não ocorre a dúvida e a ambigüidade no nível das personagens – o estranhamento pode ser percebido pelo leitor, mas as personagens não se encontram preocupadas em provar a existência daquele fenômeno sobrenatural ou explicá-lo à luz da racionalidade.

Na referida citação, Todorov menciona que, fora do fantástico, o evento pode se situar no domínio do “maravilhoso” ou no “estranho”. O “estranho” estaria ligado apenas às reações e aos sentimentos das personagens, e não a um acontecimento material que desafie a razão (Todorov, 1975, p. 53). O “maravilhoso”, ao contrário, liga-se, de acordo com Todorov, aos fatos sobrenaturais, sem provocar medo ou estranhamento nas personagens.

Para o autor, “[o] ponto chave para a definição do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes) através de uma inquietação intelectual (dúvida).⁶⁷ . Enquanto que na literatura fantástica narrador e/ou personagens encaram o insólito como um mistério para o qual buscam uma explicação, o realismo maravilhoso provoca uma

⁶⁵ CALVINO, Ítalo. Introdução. In: CALVINO, Ítalo (org). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁶⁶ TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Op. cit., p. 30-31.

⁶⁷ CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Op. cit., p. 52.

“naturalização” do sobrenatural, ou seja, o insólito passa a ser aceito como possível dentro daquela realidade apresentada: as personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam diante do sobrenatural, pois

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor.⁶⁸

O recurso sobrenatural dos pássaros de pano que ganham vida poderia, então, estar mais relacionado ao realismo maravilhoso. No entanto, Sergius Gonzaga aponta que o estranhamento causado pelos pássaros estaria no domínio da alegoria. Não é uma tarefa simples enquadrar o romance nestas definições, que não são absolutas.

O conceito de realismo maravilhoso, além de ser tratado como sinônimo do fantástico, também é frequentemente referido como “realismo mágico”. De acordo com Chiampi, a denominação “realismo mágico” não é adequada, pois o termo “mágico” refere-se à arte de dominar seres e elementos da natureza utilizando práticas e fórmulas contrárias às leis naturais.

É preciso considerar também que o “realismo mágico” é um termo utilizado por parte da crítica literária que tem uma diferente compreensão dos fenômenos insólitos presentes nas narrativas de ficção do século XX. Neste sentido, encontra-se a noção de “realismo mágico” proposta por Seymour Menton em **Historia verdadera del realismo mágico**. Para Menton, o realismo *mágico* estaria presente nas manifestações literárias e pictóricas, tanto latino-americanas quanto européias, e caracterizar-se-ia pela aparição inusitada e inesperada de elementos que não seriam sobrenaturais, mas sim, presentes na nossa realidade.

Menton explica a diferença entre realismo maravilhoso, fantástico e realismo mágico, que poderia ser resumida da seguinte forma: quando as personagens violam as leis físicas do universo, a obra pode ser entendida como *fantástica*; no entanto, quando a narração de uma violação do natural está relacionada a um folclore e a uma

⁶⁸ Ibidem, p. 59.

determinada visão do mundo típica de sociedades periféricas, como é o caso da ficção latino-americana ou africana, estaríamos diante de uma manifestação do *real maravilhosos*, cuja conceituação foi apresentada por Alejo Carpentier. Finalmente, o realismo mágico é uma categoria relacionada não apenas à cultura hispano-americana, como geralmente se crê, e se caracteriza por destacar, em sua composição, elementos improváveis, inesperados, assombrosos; porém, é imperativo que tais elementos sejam *reais*.⁶⁹

O chamado “realismo maravilhoso” liga-se ao insólito, ao extraordinário – do latim *mirabilia*, “coisas admiráveis”. Além disso, o termo maravilhoso tem sido mais empregado pela Poética e pela História da Literatura. Outras características importantes a se considerar com relação ao realismo maravilhoso são o tom extraordinário que “contamina” toda a narrativa e o “barroquismo da descrição” – elementos esses não presentes na obra de Josué Guimarães.

Em uma síntese meramente didática, sem a pretensão de esgotar a discussão sobre os limites e as fronteiras entre estas categorias artísticas, poderíamos considerar que: o efeito discursivo do realismo maravilhoso é o *encantamento*, o efeito discursivo do realismo mágico é o *estranhamento* frente a algo *inusitado*, e o fantástico suscita a *dúvida* e o *medo*. Visto que, no romance a ser analisado neste trabalho, o insólito não visa a causar um efeito de *encantamento* – e não há uma descrição “barroca” do espaço, nem se afirma uma determinada visão do mundo própria da cultura latino-americana –, não estaríamos, portanto, diante de uma obra típica do *realismo maravilhoso*. Tampouco tratar-se-ia de um romance *fantástico*, pois não há eventos ou efeitos discursivos tendo como principal (ou única) função causar o *medo*. A dúvida, assim, permanece: a que categoria pertence o insólito na narrativa de Josué Guimarães?

Há um dado que precisa ser considerado para a análise do referido romance: por apresentar traços paródicos e humorísticos que apontam criticamente para uma determinada realidade sócio-histórica, trata-se de uma *sátira* e, portanto, carrega no nível de sua significação uma referência (implícita ou explícita) ao seu contexto de produção. Como sátira, o romance de Guimarães procura escarnecer e denunciar um período de dura repressão e autoritarismo vivido pela sociedade brasileira. Para tanto, além das características satíricas, como o humor e o grotesco, apresenta eventos

⁶⁹ MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: FCE, 1999, p. 30.

insólitos e extraordinários, que cumprem – como este trabalho procurará evidenciar na seqüência – uma função de denúncia.

Visto que as categorias anteriormente revistas – o realismo maravilhoso, o realismo mágico e o fantástico – não se configuram como estratégias utilizadas para remeter alegoricamente a um contexto sobre o qual não se pode escrever abertamente, é preciso levar em consideração categorias estéticas que sejam adequadas para abordar eventos e características que estejam, na obra, cumprindo uma função crítica e estejam estreitamente relacionadas ao contexto em que a obra foi escrita. Por isso, parece-nos pertinente abordar o insólito em **Os tambores silenciosos** pelo viés das teorias de Mikhail Bakhtin, autor que se preocupou em estudar a linguagem e a literatura como práticas sociais, e não isoladas ou estranhas à realidade em que surgem.

Neste sentido, a hipótese que norteará este trabalho é a de que o incomum e o sobrenatural no romance de Josué Guimarães constituiriam um exemplo de narrativa carnalizada, que apresenta elementos do *grotesco* e da *sátira menipéia*, conceitos esses estudados por Bakhtin. O termo *grotesco* será aqui entendido como uma categoria estética presente tanto em manifestações artísticas do maravilhoso e do fantástico quanto em obras satíricas e cômicas. Nestas últimas, é possível se verificar comumente a presença de elementos do domínio do natural e animalesco como formas de satirizar ou destacar um defeito físico ou moral de uma personagem. Também pertencem ao domínio do grotesco determinadas imagens e representações que remetem à degradação física, como a decomposição da matéria, as necessidades fisiológicas, a reprodução, o nascimento e a morte – que compoariam o que Bakhtin avalia como o caráter *ambivalente* do grotesco, que destrói e renova ao mesmo tempo.

Essas manifestações se fazem presentes no romance **Os tambores silenciosos**, conforme buscar-se-á demonstrar nos capítulos subseqüentes. Além do *grotesco* de algumas personagens e situações, ocorrem também fatos insólitos que podem ser analisados sob a ótica dos conceitos bakhtinianos de *carnavalização da literatura* e dos gêneros do sério-cômico.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O GROTESCO

Numa dessas últimas madrugadas abriram fogo contra um estudante que, com brocha e piche, tinha começado a pintar um palavrão num muro da rua Voluntários da Pátria. Na calçada, no lugar em que o rapaz caiu, ficou uma larga mancha de sangue enegrecido, na qual a imaginação popular – talvez sugestionada por elementos de esquerda – julgou ver a configuração do Brasil. (É assim que nascem os mitos).

Erico Verissimo, *Incidente em Antares*

2.1 O grotesco em *Os tambores silenciosos*

No romance de Guimarães, é recorrente a descrição satírica e caricatural de personagens e situações. Entre as personagens, destaca-se a figura do Coronel João Cândido, prefeito da cidade, que almeja transformar Lagoa Branca em um lugar imune às desgraças e notícias más. Para isso, proíbe arbitrariamente a circulação de jornais e a posse de aparelhos de rádio. Ao mesmo tempo, preocupa-se com os preparativos da comemoração do Sete de Setembro, quando pretende realizar a maior celebração cívica jamais vista no Estado, maior inclusive que a de Porto Alegre. Os ideais grandiloquentes do prefeito contrastam com a incompetência de seus aliados, que deixam a realização de suas tarefas para a última hora, e com a sua própria incompetência e ignorância: a tentativa de tornar a cidade uma “ilha de tranquilidade”, além de infundada, é inócua, uma vez que toda a população tem consciência de estar sendo manipulada pelo autoritarismo do prefeito.

João Cândido é retratado diversas vezes com traços caricaturais e grotescos. Em determinada passagem do romance, o telegrafista da cidade chega apressado na casa do prefeito, logo ao amanhecer, com uma suposta mensagem recebida da chefia geral de Porto Alegre cobrando explicações sobre uma denúncia de que o mandatário estaria

cometendo atitudes arbitrárias, como recolher jornais sem autorização. O prefeito convoca imediatamente, a comparecer em sua casa, os vereadores e seus demais asseclas, o Capitão Ernesto – responsável por prender e mandar torturar pessoas que desobedecem as ordens de não ter jornais e rádios em casa – e o Inspetor Paulinho, responsável por recolher os jornais todos os dias, na Estação Ferroviária, antes que possam ser distribuídos. Mesmo em uma situação de emergência, e em uma reunião com líderes municipais para decidir o que fazer a respeito da denúncia, o prefeito não abre mão de um curioso hábito seu e não se constringe em permanecer no quarto, de camisola, para fazer seu desjejum:

O prefeito saiu da cama desenredando as pernas da grande e rodada camisola de morim, notou que o telegrafista olhava meio espantado: o senhor vai me desculpar, não repare, [...] só consigo tomar o café da manhã sentado aqui nessa poltrona que mandei fazer pelo carpinteiro da funerária, é igual a uma outra que vi num casarão de Laguna, [...] a gente levanta esta tampa assim, veja, aqui dentro tem um urinol dos grandes, senta-se na poltrona assim e para isso já mando fazer as minhas camisolas bem largas para que fique ao redor de toda a cadeira, e enquanto tomo descansado o meu café, às vezes com um ovinho quente, vou aliviando a barriga e assim mato dois coelhos com uma paulada só; o segredo da vida está em a gente não perder tempo com uma coisa e outra[...]⁷⁰.

É assim, tomando café e ‘aliviando a barriga’ ao mesmo tempo, que o Coronel João Cândido resolve com os vereadores e funcionários o que irá responder à polícia central de Porto Alegre: que Lagoa Branca encontra-se muito bem, envolvida com os preparativos para a comemoração da Independência, e que as denúncias não passam de boatos da oposição. A narração reforça o cunho satírico da cena, ao revelar os sectários do prefeito como verdadeiros bajuladores. Diante de uma invenção grotesca como a “poltrona” do prefeito, os comentários do conselheiro (Dr. Lúcio Machado, presidente da Câmara de Vereadores) não são de espanto ou asco, como seria o lógico, mas de admiração e interesse: “o Dr. Lúcio mostrou-se surpreso com aquele tipo de poltrona que não conhecia, exclamou admirado: o que é a natureza, sim senhor, a idéia mais prática que já vi em toda a minha vida!”⁷¹. Na referida cena, também se nota um contraste entre o elevado – a austeridade e a importância que uma reunião política deveria ter – e o escatológico, o sujo, o sórdido. Diluem-se as fronteiras entre o público e o privado: o que deveria ser resguardado da vista de outrem é motivo de orgulho, a “privacidade” é exposta ao público. Ocorre uma situação grotesca para satirizar os privilégios de quem detém autoridade e poder: o prefeito é o único que tem o direito de

⁷⁰ GUIMARÃES, Josué. **Os tambores silenciosos**. 18 ed. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 73 (Todas as citações do romance serão retiradas dessa edição).

⁷¹ Ibidem, p. 76.

defecar na presença dos demais políticos. Não bastasse os demais presentes serem obrigados a tolerar a cena, essa atitude – em si, abjeta – passa a ser pretexto para os adutores exaltarem a inteligência e o senso prático do coronel.

Por meio da figura do Dr. Lúcio Machado, que se maravilha com a poltrona especial, o romance satiriza políticos e autoridades que são bajuladores de quem detém o poder: na reunião ‘extraordinária’ no quarto do prefeito, dada a urgência com que foram chamados, os “ilustres” políticos e policiais nem tiveram tempo de se arrumar e chegaram com seus trajes de dormir: Dr. Lúcio, por exemplo, veste um pijama amarelo com bolinhas vermelhas: presente de sua esposa, que ganhou o tecido e, achando-o ridículo demais para confeccionar uma roupa para si própria, aproveitou-o para fazer um pijama para o marido:

O conselheiro lembrou: o senhor [prefeito] está construindo, com a modesta colaboração de um punhado de fiéis amigos, uma sociedade mais justa, uma nova era, onde não haja discriminações raciais nem religiosas, onde o pobre possa conviver com o rico e onde os ricos possam dar com a mão direita sem que a esquerda saiba – respondeu o Dr. Lúcio sabendo que a elevação de suas palavras não estava sintonizando com o pijama que D. Benigna lhe dera de presente no Natal, obra de costura dela e aproveitando um tecido que a irmã lhe mandara para um vestido, revia naquele momento a cena toda, ela abrindo o pacote, “mas então ela acha que eu seria capaz de fazer um vestido com esse pano de carnaval?”; meses depois recortara o pijama e no Natal lá estava ele no seu sapato, ao pé da cama.⁷²

O presidente da Câmara de Vereadores dedica-se inteiramente à função de redigir inúmeros (e inúteis) pareceres e discursos para o prefeito. É ele quem elabora a resposta definitiva ao telegrama vindo de Porto Alegre. A principal atividade do conselheiro é escrever discursos e pareceres, tarefa que se revela como forma de sufocar a frustração causada por sua impotência sexual – impotência essa destacada impiedosamente por sua esposa:

[...] mas lambes as botas do prefeito, lambes as botas do Capitão Ernesto, lambes as ceroulas do padre Bartelli e só o que sabes é sujar papel com esses teus pareceres de merda – ele saltou: modera essa língua, mulher! – é isso mesmo, disse e está dito e não modero linguagem nenhuma, é para saberes mesmo que tenho língua e que não estou mais disposta a viver calada, lambes tudo isso e mais algumas coisas, porque cumprir com as tuas obrigações em casa é coisa que nem passa pela cabeça; faz as contas, tenho dezessete anos menos que tu, sou uma mulher moça e a última vez que tentaste alguma coisa foi no dia 28 de março, sei até a hora, onze e vinte e cinco da noite; e eu aqui feito escrava a diluir casca de ovo em sumo de limão, desmanchar a gema em cachaça e preparar semana após semana essa tal infusão, e naquela noite quando dei por mim,

⁷² GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 80.

estavas dormindo feito um porco ou o senhor quer dizer que eu não estou dizendo a verdade, a mais pura verdade?⁷³

Outros membros da Câmara de Vereadores, como o Dr. Rui e o vereador Paulino Paim, compartilham com Dr. Lúcio a função de compor discursos e pareceres, igualmente pedantes e inócuos. É de Dr. Rui a responsabilidade de redigir o editorial de *A voz da Lagoa*, jornal oficial do município, onde somente boas notícias devem ser publicadas; e Paulino Paim, marido de D. Flor, todos os dias precisa esperar que os amantes de sua esposa saiam do quarto para, então, entrar em casa:

o Vereador Paulino Paim aguardava impacientemente que de sua casa saísse o jovem Rubem Muller, um dos líderes da Ação Integralista local, filho do dono da fábrica de sabão “Teuto-brasileira”, acompanhando o abrir da porta, o beijo de despedida dado na sua mulher e esperando por momentos que o ruído de seus passos se perdesse na noite silenciosa, para só então bater de leve, timidamente, e esperar que D. Flor lhe abrisse a porta e dissesse irritada, que ela mais de uma vez havia dito que não o queria ver pelas redondezas, espreitando, quando o melhor seria ficar lá pelo clube tomando a sua cerveja. Ele disse que o clube havia fechado há mais de meia hora, e que, por outro lado, o rapaz e todos os demais começavam a abusar, ela bem sabia que quem ficava na cama até o meio-dia não era ele [...]. D. Flor pediu a ele que o melhor era dormir, já que ele havia se queixado da hora; ela estava exausta também, o rapaz era dos que não se contentavam com pouco, um bom menino, muito educado. Então ele implorou que pelo menos trocasse as roupas de cama, os lençóis ainda estavam quentes do outro e ela agora parecia disposta a humilhá-lo [...].⁷⁴

Com poucas exceções – como a esposa do telegrafista, a primeira-dama e a mulher do poeta Dino Maldonado – todas as mulheres casadas de Lagoa Branca são – ou tornam-se no decorrer da narrativa – adúlteras. Além disso, não se intimidam em debochar de seus maridos ou desafiá-los, mesmo vivendo em um tempo em que se pressupunha a necessidade de submissão aos homens por parte das mulheres. Se, naquela sociedade, tal comportamento ousado seria pouco provável considerando-se a época retratada – década de 1930, bem antes, portanto, de acontecimentos como a revolução sexual dos anos 60 ou da aprovação do divórcio no Brasil, nos anos 70 – , no campo da literatura essa é uma temática recorrente desde a Idade Média, com a tradição dos poemas cômicos estudados por Bakhtin.

Algumas das personagens femininas de **Os tambores silenciosos** apresentam traços que as aproximam da figura da mulher na cultura cômica popular, analisada por Bakhtin em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: nas manifestações

⁷³ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 35-36.

⁷⁴ Ibidem, p. 25-26.

populares, como por exemplo nos *fabliaux* – pequenos contos em verso, de caráter cômico, produzidos na Idade Média –, os homens geralmente eram traídos e as mulheres representavam o lado inferior e instintivo do humano, o contraponto à razão. Comum nas *fabliaux* era a caracterização de maridos “molengas” e/ou traídos, em contraposição a mulheres sensuais e sem medos ou remorsos no que se refere às iniciativas sexuais. Em tais manifestações cômicas,

[...] a mulher liga-se essencialmente ao baixo material e corporal: ela é a encarnação do “baixo” ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o princípio da vida, o ventre. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular.

Mas quando essa base ambivalente dá lugar a uma pintura de costumes [...], a ambivalência da mulher se transforma em ambigüidade da sua natureza, em versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo. Entretanto na medida em que estas últimas não são as propriedades morais abstratas do indivíduo, não se deve isolá-las da trama das imagens onde elas assumem uma função de materialização, rebaixamento e ao mesmo tempo de renovação da vida, onde elas se opõem à mediocridade do parceiro (marido, amante, pretendente), à sua avareza, ao seu ciúme, estupidez, hipócrita bondade, falsidade, à velhice estéril, ao heroísmo de fachada, ao idealismo abstrato, etc.⁷⁵

Não por acaso, portanto, as mulheres mais infiéis e promíscuas são, no romance, as esposas dos líderes locais. Tais personagens apontam, à semelhança do exposto por Bakhtin, para a “velhice estéril” – Isabel e Benigna, por exemplo, são bem mais jovens e vivazes que seus maridos medíocres. À hipocrisia e às atitudes bárbaras do Capitão Ernesto – visando à honrada missão de manutenção “da ordem e dos bons costumes” –, opõe-se o adultério de Isabel, a esposa frívola e vulgar; à inércia e submissão do Vereador Paulino Paim (que se dedica inteiramente à política, como forma de abafar sua frustração e covardia), opõe-se a absurda lascívia de D. Flor; ao pedantismo de Dr. Lúcio, o cruel sarcasmo de D. Benigna:

Benigna, Benigna, não me obrigues a perder a paciência, tudo na vida tem os seus limites, exijo pelo menos respeito [...]. E está sendo respeitado, se é o que queres saber, retrucou ela: que não ando por aí como D. Flor que bota o amante no quarto enquanto deixa o marido esperando na sala; e nem sou como a sirigaita da mulher do capitão Ernesto, a senhora D. Isabel, que mete o sujeitinho para dentro da própria casa e depois cruza as pernas daquele jeito lá no Clube Comercial para que todos os homens da cidade saibam a cor das calças que veste; não, eu não sou dessas, mas bem que devia ser, sabes? Bem que devia, assim os maridos dão mais valor às mulheres.⁷⁶

⁷⁵ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1999. p. 209.

⁷⁶ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 36.

Todas as passagens anteriormente mencionadas carregam em comum situações insólitas e um certo exagero caricatural nas descrições de características físicas, necessidades corporais – situações inusitadas que provocam o riso concomitantemente à repulsa. No romance **Os tambores silenciosos**, também é comum a associação de um problema físico a um defeito de caráter. Nas artes e na literatura, deformações e exageros satíricos semelhantes têm sido analisados e compreendidos pelo viés do *grotesco*. Tal conceito, que na linguagem corrente associa-se ao ridículo e passível de escárnio, conta com uma longa tradição na arte e uma conceituação teórica.

No século XX, as duas mais importantes obras teóricas que tentam dar conta do fenômeno são o livro **O Grotesco**⁷⁷, de Wolfgang Kayser, e o estudo de Bakhtin sobre **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Mais recentemente, Muniz Sodré e Raquel Paiva apresentam uma revisão teórica e histórica do conceito em **O império do grotesco**⁷⁸, e propõem analisar a ocorrência deste fenômeno como categoria estética desde suas origens até a atualidade, centrando-se nas manifestações mais recentes do grotesco na literatura, no cinema e na televisão. Para os autores, é a possibilidade de provocar o riso e desafiar os padrões estéticos que mantém o grotesco vivo na atualidade. O grotesco estaria ligado principalmente à noção de *disgusto*, que, ao contrário do que se poderia supor, não corresponde ao desgosto como desprazer, e sim, ao prazer com aquilo que deveria causar repulsa ou espanto. O grotesco suscita o riso, mas um riso cruel, de escárnio – mas também, dependendo das situações, um riso de gracejo com o que deveria causar decepção, tristeza ou raiva.

2.2 Origem e sentido do vocábulo *grotesco*

Wolfgang Kayser apresenta a definição de ordem genealógica do termo *grotesco*, ressaltando que não é possível apreender todo o fenômeno, visto que este é mais antigo do que o seu nome e que uma história completa da estética grotesca deveria compreender o conhecimento da literatura e das artes plásticas de todos os tempos e de todos os povos. Assim, a pesquisa de Kayser delimita-se a traçar o percurso histórico do termo grotesco na pintura e na literatura a partir do século XV até meados do século

⁷⁷ KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁷⁸ SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

XX. Seu interesse pela temática surgiu de uma visita que fez ao Museu do Prado, onde entrou em contato com obras como as de Brueghel e Bosch, e de Velásquez e Goya.

Para Kayser, tais obras de arte apresentavam uma insólita e intrigante fusão entre o real e o irreal, o humano e o animalesco. A partir disso, o autor debruça-se sobre a origem e a evolução do termo, ressaltando que a compreensão do grotesco como categoria estética exige a confluência de três domínios: o processo criativo da obra, a obra em si e sua recepção.

O termo *grotesco* é derivado da palavra italiana *grotta* (que, por sua vez, origina-se de *crypta*, que em grego significa gruta, porão), e designa, etimologicamente, um tipo de ornamentação encontrado na Itália, em escavações arqueológicas no porão do palácio de Nero e nas Termas de Tito, em fins do século XV. Essa ornamentação era composta por desenhos, pinturas e esculturas que ilustravam a mistura dos reinos animal, vegetal e mineral, como esculturas e desenhos de flores e ramos que traziam nas extremidades cabeças humanas ou de animais. Conforme relatam Muniz Sodré e Raquel Paiva⁷⁹, com a descoberta, tais formas tornaram-se populares no século XVI. Em 1502, o cardeal romano Piccolomini encomenda ao pintor Pinturicchio a decoração das abóbadas da biblioteca de Siena com as formas fantásticas “*che oggi chiamano grottesche*” (que hoje se chamam de grotescas). Com isso, a ornamentação com motivos grotescos tornou-se comum na Europa Ocidental.

O surgimento de tais manifestações, no entanto, remonta à Antiguidade greco-romana. Bakhtin destaca que desde a fase arcaica das civilizações grega e romana já se encontravam elementos do grotesco em obras de arte cômicas, situadas num domínio “não-canônico”. A tradição clássica não desenvolveu o conceito de grotesco: segundo Bakhtin, a orientação estética e artística da Antiguidade “se desenvolvera no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral, isto é, um termo especial; tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso”⁸⁰.

A representação de transmutações, os mitos da metamorfose que remontam a Ovídio, a natureza amorfa, flexível e instável do mundo primitivo (caos original) são noções que orientam as produções artísticas e científicas do século XVI e que, ao mesmo tempo, justificam a expansão e a atração pela estética grotesca nesse momento histórico. Essa concepção de mundo que privilegia a natureza híbrida e informe dos

⁷⁹ SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. op. cit.

⁸⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Op cit., p. 28.

corpos, fundamentada na crença da mutação que anima a matéria, acaba por admitir as formas monstruosas – seres hermafroditas, lobisomens, animais híbridos, etc. – como manifestações exuberantes da força criadora.

A escola dos humanistas elaborou uma versão otimista ante a singularidade destes monstros, sustentando que tais anomalias representavam a prova concreta da energia inesgotável e múltipla da natureza. Diante da riqueza da documentação e da fortuna dos monstros entre humanistas e iletrados, a Igreja também constrói uma interpretação positiva de tais anomalias, que revelariam a grandiosidade do poder do Criador, capaz de criar um número infinito de seres, segundo uma lógica que a razão humana não alcança, fazendo emergir a ignorância e as limitações dos homens diante da complexidade das criações monstruosas.

Impulsionado por tais idéias do século do Renascimento, o grotesco se desenvolve no campo do desenho, da pintura, da gravura, da tapeçaria e da escultura, sendo definido como arte ornamental de cunho fantasioso, recebendo também a qualificação de “sonho de pintores” (*sogni dei pittori*). Vários artistas da Renascença deram vida a ornamentos grotescos, entre estes, alguns dos mais conhecidos são Rafael, Pieter Brueghel, Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo. Nessa ruptura com relação às ordens da natureza está presente o componente lúdico, alegre e onírico do grotesco, mas também algo de sinistro e angustiante, na representação de um mundo diferente ou distorcido. Entretanto, ao mesmo tempo em que a ornamentica grotesca atraía os homens cultos por sua procedência, que remonta à era de Augusto, tais representações eram classificadas hostilmente como quiméricas, irreais, monstruosas e até mesmo diabólicas. Isso fez com que a tendência, antes largamente difundida, passasse a ser criticada pelos intelectuais e pela Igreja.

Na primeira tentativa de apreciação teórica do grotesco, o pintor e arquiteto maneirista Giorgio Vasari⁸¹ repudia o fenômeno, valendo-se como argumento das palavras do arquiteto romano Vitrúvio (que viveu no século I da Era cristã), que critica as incongruências do estilo:

todos esses motivos, que se originam na realidade são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas e volutas, em vez de ornamentação dos tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais assentam figurinhas sem o menor sentido.

⁸¹ Autor que também é conhecido como o primeiro historiador da Arte, tendo produzido, entre outras obras, biografias de pintores do Renascimento.

Finalmente os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com a cabeça de homem, outras com a cabeça de animal [...]⁸²

Na segunda metade do século XVI, a política moralizante da Contra-Reforma e a revalorização das regras da arte clássica apresentadas por Aristóteles, constituem instrumentos eficazes de neutralização e desqualificação da estética grotesca. A origem antiga de tais formas, bem como sua ruptura com o ideal clássico de arte (*mimesis* do real, verossimilhança), foram responsáveis pela sua rejeição pelos críticos de arte. Tal rejeição, contudo, não teve força para combater a nova moda, e assim, no século XVI, o grotesco torna-se um gênero de ornamentação polêmico e marginal.

Considerando-se o princípio da *mimesis* aristotélica, a arte grotesca, de origem enigmática e primitiva, é classificada como representação de um mundo anterior à lógica ocidental e à era cristã, logo, incompatível com a cultura e a moral europeia da época, devendo ser banida do campo das artes e, principalmente, dos projetos de ornamentação das igrejas. Posteriormente, em função da exploração da etimologia do conceito, o grotesco é condenado pela Igreja como manifestação do demônio: os religiosos afirmavam que o espaço de grutas e subterrâneos, onde fora encontrada a ornamentação grotesca, constituía um lugar propício a manifestações de forças nefastas e diabólicas, pois nesses lugares, desde a Idade Média, se realizavam cultos e sacrifícios ao demônio. Todavia, essa declaração do clero parece ter provocado efeito oposto, visto que a atração pelo desconhecido e pelo proibido acarretou a crescente evolução do grotesco.

2.3 As manifestações do grotesco na literatura

Enquanto nas artes o grotesco caracteriza-se como o monstruoso ou ridículo a partir da mistura dos domínios do humano e do animal, do racional e do irracional, do universo empírico e do universo onírico, na literatura o elemento grotesco está presente, por um lado, nas representações de cunho fantástico (licantropia, personificação da Morte, vampirismo, por exemplo) e, por outro lado, nas representações satíricas e cômicas. Neste último caso, o grotesco costuma ligar-se ao “baixo material e corporal” – nas palavras de Bakhtin – , que se relacionaria às necessidades naturais como comer e beber, ao sexo, às partes baixas do corpo, aos excrementos e secreções; o grotesco também relaciona-se às imprecações, ofensas e às palavras de baixo calão.

⁸² Apud KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Op. cit., p. 18.

Tais diferenças devem-se às concepções do grotesco como categoria estética: a primeira, presente em obras canônicas e mais relacionada ao onírico e ao monstruoso, reconhece-se em manifestações artísticas canônicas do Renascimento e do Maneirismo, e está estreitamente relacionada ao posterior desenvolvimento da literatura fantástica. Tratar-se-ia de um grotesco “puro”, com fim em si mesmo, ou seja, sem uma intenção alegórica ou de crítica social subjacente: o mundo grotesco seria um “mundo alheado”.

A segunda matriz do grotesco, que desafia as regras dos cânones clássicos e, por isso, mantém-se marginal, é a investigada por Bakhtin: o grotesco como originário da cultura popular, comum nas obras cômicas e satíricas populares na Idade Média e no Renascimento, com características da sátira menipéia e da tradição do Carnaval, que pode possuir intenção crítica e recorrer ao cômico.

No século XVI, Montaigne é o responsável por transladar o conceito de grotesco do domínio das artes plásticas para o da literatura, quando classifica seus próprios ensaios como grotescos, assemelhando-os a corpos monstruosos, sem proporção nem ordem. Assim, Montaigne dota o vocábulo de uma certa abstração, transformando-o em conceito estilístico. Essa nova utilização do termo grotesco pelo ensaísta constituiu um dos fatores capitais para que, no século XVII, os artistas franceses empregassem o termo como adjetivo, com um sentido mais amplo.

Ainda seguindo o percurso histórico do termo grotesco delineado por Kayser, percebe-se que é nos séculos XVII e XVIII que o vocábulo adquire um sentido mais abrangente, que não abarca apenas a ornamentica. Nessa época, “grotesco” passa a designar aquilo que é singular por ter um caráter ridículo, caricatural e sobrenatural. Os dicionários franceses do século XVII já fornecem um sentido figurado da palavra grotesco que poderia significar ridículo ou bufão, como mostra Wolfgang Kayser, ao mencionar que, em 1694, no “dicionário da Academia”, o vocábulo *grotesco* é definido como ridículo, bizarro ou extravagante. Naquele período, constata-se um certo enfraquecimento do traço de temibilidade do grotesco que, associado ao cômico e ao burlesco, provocaria apenas o riso despreocupado.

No século XVIII, ocorre uma ampliação do termo com os estudos de Wieland sobre a caricatura, nos quais propõe uma tipologia do caricaturesco dividida em três gêneros:

“1. as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra; 2. as exageradas, onde, com algum

propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível; 3. as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos infernos), e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações.”⁸³

Ainda no século XVIII, um outro gênero literário na França, o *roman noir*, originário da Inglaterra, apresenta em sua estrutura traços do grotesco monstruoso, satânico, erótico e escatológico, relacionado a zonas de representação obscuras e censuradas. Este gênero literário se configura pela representação de um horror extremo, de forma que a saturação das sombras e a intensidade antinatural da perversidade das personagens acabam por propiciar a correlação com uma estética grotesca de cunho satânico e fantástico. O subterrâneo, lugar misterioso e propício às manifestações sobrenaturais, até então relacionado apenas ao espaço de grutas e cavernas, encontra equivalente no ambiente lúgubre de prisões e calabouços.

No século XIX ressurge a polêmica sobre o grotesco, quando o fenômeno ganha novo fôlego nas discussões filosóficas de Kant, Hegel, Schlegel e Goethe; na ficção insólita de Hoffmann e Jean Paul; nos **Contos do Grotesco e do Arabesco** de Edgar Allan Poe, e na lírica de Baudelaire. Porém, o termo *grotesco* adquire status de categoria estética no século XIX, na França, com as formulações de Victor Hugo, que consolidará a importância do grotesco no campo artístico transformando-o num elemento-chave da arte romântica. Com a oposição do grotesco ao sublime, apresentada no prefácio de **Cromwell** (1827), Hugo efetivou a legitimação do grotesco enquanto categoria estética. Segundo Hugo, a natureza multiforme do grotesco seria mais atraente do que a unicidade do belo. A mistura do grotesco e do sublime num gênero literário é justificada pela afirmação de que o grotesco seria responsável por realçar os elementos sublimes por meio do contraste.

2.4 A noção de realismo grotesco segundo Bakhtin

Pode-se dizer que o estudo da estética do grotesco encontra duas linhas principais: o *grotesco fantástico*, com seu mundo onírico, diabólico e sobrenatural, e o *grotesco satírico*, com seu mundo de máscaras, suas formas caricaturais e afetadas.

⁸³ Wieland *apud* KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 30.

Essa cisão corresponde às divergências interpretativas entre Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. O pensador russo elege como centro de sua abordagem a obra de François Rabelais e privilegia o caráter popular e festivo das manifestações artísticas de cunho grotesco, enquanto que o teórico alemão enfatiza a vertente trágica ou romântica: eleva o grotesco, marcado pelo sarcasmo, pelo pessimismo e pela ironia, à categoria de representante por excelência da estética romântica, afirmando que “como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso”.

Bakhtin defende a teoria de que a verdadeira essência do grotesco estaria associada à alegria das festas populares, como o Carnaval, na Idade Média e no Renascimento. Assim, embora os estudos dos autores sobre o grotesco sejam vistos como complementares um ao outro, é importante ressaltar que Bakhtin e Kayser apresentam discordâncias fundamentais. Kayser parte da tese de que o grotesco é a manifestação de um mundo alheio, sem o componente ideológico. Bakhtin, de outro modo, ressalta o componente cômico e a significação social e ideológica da estética do grotesco. Bakhtin considera que

A teoria de Kayser é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular. O autor nem sequer investiga essas manifestações. Baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. [...]

Lendo suas definições, ficamos surpreendidos pelo tom lúgubre, terrível e espantoso do mundo grotesco, que ele é o único a captar. Na realidade, esse tom é totalmente alheio a toda a evolução do grotesco até o Romantismo.⁸⁴

Segundo o autor, o grotesco encontraria a sua mais legítima tradução na festa de carnaval dessas épocas, por sua natureza libertadora que proporcionaria uma suspensão temporária de regras, privilégios, hierarquias e tabus. Como na ornamentação grotesca, constata-se nessas festas populares um processo de inversão da ordem oficial. A associação do grotesco à *Commedia dell'arte*⁸⁵ é classificada como um vestígio

⁸⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Op. cit, p. 41.

⁸⁵ Espécie de espetáculo teatral popular que surgiu em meados do século XV na Itália, em que se misturava o erudito (que, na época, estava começando a aborrecer o público) com representações populares divertidas e fantasiosas. Cf. SODRÉ Muniz & PAIVA Raquel. Op. cit, p. 45.

de sua relação com as festas populares, visto que o carnaval deu origem ao mundo quimérico do qual faz parte, por exemplo, a personagem Arlequim.

Segundo o teórico russo, o autor que se vale, de forma mais criativa e conseqüente, de elementos oriundos das manifestações carnavalescas em sua produção literária é François Rabelais. Bakhtin ressalta a importância que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal. As imagens do corpo, da satisfação das necessidades e instintos naturais e da vida sexual são exageradas e originam-se de um tipo peculiar de imagens em voga nas manifestações da cultura cômica popular na Idade Média. O princípio material aparece em sua forma festiva e utópica: o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente. Com isso, o que é elevado, abstrato e ideal é rebaixado pela transferência ao plano material e corporal. O riso sempre esteve ligado a essa forma de rebaixamento, mas se trata de um rebaixamento ambivalente: rebaixa-se para se renascer novamente.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. As imagens grotescas visam a provocar o riso, porém, Bakhtin enfatiza que, nesse caso, trata-se de um riso *festivo e ambivalente*:

[o riso carnavalesco] é, antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo [...] por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.⁸⁶

As manifestações do grotesco e da sátira posteriores ao período renascentista perderam, segundo o autor, o caráter regenerador e ambivalente do riso. O autor satírico emprega o humor negativo, coloca-se em uma perspectiva exterior ao objeto do riso e opõe-se a ele. Em função disso, Bakhtin atribui ao grotesco romântico uma unilateralidade responsável por empobrecer a natureza múltipla da estética grotesca:

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente vivida*) da

⁸⁶ BAKHTIN, Mikhail. Ibidem, p. 10.

unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo.⁸⁷

Para Bakhtin, o grotesco teria por função transformar tudo o que existe de horrível e assustador em algo inofensivo e agradável, como uma paródia da realidade. Assim, a alegria, mesmo que ela se encontre reduzida ao mínimo, como no caso da categoria romântica, é classificada como um elemento capital na configuração da estética grotesca. O ponto em comum entre as teorias de Bakhtin e Kayser consiste na atribuição de uma natureza *subversiva* ao grotesco, seja ela indicada por meio de seus traços horripilantes e monstruosos, ou cômicos e satíricos. Não obstante, Muniz Sodré e Raquel Paiva destacam que a concepção bakhtiniana é mais avançada e menos conservadora do que a de Kayser, pois questiona a supremacia da “cultura oficial” e valoriza a cultura popular. A partir das formulações de Bakhtin, para os autores, é que é possível encarar o grotesco como um outro estado de consciência, uma radiografia inquietante, surpreendente e risonha da realidade.

Na atualidade, o grotesco implicaria, de acordo Muniz Sodré e Raquel Paiva, “um compromisso do riso e de suas eventuais categorizações estéticas com tudo aquilo que normalmente se classifica como cruel, vulgar ou grosseiro”.⁸⁸ Ainda segundo os autores, nas manifestações literárias, o grotesco faz-se presente em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as representações excêntricas criadas pela imaginação do artista. Face ao rompimento com as formas tradicionais da narrativa romanesca no século XX, o grotesco é um dos recursos que se apresenta como uma possibilidade de conferir novo e provocativo arranjo à estrutura e à temática das narrativas. Em **Os tambores silenciosos**, própria presença dos pássaros negros também carrega em si traços do grotesco: são bichos agourentos, com um pio assustador, parecidos com urubus mas, à distância, semelhantes a pequenas galinhas; ou seja, há uma mistura cômica dos domínios do assustador, do tenebroso, e do cotidiano e prosaico.

⁸⁷ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Op. cit., p. 33. (grifos do autor)

⁸⁸ SODRÉ Muniz & PAIVA Raquel. Op. cit, p. 62.

2.5. Elementos do grotesco na estrutura da narrativa

Pelo viés do grotesco, apresenta-se uma perspectiva de estranhamento e questionamento dos valores estabelecidos e, freqüentemente, esse questionamento é realizado através do riso. Em **Os tambores silenciosos**, as estratégias usadas para compor o cenário do romance, o humor e a sátira, expõem os defeitos das personagens e as aproximam da caricatura. O humor é empregado como elemento de destruição, já que as personagens, em sua maioria, são desprovidas de virtudes e seus defeitos são impiedosamente acentuados e ridicularizados.

É necessário esclarecer que tipo de comicidade está sendo referida ao se descrever o cômico no romance em questão. Na tipologia do riso proposta por Vladimir Propp, há basicamente dois tipos de riso: o riso 'bom' e o riso 'mau'; "um contém a derrisão, o outro não"⁸⁹. No primeiro tipo, o riso bom, "os pequenos defeitos daqueles que nós amamos só embaçam seus lados positivos e atraentes"⁹⁰. No segundo tipo, enquadram-se defeitos que, mesmo sendo aparentes ou inventados, são "aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos maldosos e a maledicência" (idem: *ibidem*). O chamado "riso mau" é mais próprio dos textos satíricos, em que é possível identificar claramente o objeto da derrisão. A noção de "riso mau" é semelhante à idéia do riso que, segundo Bergson⁹¹, está relacionada à falta de compaixão ou identificação daquele que ri com relação ao alvo do riso.

Muitas das personagens são retratadas com traços sórdidos, mas neste caso trata-se de empregar elementos grotescos de maneira a provocar o riso, mesmo que seja um riso de escárnio, de irrisão. O riso, de acordo com Bakhtin, é uma forma de coroação/destronamento não só do rei, mas do discurso oficial: quando rimos, profanamos as verdades fechadas, pomos em crise o poder instituído e com isso nos libertamos. Bakhtin destaca a importância do riso como força regeneradora, pois este "liberta não somente da censura exterior, mas antes de tudo do grande censor interior, o medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo enraizado no espírito do homem há milhares de anos". O riso tem o poder de desafiar a autoridade, de ir contra qualquer forma de superioridade.

⁸⁹ PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 151.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 159.

⁹¹ BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

No romance de Guimarães, prevalece o grotesco de cunho *crítico*, definido por Muniz Sodré e Raquel Paiva como a forma de manifestação que

não propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e reeducativo do que nele se tenta ocultar. É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções e ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo. Muitas vezes, esse recurso assume as formas da paródia ou da caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das situações estabelecidas. Vale lembrar que Schneegans (1984), citado por Kayser, vê o grotesco como uma caricatura “acentuada até o impossível”.⁹²

Ressalte-se que sentido crítico não acarreta, necessariamente, um tratamento chocante ou repulsivo do tema e das imagens: em **Os tambores silenciosos**, convivem o grotesco crítico na forma mais agressiva e repugnante, assim como na forma cômica e jocosa. A análise da obra possibilita verificar que há várias categorias de manifestação grotesca: as deformações físicas, o “baixo material e corporal”, os defeitos físicos associados à moral corrompida.

2.5.1. Riso e paródia

O romance de Guimarães caracteriza-se como uma exposição do ridículo no discurso histórico oficial, ao escarnecer da ignorância daqueles que detêm o poder, como no trecho em que o prefeito discute os preparativos para o desfile do dia Sete de Setembro, e pede que o vereador Lúcio Machado leia o discurso que preparou para o coronel proferir na “grande data”:

O presidente da Câmara ajeitou os óculos com aros de prata, procurou a frase, disse: veja, defendendo a sua política no município digo aqui “que estou certo de estar cumprindo com o meu dever cívico na defesa intransigente do bem-estar do nosso amado povo, pois as pessoas dignas me aplaudem e a escória da sociedade me condena; mas, como dizia o grande Cícero, *laudari e bonis et vituperati a malis unum atque idem est*; um conceito, meu caro prefeito, que cabe como uma luva para explicar o que se passa no nosso município. O coronel chupou fundo o mate até ouvir-se o ronco da água escassa e ordenou: traduza essa coisa, doutor. O outro tornou a procurar a frase no papel já amassado, disse: pode ser traduzido como, digamos, ser elogiado pelos bons e censurado pelos maus é a mesma coisa. Muito bonito, disse o coronel, mas para os doutorescos; [...] e tem mais latim aí que acho bom tirar fora, trata-se da Semana da Pátria brasileira e não da pátria do latim; fora, portanto, com a língua estrangeira. Mas coronel, protestou o presidente da câmara, latim não é

⁹² SODRÉ, Muniz & PAIVA, Op. cit, p.45 .

uma língua estrangeira, é uma língua morta. Ele respondeu batendo com a mão aberta sobre o tampo da mesa, como a colocar um ponto final sobre o assunto: tudo o que não se entende, é estrangeiro até que se prove o contrário; e depois, se além disso é língua que já morreu, não vejo por que há de ser o prefeito de Lagoa Branca que vai ressuscitar defunto [...].⁹³

Nota-se que o romance de Josué Guimarães parodia o discurso oficial, e neste caso a paródia é empregada no sentido de reinventar os discursos com o objetivo de provocar o riso e refratar as intenções. O trecho em questão mostra a incompetência do prefeito em compreender o texto da fala que ele mesmo iria proferir. O discurso dos líderes políticos não é somente reproduzido, mas reinventado, e o grotesco aqui aparece na forma do rebaixamento de elementos da cultura erudita: o Latim, língua de textos clássicos e idioma oficial da Igreja, é considerado apenas mais um idioma estrangeiro e até mesmo reduzido a língua de “defunto”. Na estilização paródica, existe dissonância entre o tipo de discurso estilizado e sua elaboração pelo narrador. Neste caso, a paródia procura mostrar, pela ridicularização ou por meios mais sutis, que o narrador denuncia ou, pelo menos, ironiza o estilo e a visão de mundo do discurso parodiado.

Grotesca é também a concepção que as autoridades – evidentemente ignorantes, como o prefeito, ou pretensamente cultas, como o Dr. Lúcio – têm das figuras históricas e dos sábios da Antiguidade. Ao ser indagado sobre qual seria o “sobrenome” do filósofo romano Cícero, que é mencionado no discurso elaborado para o prefeito, o conselheiro da prefeitura não sabe responder. Mas João Cândido não acha uma boa idéia dizer apenas um nome, porque “quem não tem sobrenome é filho das macegas”⁹⁴. A definição grotesca de “filho das macegas” indica uma visão preconceituosa sobre quem não se encaixa no padrão de família patriarcal, mas neste caso evidencia a ignorância por trás de uma dissimulada erudição. Afinal, se o doutor Lúcio fosse realmente culto como procura mostrar, deveria responder corretamente ao coronel, sabendo o nome completo do filósofo romano e sabendo também que na Roma antiga não existia o sistema de sobrenomes familiares tal como na atualidade.

⁹³ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 51.

⁹⁴ Ibidem, p. 53.

2.5.2 O grotesco como denúncia

O prefeito de Lagoa Branca, definitivamente, não possui o bom senso e a inteligência entre suas qualidades mais importantes. O grotesco da figura do líder municipal salienta-se até mesmo quando o coronel procura ostentar seu bom gosto e sofisticação. Quando adquire um luxuoso carro novo para a prefeitura, elogia o veículo não pelas qualidades técnicas, mas por características relativas ao universo do “baixo material e corporal”:

Seus olhos brilhavam, disse ao Dr. Lúcio que entrasse pelo outro lado, queria batizar o dinossauro com as bundas do Executivo e do Legislativo, dizia para ele: veja que lindeza, é de um cristão se mudar para dentro dele e dormir aqui: só falta uma latrina para ser perfeito.⁹⁵

Suas decisões são tomadas e colocadas em prática em função da força da autoridade e do medo que incute em seus seguidores – ou ainda, são burladas pelos mesmos militares e políticos que o adulam incessantemente. Dr. Rui, por exemplo, decide gastar com prostitutas o dinheiro que o prefeito lhe entrega para distribuir à população a fim de que comprasse os exemplares de *A voz da Lagoa*, que havia sido lançado e não havia vendido um número sequer. O jovem advogado pondera, em seu próprio benefício, que não adiantaria distribuir dinheiro para os pobres comprarem jornal: eles o usariam para comprar bebidas, e não acreditariam na promessa de que o dinheiro gasto com os jornais seria devolvido em dobro àqueles que aparecessem na prefeitura para devolver os periódicos.

Outra manifestação do grotesco seria o próprio desfile de Sete de Setembro planejado pelo prefeito. A festividade seria organizada da seguinte maneira: primeiro, desfilariam os rapazes integralistas; depois, viria a banda “Harmonia de Lagoa”, composta pelo dono do quiosque e mais alguns músicos desafinados e inexperientes; em seguida viriam os estudantes, os idosos do “Asilo Bom Pastor” e mais atrás um caminhão com os presos, ladeado por duas faixas onde se leria a frase “O crime não compensa”. Para encerrar com “chave de ouro” o evento, apareceria um carro alegórico. O ideal do prefeito é de que o desfile seja mais majestoso e memorável que o de Porto Alegre ou qualquer outra cidade no Estado. Em sua megalomania, o coronel não percebe que um desfile com alguns integralistas, estudantes, velhos e presos jamais seria superior ao desfile na capital; aliás, da forma como foi programado, cômica (com

⁹⁵ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 48.

os músicos atrapalhados) e grotesca (com o caminhão de presos), fica evidente que tal desfile estaria fadado ao fracasso.

Nota-se uma impiedosa crítica à busca obsessiva do poder autoritário por manter a “ordem” e intimidar os “subversivos”, com a idéia do coronel de promover um desfile dos presos. Estes – servindo para ostentar uma faixa com os dizeres “O crime não compensa” e estando em uma posição humilhante, dentro de uma jaula em cima de um caminhão, como se fossem animais – seriam um retrato de como o governo trata aqueles que não seguem os padrões: são tratados simplesmente como parte da escória social, assim como os mendigos, que foram violentamente escorraçados da cidade e posteriormente mortos. O desfile, portanto, acima de ser uma festividade patriótica, seria uma manifestação intimidadora do poder do governo e da repressão.

2.5.3. A sátira dirigida à Igreja

Em qualquer cidade pequena, o padre é conhecido por todos. Em Lagoa Branca, encontramos o padre Inácio Bartelli⁹⁶, que também não escapa de uma caracterização cômica por parte do narrador. O padre passa os dias preocupado em atacar o pastor protestante, por meio de panfletos ofensivos que são espalhados na cidade. Ainda é retratado como um covarde, que aplica sermões enfáticos, mas se curva ante as ameaças do prefeito, um gringo com o “traseiro rosado”, com “cheiro de suor do sovaco, um fedor ardido, quase insuportável, o diabo do padre devia passar uma água no corpo de seis em seis meses”⁹⁷.

Além de apresentar uma personagem religiosa caricata, de forma a denunciar sua subserviência, o romance denuncia, de forma ainda mais impiedosa, seu ajudante. O sacristão João da Lagoa fica conhecido na cidade por “desencaminhar” meninos órfãos e pobres. Sua descrição também aponta para um efeito de repulsa e comicidade:

João da Lagoa vestia uma roupa de sarja azul, lustrosa em cima dos joelhos e nas costas, camisa branca, colarinho alto e duplo, com as pontas presas sob a gravata, de cor e idade indefinidas, por um alfinete de prata. A

⁹⁶ No caso das figuras do padre e do sacristão, tratam-se de personagens inspirados em pessoas reais: o padre e o sacristão de Rosário do Sul durante a infância e adolescência de Josué Guimarães. Seu pai, telegrafista e pastor protestante (que inspirou, aliás, o pastor Ezequiel, personagem de **Os tambores silenciosos**) recebia provocações e ameaças do religioso católico. Suas constantes rixas receberam, no romance, um traço cômico. O sacristão da “vida real” tinha fama de ser pedófilo, e o personagem João da Lagoa surge sempre acompanhado de algum garoto órfão e pobre.

⁹⁷ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 159.

calça curta e de boca justa deixava ver as meias brancas e as botinas pretas com gáspea cinza. Trazia o chapéu panamá nas mãos e os óculos de fundo de garrafa estavam embaciados e aquilo agoniava as irmãs que ficavam sempre à beira de perguntar a ele se não queria que passassem uma água ou um pano úmido em álcool, com aquilo na frente dos olhos ele devia enxergar ainda menos. Ofereceram uma cadeira, Maria de Jesus perguntou quem era o menino, filho de quem? João da Lagoa passou o braço por cima dos ombrinhos do guri: este aqui se chama Leovegildo, é único filho da viúva D. Eurídice [...].⁹⁸

A sujeira nas lentes, as roupas ridículas e o hábito de passar os dias a andar por todos os lados da cidade de mãos dadas com algum menininho fazem de João da Lagoa uma das personagens mais grotescas do romance. Tal caracterização faz sentido porque, assim como o padre, ele é um dos mais fiéis bajuladores do prefeito: o sacristão é um dos dois únicos a comprar a edição de sete de setembro do jornal *A voz de Lagoa* (a outra compradora seria uma prostituta com quem o coronel se envolve). Além disso, João da Lagoa é fofoqueiro e é um verdadeiro “leva-e-traz”: é sempre ele quem entrega para as irmãs Pilar os panfletos com provocações do padre e do pastor protestante.

2.5.4. As deformações físicas

Personagens que não possuem traços que revelam sua interioridade e não possuem sequer voz na narrativa, os mendigos carregam nomes que os definem como personagens caricaturais: *Cabeça de boi*, que tem uma deformidade na cabeça que o impede de falar; *Zé da Banana*, *Juca Padeiro*, apelidos que sugerem o que esses entes costumam mendigar; *Dama das Camélias*, tuberculosa, ex-prostituta; e *Carrapicho*, o mendigo alcoólatra. São mendicantes que poderiam ser encontrados em qualquer cidade e que, no romance **Os tambores silenciosos**, têm um final trágico: são capturados como animais, espancados e atirados ao rio, onde morrem afogados. Trata-se de personagens que têm uma passagem breve, mas significativa, na trama: os mendigos evidenciam o descaso – e até mesmo a crueldade – da administração pública com as questões sociais.

A deformação física assume contornos absurdos na figura de Paulinho Cassales, inspetor de polícia cuja fidelidade canina ao prefeito o faz ser conhecido como “Correio do rei” – é a ele que cabe a tarefa de recolher os jornais e queimá-los (não sem antes ter o cuidado de separar um exemplar para seus companheiros da Ação Integralista).

⁹⁸ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 38.

Cabe à mesma personagem o recolhimento dos aparelhos de rádio e a prisão daqueles – em geral adolescentes ou até mesmo crianças – que teimam em burlar a lei. Paulinho Cassales, amparado pelo sadismo do capitão Ernesto, efetua prisões de meninos em uma delegacia sórdida, autoriza o uso de tortura e até mesmo manda fabricar uma máquina para aplicar choques elétricos nos presos.

O abuso do poder por parte de Paulinho é desconhecido pelo prefeito até os últimos momentos da narrativa. O castigo por seu autoritarismo e crueldade virá de forma insólita: em uma das buscas por aparelhos de rádio, na casa do telegrafista, o inspetor entra em um galpão sujo e mal iluminado; lá, depara-se repentinamente com um bando de morcegos hematófagos, surgidos aparentemente do nada. Assustados, os bichos fogem em vôos desordenados, e um deles acaba arranhando o rosto do inspetor de polícia. O ferimento, antes quase imperceptível, aos poucos infecciona de forma assombrosa, devorando-lhe um lado da face e culminando na sua morte, descoberta por suas vizinhas ao final do romance:

D. Hortênsia se dependurava no braço da irmã, caminharam assim até a cabeceira da cama, puxaram a ponta do lençol com a ponta dos dedos e viram a cara do inspetor comida pela metade por enormes vermes amarelados que avançavam como cobras, o osso malar estava à mostra e parte da dentadura, como se ele estivesse rindo sinistramente com a metade da cara. As duas foram recuando, não gritaram nem choraram. D. Heloísa fez o sinal-da-cruz [...] ⁹⁹

A morte e a violência aparecem em **Os tambores silenciosos** geralmente de forma sinistra ou grotesca. Com tais descrições e representações funestas, o texto parece sugerir que, aos responsáveis pela violência e pela arbitrariedade, nem a morte é capaz de oferecer redenção: pelo contrário, ela surge como castigo ou decorrente de momentos de extrema humilhação ou loucura.

Ainda mais grotesca do que a morte do inspetor é o assassinato, também no final da narrativa, da esposa de Paulino Paim, vereador submisso até o extremo – como somente seria possível numa narrativa satírica – e que, na manhã do desfile de Sete de Setembro, é obrigado a aguardar que sua mulher saia do quarto onde mantém relações com um dos jovens da ação integralista. Voluptuosa, fora de si, D. Flor tenta seduzir o marido depois que o amante, constrangido, se retira do quarto. Em resposta aos apelos lascivos da mulher, Paulino Paim acerta-lhe um tiro de revólver na testa. A cena da mulher na cama, nua e coberta de sangue, com os olhos arregalados e um tiro no rosto, é a culminância de um contínuo processo de corrupção e obscenidade, levadas ao

⁹⁹ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 210.

extremo para enfatizar a decadência da burguesia subserviente aos caprichos despóticos de seu excêntrico líder.

2.5.5. A degradação evidenciada pela presença do “baixo material e corporal”

No romance, o Integralismo evidencia a concepção de movimento que, por trás dos ideais de valorização da família, da Pátria e de Deus, apregoa ideais fascistas. Guimarães tinha verdadeira aversão aos “camisas-verdes”, chegou a ser expulso da escola onde estudava na adolescência por redigir um texto atacando o movimento integralista. Tal indignação em face do movimento de cunho fascista leva-o a construir uma personagem grotesca como o inspetor Paulinho, que passa por situações igualmente grotescas e constrangedoras, como urinar nas calças em plena reunião da Ação Integralista na “Noite dos Tambores Silenciosos”. Assim, contrasta com o caráter solene da reunião dos jovens patriotas a poça de urina que se formava no chão:

A bexiga doía como se fosse estourar de vez, com pontadas que chegavam à boca do estômago; a cortina verde, o sigma como um olho vivo, sentia a urina vazar incontrolável; descruzou as mãos do colo para ver se o molhado não aparecia na calça branca, o suor empapava as ataduras do rosto. Quando o orador falou “notório”, ele ouviu com nitidez “mictório” e se afrouxou um pouco mais; botou a mão na cara como se estivesse sentindo uma grande dor, gemeu baixinho, um companheiro do lado olhou para ele, ar de censura, estaria atrapalhando a sessão, ele fez sinal com a mão mostrando o rosto, mijou-se um pouco mais, fez uma careta e levantou-se devagar, meio agachado, esgueirou-se até o corredor, sentiu o calor da urina no joelho, ganhou a rua quase a correr e mal teve tempo de apoiar-se na parede da sede e esvair-se em água que começou a formar um regato calçada afora [...] ¹⁰⁰

É comum nas manifestações do grotesco a idéia de *rebaixamento* ao plano do material e corpóreo – relacionado aos instintos, sejam eles sexuais, sejam de excreção. Neste sentido, além da situação grotesca vivida pela personagem do Inspetor, há referências ao baixo corpóreo nas intimidações do prefeito e nas cenas de tortura e intimidação da população. Um exemplo é a tortura aplicada pelo Capitão Ernesto a um adolescente, só porque foi pego com um jornal, conforme relata o amante de D. Isabel:

[Capitão Ernesto] ainda ontem pegou um rapazinho desses que teimam em esconder jornais de Porto Alegre, fez uma fogueira nas lajes do chão, prendeu fogo e sabe que obrigou o rapaz, ajudado por mais dois praças, a sentar na fogueira, nu em pêlo, até que dissesse onde havia arranjado

¹⁰⁰ Ibidem, p. 142.

aquele exemplar do *Correio do Povo*, se ele não sabia das ordens do prefeito e toda aquela conversa de agora, que ninguém deve ler essas coisas tristes que acontecem no mundo, que Lagoa Branca deve viver feliz sem andar com o focinho metido no cu do mundo, enquanto o do rapazinho assava de cheirar.¹⁰¹

Outro exemplo de grotesco é a ameaça que o prefeito faz ao padre para que esta não trate de política em seus sermões:

se o meu estimado e respeitado representante de Deus aqui na Terra abrir mais uma vez o bico, uma só vez, para falar em assuntos de política, mando os meus homens lá na sua casa paroquial, eles vão e tiram esse pano preto, viram o meu caro sacerdote de bunda para cima e aplicam duzentas palmadas nesse traseiro rosado; pois o padre passou de vermelho a branco, depois a vermelho novamente, levantou-se e disse que precisava comunicar a ameaça gravíssima ao Arcebispo D. João Becker, que era um abuso de autoridade e quando ia saindo ouviu quando eu disse: duzentas palmadas no primeiro caso, quatrocentas no segundo [...]

¹⁰²

Portanto, além da comicidade e das situações inusitadas, o grotesco assume a função de parodiar criticamente o poder instituído, seja através da humilhação a quem lhe é subserviente, como o Inspetor Paulinho, seja através das ameaças dos mandatários, como João Cândido, e seus comparsas, como Capitão Ernesto. É comum, nas passagens que revelam as atitudes das personagens com os piores vícios de caráter, a recorrência às cenas de necessidades corporais – defecação, urina – e satisfação dos instintos sexuais, sempre evidenciando a corrupção humana de forma mordaz, como na fala do Capitão Ernesto:

Cada um por si e o resto que se dane, que era o que dizia o meu comandante em 30, enquanto ia atropelar umas chinas num matinho que ficava atrás das linhas; terminou mordido de cobra num lugar que costumava deixar exposto por muito tempo nessas batalhas de retaguarda.

¹⁰³

O coronel João Cândido é um líder político caricato. Um exemplo disso pode ser encontrado na passagem em que, revoltado com a mensagem telegrafada com denúncias de suas arbitrariedades, o prefeito utiliza o papel com a mensagem para se limpar:

O prefeito abriu irritado o papel já meio amassado e leu pausadamente para todos a mensagem, depois disse formal: temos de decidir com a máxima urgência o que deve transmitir para Porto Alegre o telegrafista a fim de acalmar esses sacripantas que se fazem de cegos para o que acontece nesses outros municípios por aí e se mostram tão zelosos com o

¹⁰¹ Ibidem, p. 18.

¹⁰² Ibidem, p. 94.

¹⁰³ Ibidem, p. 54.

nosso; eu, por mim, passava outro telegrama respondendo que este município de Lagoa Branca tem um Executivo responsável, um Legislativo e que embora o Judiciário não more aqui, mas no município vizinho, esta vara lhe pertence e que os assuntos internos só ao povo de Lagoa Branca compete decidir sobre eles, soberanamente, de acordo com a Carta Magna; e com relação a esta mensagem, se me dão licença – levantou a ponta do camisolão, meteu a mão com o papel lá embaixo, remexeu um pouco, limpou-se, saiu da poltrona de madeira, fechou a tampa e retornou para a cama, recostando-se no grande e macio travesseiro – ela teve o fim merecido, o melhor destino.¹⁰⁴

A ênfase ao seu lado grotesco, destacando-se sua gulodice e suas necessidades corporais, o que o aproxima da representação do “baixo material e corporal” que, segundo Bakhtin, era tão destacada nas imagens cômicas da cultura popular antiga e medieval. O texto de Josué Guimarães apresenta uma personagem cujas características relacionadas ao baixo corpóreo remetem satiricamente à sordidez e à hipocrisia do poder instituído despoticamente.

¹⁰⁴ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 73.

3. CARNAVALIZAÇÃO E SÁTIRA MENIPÉIA EM OS TAMBORES SILENCIOSOS

*Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê.
[...]
E, no entanto, é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade*

Carlos Lyra e Vinicius de Moraes –
Marcha da quarta-feira de cinzas

Em **Os tambores silenciosos**, o elemento grotesco assume a função de satirizar e criticar um modelo de organização social e os indivíduos que a ele aderem, seja por covardia, seja por interesse ou sede de poder. No romance, mostra-se com humor e sarcasmo que tal estado de coisas será desestabilizado pelos comportamentos escandalosos, pela evidente degradação dos valores morais e, finalmente, será destruído com o auxílio de eventos inusitados e sobrenaturais.

Além da presença do grotesco, a ocorrência de fatos insólitos – como o surgimento dos pássaros vindos não se sabe de onde, e o fato de cumprirem na narrativa um papel de denúncia – possibilita que se reconheça, no decorrer da obra, características da sátira menipéia, em que o insólito cumpre o papel de evidenciar uma verdade ou denunciar “falsas verdades”. É possível verificar também a presença de elementos da carnavalização na literatura, os quais Bakhtin enumerou em **Problemas da poética de Dostoiévski**. Neste sentido, o presente capítulo propõe a revisão desses conceitos, bem como uma interpretação da presença de tais elementos no romance de Josué Guimarães.

3.1 A cultura cômica popular e suas ressonâncias na ficção: a carnavalização da literatura

Em sua tese sobre a obra de François Rabelais, Bakhtin apresenta uma investigação sobre a história do riso e das manifestações cômicas populares. O estudo do riso, segundo o teórico russo, é a chave para entendermos a produção de Rabelais, porque esta se encontra profundamente ligada a manifestações populares de comicidade e paródia, próprias das festividades carnavalescas que se realizavam durante a Idade Média e o Renascimento. Para Bakhtin, a categoria do cômico, além de estar à margem dos outros gêneros, não se encontra suficientemente explicada porque ao longo do tempo perdeu-se o contato com as suas fontes populares. Estas fontes, tais como os festejos carnavalescos, são fundamentais para a compreensão de manifestações literárias posteriores.

A cultura carnavalesca manifesta-se das seguintes formas: ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, representações cômicas realizadas em praça pública); obras cômicas verbais – paródias, textos escritos ou orais, em latim ou em língua vulgar; e, finalmente, formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, palavras chulas, etc.). São formas de festejos e ritos cômicos: o carnaval propriamente dito; a chamada “Festa dos tolos” (*festā stultorum* – festividade em que era eleito um “rei” cômico, para reinar durante o período do carnaval) e a “Festa do asno” (comemoração satírica da fuga de José, Maria e Jesus para o Egito); atos cômicos e paródias em celebrações religiosas e agrícolas, e finalmente a presença de bufões e bobos em cerimoniais sérios.

Na Idade Média, o carnaval significava o triunfo da libertação da verdade dominante, do regime vigente – libertação essa que não era permitida nas festas oficiais. O riso carnavalesco era a manifestação de uma cultura popular espontânea que era o contraponto à ideologia séria e unilateral que caracterizava a Igreja e o Estado feudal. A festa carnavalesca era como uma segunda vida do povo, “o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”¹⁰⁵. O riso carnavalesco era um riso festivo, não apenas ligado a um fato cômico isolado. O riso é um “patrimônio do povo”, pois “todos riem”; o riso é universal (dirigido indistintamente a todas as classes de pessoas); o mundo é percebido em seu aspecto cômico, em seu “alegre relativismo”; finalmente, o riso carnavalesco é

¹⁰⁵ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. *Op. cit.*, p. 08.

ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlesco e sarcástico, nega e afirma, celebra e satiriza simultaneamente.

Contudo, o riso carnavalesco a que se refere Bakhtin não é igual ao riso satírico. No ensaio *Rabelais e Gogol: arte do discurso e cultura cômica popular*¹⁰⁶, Bakhtin comenta que a sátira destaca mais o aspecto negativo: “o satírico que ri não é alegre; no fim, ele é carrancudo e sombrio”, enquanto que o riso do carnaval é *ambivalente*, ou seja, é alegre e ao mesmo tempo sarcástico.

Na Antiguidade, quando ocorriam os rituais por ocasião dos solstícios, por exemplo, acreditava-se que o sol estava “em crise”, enfraquecendo-se; ria-se, então, do sol e dos fenômenos sazonais, como forma de provocar sua reação e a renovação dos seus ciclos. Entretanto, durante a Idade Média, o riso não era permitido *dentro* dos cerimoniais religiosos. O tom das festas oficiais era de seriedade, pois servia para consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das normas que regiam a vida social. Neste contexto, ainda conforme Bakhtin, o carnaval era uma festa extra-oficial, em que se celebrava o triunfo da liberação da verdade dominante e do regime vigente, de abolição temporária das relações hierárquicas, regras e privilégios, uma forma de oposição ao conservadorismo medieval. Como explica Bakhtin, os espetáculos carnavalescos

ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida, aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo.¹⁰⁷

Com o advento da Modernidade, com o racionalismo e o surgimento da sociedade de classes, o caráter cômico passa a ser marginalizado. Assim, o riso, que antes era o riso ambivalente e renovador do carnaval, passa a ser uma manifestação sarcástica, uma sátira desprovida do caráter ambíguo encontrado nas manifestações carnavalescas.

¹⁰⁶In: BAKHTIN, M.. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora da UNESP/Hucitec, 1988, p. 439.

¹⁰⁷ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Op. cit., p. 05.

3.1.1 Carnavalização

A carnavalização é a influência do carnaval na literatura¹⁰⁸. O desenvolvimento do romance, de acordo com a tese de Bakhtin, encontra-se estreitamente relacionado aos desdobramentos da carnavalização e dos elementos sério-cômicos na literatura. O carnaval é uma forma sincrética de espetáculo ritual, que apresenta diversos matizes e variações dependendo das épocas e dos povos. São exemplos de festividades carnavalescas: as saturnais da antiguidade greco-romana, o carnaval europeu, as festas dos bobos e outros festejos menores, em que acontecia a escolha dos “reis” bufos e reis dos festins.

Uma peculiaridade importante do carnaval é que todos participam ativamente, não há divisão entre atores e espectadores; vive-se plenamente uma vida carnavalesca, desviada de sua ordem habitual: um “mundo invertido”, uma “vida às avessas”, em que se revoga o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta. Com isso, elimina-se a distância entre os homens e passa a vigorar o que para Bakhtin seria a primeira e mais significativa *categoria* carnavalesca: o *livre contato familiar entre os homens*, que consiste no contato livre das formalidades e convenções, a livre gesticulação e o discurso festivo:

Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas de etiqueta e da decência. [...] Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antiguidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza [...]. ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões.¹⁰⁹

Em seu estudo sobre as teorias bakhtinianas, Robert Stam acrescenta que, durante a Idade Média e o Renascimento, o carnaval representava muito mais do que a interrupção do trabalho produtivo:

[o carnaval] representava uma cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas. O princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, o insano, o escandaloso, o aleatório se apropria do centro, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material – fome, sede,

¹⁰⁸ BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2 ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 122.

¹⁰⁹ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento**. Op. cit., p. 09-10.

defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe.¹¹⁰

Bakhtin ainda enumera outras três categorias, estreitamente relacionadas: a excentricidade, as *mésalliances* e a profanação. A *excentricidade* designa a possibilidade de, no carnaval, virem à tona aspectos ocultos da natureza humana; as *mésalliances* seriam as livres combinações entre elementos antes distanciados e incompatíveis; a *mésalliance* “combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.”¹¹¹. Finalmente, a *profanação* consistiria na paródia de textos sagrados e sentenças bíblicas, ou ainda a celebração satírica de cultos e rituais religiosos.

Outro evento importante nas festividades carnavalescas é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval, que ridiculariza o poder instituído e “proclama a alegre relatividade de tudo”; o carnaval é “a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” e constitui, essencialmente, a celebração de um mundo às avessas.

3. 2 Considerações sobre a sátira menipéia

A influência do carnaval na literatura propicia o surgimento de novas manifestações literárias. No final da Antiguidade Clássica, formaram-se inúmeros gêneros, tais como os diálogos de Sócrates, os textos dos simpósios, obras de memórias, a poesia bucólica, e a sátira menipéia, entre outros, que têm como aspecto em comum a profunda ligação com o folclore carnavalesco. Esses gêneros constituíram um campo especial da literatura denominado campo do sério-cômico.

Existem três peculiaridades do sério-cômico que merecem atenção, segundo Bakhtin: o tratamento da realidade, a escrita com base na fantasia e na experiência, e a pluralidade de estilos. A primeira indica que na menipéia passa a haver um novo tratamento dado à realidade: a *atualidade* passa a ser o objeto da representação, no lugar do passado absoluto dos mitos e lendas. Podem até aparecer, nesses gêneros, personagens do passado e heróis míticos; porém, tais personagens são deliberada e acentuadamente atualizadas. A segunda particularidade é a de que os gêneros do sério-cômico baseiam-se na *experiência* e na fantasia livre, e podem conferir aos mitos e

¹¹⁰ STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

¹¹¹ BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Op. cit., p. 122.

lendas um tratamento crítico, cínico e desmascarador; a terceira característica é a pluralidade de estilos e vozes: ocorre a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, e ainda há uma intercalação de gêneros, com a fusão da prosa e do verso.

O estudo das categorias do sério-cômico justifica-se, na teoria de Bakhtin, em função de que para o autor é possível identificar, na gênese do romance, três raízes básicas: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca*. Esta última é a raiz em que o pensador russo irá se deter para desvendar a origem da variedade de romance que se consolidará com a obra de Dostoievski: a variedade *carnavalesca*, que é também denominada por Bakhtin como *dialógica*; e para o seu desenvolvimento são determinantes as contribuições de dois gêneros do sério-cômico em particular: o diálogo socrático e a sátira menipéia.

A sátira menipéia permaneceu por um longo tempo como marginal e quase esquecida. A retomada do interesse por este gênero deu-se com os estudos de Bakhtin, em sua tese de que a menipéia – assim como outros gêneros típicos da literatura carnalizada, como o “diálogo socrático” e os “textos dos simpósios” – influenciou a literatura posterior e forneceu as bases para o surgimento do romance.

Antes de se passar a um exame da *menipéia* e suas ressonâncias na obra estudada no presente trabalho, convém recuperar, brevemente, a história do conceito da *sátira* e, mais especificamente, da *sátira menipéia*.

O gênero satírico tem suas origens na literatura clássica greco-romana. A etimologia da palavra sátira não encontra uma explicação consensual: sua origem pode ser latina, derivada de *satura* – espécie de prato preparado com uma grande variedade de ingredientes, como verduras e frutas, o que poderia indicar uma analogia entre a mistura de alimentos, na *satura*, e a mistura de gêneros, na *sátira*. Já a versão grega atribui à *sátira* uma derivação de *satyros*, seres mitológicos brincalhões que são representados junto ao deus Baco.

A sátira¹¹² encontra seus cultores entre os poetas latinos, e caracteriza-se por seguir o princípio normativo e moralizante: *ridendo castigat moris* (rindo, castigamos os costumes). Exemplos conhecidos são as Sátiras dos autores romanos Horácio e Juvenal, e os títulos de algumas sátiras de Horácio já evidenciam seu caráter didático e moralizante: “Sátira primeira – Sobre a inconstância e avareza dos homens”; “Sátira

¹¹² CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989. p. 87.

Segunda – desaprova as demasias na mesa e refere os proveitos da moderação”¹¹³. Uma característica essencial deste gênero é a atitude mordaz e impiedosa em relação ao alvo a ser satirizado. André Jolles, em **Formas simples**, explica que a sátira

é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão.¹¹⁴

Outra característica importante do texto satírico é o seu caráter alusivo:

Na retórica satírica, um dos recursos básicos é a alusão, que estabelece o primeiro vínculo entre a obra e o público. Não que seja indispensável ao receptor conhecer o referencial, o contexto satirizado. Mas, reconhecendo-o, ele tem condições de apreender a obra prontamente e, assim, poder desfrutá-la de modo mais intenso. Esta uma das razões por que este tipo de manifestação, em geral, está muito aderente às circunstâncias, não raro sendo feito para consumo imediato, antes que a memória do público se esfume, diluindo o impacto da obra.¹¹⁵

Enquanto que a sátira é mais praticada entre os romanos e apresenta um tom profundamente moralizante, a sátira *menipéia* é desenvolvida tanto por autores gregos como por latinos, e privilegia a comicidade e a paródia. Bakhtin considera ainda que a característica mais importante da *menipéia* é o uso da fantasia e do insólito com o fim de buscar e provocar a descoberta de uma verdade filosófica.

A gênese da *menipéia* deve-se a fontes do folclore carnavalesco e à desintegração do chamado “diálogo socrático”. O gênero recebe esta denominação por ter sua origem relacionada ao filósofo Menipo de Gadara (século II a. C.). Seus próprios textos se perderam; o que se sabe sobre Menipo são referências presentes em outros autores satíricos. Menipo aparece como personagem ficcional na sátira de Luciano¹¹⁶, **Diálogo dos mortos**. Na obra, Menipo e o filósofo Diógenes (considerado o principal pensador da escola dos cínicos¹¹⁷) descem aos infernos, aonde vão para dialogar com

¹¹³ HORÁCIO. **Sátiras**. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

¹¹⁴ JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução de São Paulo: Cultrix, 1976.

¹¹⁵ MARTINS, Maria Helena. **Agonia do heroísmo** (contexto e trajetória de Antonio Chimango). Porto Alegre: Editora da UFRGS; L&PM, 1980.

¹¹⁶ Luciano de Samósata, de origem síria, viveu entre os anos de 125 a 181 da era cristã. Escreveu ensaios e diálogos satíricos em grego. Sua obra influenciou a produção de autores como Erasmo, Rabelais, Swift e Machado de Assis. No texto de Bakhtin, a obra **Diálogo dos mortos** é mencionada com o título de **Diálogos do reino de além-túmulo**.

¹¹⁷ Os *cínicos* formaram uma corrente filosófica que rejeitava as convenções sociais e as riquezas materiais, buscando viver ao máximo em contato com a natureza. A palavra *cínico* deriva de *kúon* – cão, em grego – o que sugere a visão de que os homens deveriam enxergar a realidade a partir do chão, tal como os cães, isto é, sem artificialidades.

Sobre a obra de Luciano, ver em SCHEEL, Márcio. Contra a tradição, a contradição. Disponível em: <www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=25702&cat=Artigos>.

os mortos, mas com a intenção de questioná-los e ridicularizá-los, sem poupar ninguém: nem mesmo a bela e cobiçada Helena ou o ardiloso herói grego Ulisses. Suas invectivas não se dirigem especificamente a uma personagem ou a uma figura histórica em específico, mas a todo um sistema de valores e convenções¹¹⁸. O fato de se situar no Inferno é uma das características comuns na menipéia.

Outros representantes desse gênero são Varro (século I a. C.), criador do termo *sátira menipéia* – por designar sua própria obra como tal, e também por ter sido responsável por compilar alguns textos de Menipo –, e Petrônio, autor que, segundo Bakhtin, elaborou a menipéia que mais se aproxima do gênero romance: o **Satiricon**¹¹⁹.

Bakhtin aponta como peculiaridades da sátira menipéia:

1. significativa presença do elemento cômico;
2. libertação das limitações históricas e da verossimilhança externa;
3. presença da fantasia e da aventura, que servem para criar situações extraordinárias e, com isso, provocar uma idéia filosófica. O “fantástico” serve para provocar e experimentar a verdade;
4. combinação de elementos fantásticos com o “naturalismo de submundo” – mundo das camadas mais baixas, bordéis, tavernas, feiras, covis de ladrões, etc.
5. ousadia de invenção (e fantástico) que se combina com um universalismo filosófico;
6. presença de uma estrutura triplanar: Olimpo – Terra – Inferno, e dos chamados “diálogos no limiar” do céu ou do inferno, “diálogos dos mortos”;
7. *fantástico experimental* – totalmente estranho à epopéia ou à tragédia. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado (por exemplo, a cidade vista do alto). Trata-se, portanto, de uma noção de fantástico distinta da proposta por Tzvetan Todorov para definir a literatura fantástica: aqui o sobrenatural não visa a causar o medo ou a dúvida, mas funciona como uma perspectiva inesperada, curiosa e reveladora de uma determinada realidade;

¹¹⁸ LUCIANO. **Diálogos dos mortos**. Brasília: Editora da UnB, 1998.

¹¹⁹ Outros exemplos de menipéia são: **Apokolokyntosys Claudii** de Sêneca, (que poderia ser traduzido como “*Aboborização*” de Cláudio: metamorfose satírica do imperador romano em abóbora), e **Satirorum Menipearum Libri**, de Varro.

8. experimentação moral e psicológica – representação de inusitados estados psicológicos e morais: loucura, dupla personalidade, devaneios, sonhos extraordinários, paixões limítrofes com a loucura;
9. cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, discursos e declarações inoportunas, violações das normas comportamentais e de etiqueta. Por sua estrutura, esses escândalos diferem dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas, ou mesmo dos textos cômicos. Surgem novas categorias artísticas para o excêntrico e o escandaloso;
10. presença dos contrastes e oximoros – o imperador que vira escravo, a decadência moral e a purificação – mudanças bruscas;
11. incorporação de elementos da “utopia social” – sonhos ou viagens a países misteriosos;
12. intercalação de gêneros: novelas, cartas, discursos oratórios, simpósios (como eram chamados os diálogos nos festins), etc.;
13. multiplicidade de gêneros (mistura de prosa e poesia, tragédia e comédia) e pluritonalidade de vozes, o que confere novo enfoque à palavra;
14. a menipéia seria uma espécie de gênero “jornalístico”, que enfocaria em tom mordaz a atualidade ideológica: abordam-se polêmicas abertas com diversas ideologias, escolas filosóficas, religiosas e científicas de sua atualidade.

Dentre as quatorze características da menipéia arroladas por Bakhtin, encontramos algumas delas presentes na obra em estudo: o elemento cômico, os acontecimentos extraordinários, uma certa ousadia de invenção, o “fantástico experimental”, os ângulos de visão inusitados, os escândalos e comportamentos inoportunos ou até mesmo “inaceitáveis”, os contrastes e mudanças bruscas e, finalmente, a temática que ataca problemas sociopolíticos atuais, com um tom de afronta às ideologias vigentes na época, com a reação popular contra o despotismo.

3. 2. 1. O ângulo de visão inusitado

A fábula de **Os tambores silenciosos** transcorre no ano de 1936, às vésperas do dia Sete de Setembro, na fictícia cidade de Lagoa Branca. Há uma divisão em sete

capítulos, um para cada dia da semana, até chegar ao sete de setembro. O parágrafo inicial do romance fornece um panorama geral da trama:

DIA 1º
TERÇA-FEIRA

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

– O trem acaba de chegar – disse Maria Celeste para as irmãs – , seu Valério já deu de mãos nos amarrados do *Correio do Povo* e do *Diário de Notícias* e o sabujo do Paulinho Cassales trata de carregar os jornais para o Ford da prefeitura e assim ninguém mais lê jornal nesta terra e além disso lá se foi nosso rádio *Polyson* da *Crosley* e como diabo a gente vai saber das coisas com esses decretos do Coronel João Cândido? Isso, no meu entender, é só para fazer com que todo mundo compre aquele pasquim dele; pois ninguém mais devia comprar *A Voz da Lagoa*, era uma boa lição.¹²⁰

Este começo indica personagens e eventos importantes no enredo: Maria Celeste, uma das sete irmãs Pilar, e sua principal atividade: vigiar a cidade com o binóculo. Paulinho Cassales, o inescrupuloso e covarde inspetor de polícia, é o responsável por recolher os jornais e aparelhos de rádio, que estão proibidos na cidade; a conjectura de que “isso é só para fazer com que todo mundo compre aquele pasquim dele [prefeito]”, tem conteúdo ideológico: o coronel quer proibir a circulação de notícias sobre guerras e desastres ao redor do mundo, e ao mesmo tempo promover seu jornal que só contém notícias boas – e falsas. A sugestão de Maria Celeste também se confirma: no final, os cidadãos se recusam a comprar o jornal *A voz da Lagoa* e ainda boicotam o desfile de Sete de Setembro organizado pela prefeitura. Com este início, evidencia-se uma característica curiosa do espaço em que transcorre o enredo: Lagoa Branca é um lugarejo constantemente vigiado, através de um binóculo, pela família de sete irmãs, caracterizadas como solteironas, que passam os dias se revezando entre os trabalhos de artesanato e a observação do que acontece na cidade, pois moram em um ponto privilegiado: um lugar alto, de onde se tem uma visão panorâmica, e ao lado do bordel, a casa da Zica. Por meio do seu velho e embaciado binóculo, elas podem

¹²⁰ GUIMARÃES, Josué. *Op. cit.*, p. 09.

perscrutar a vida alheia, e assim descobrem artimanhas políticas, adultérios, bem como bizarrices que ocorrem diariamente na localidade.

As irmãs Pilar, todas Marias – Maria Celeste, Maria de Fátima, Maria de Jesus, Maria Madalena, Maria da Graça, Maria de Lourdes, Maria da Glória¹²¹ – apresentam pouquíssimos traços distintivos, entre os quais a religião: duas delas são católicas, duas protestantes e duas são espíritas. Afora isso, são solteironas, vivem vestidas de preto, e guardam tanta semelhança entre si que chegam a parecer uma só pessoa. Não largam o binóculo com que vigiam a cidade nem mesmo quando a mais nova delas, Maria da Glória, está à beira da morte. Maria da Glória, a propósito, é a única que se distingue entre as demais: cuida dos afazeres domésticos em vez de bordar e tecer junto com as irmãs, e não possui uma religião definida. Entretanto, o aspecto mais importante de sua participação é o de ser a responsável pela confecção de misteriosos pássaros negros, de pano, que adquirem vida e infestam a cidade – algo que o leitor desconfia desde logo, mas que somente se confirma na parte final do relato.

A partir de suas observações, as artesãs traçam comentários ora críticos, ora cômicos ou maldosos, e conjeturas sobre o que está acontecendo, que geralmente se confirmam. É claro que tal ângulo é exagerado, pois nem mesmo com um binóculo seria possível ter uma visão tão pormenorizada de tantos lugares e acontecimentos: as irmãs conseguem enxergar a praça – espaço público que terá uma função importante para o desfecho da narrativa - e observam quem entra e quem sai dos bares e armazéns, e ainda sabem (pois vêem todos os dias) o horário exato em que as mulheres adúlteras da cidade recebem seus amantes em casa:

Maria de Lourdes disse: vou tentar espiar um pouco pelas janelas com luz[...]. já na sentadeira, regulava as lentes para ver o que queria.

– O capitão saiu da prefeitura e vai dar a sua voltinha pelo Caminho da Balsa, mas entrou no Clube Comercial e na certa a cervejinha está lá esperando por ele antes do passeio.

Girou o binóculo para a esquerda, esforçava-se para enxergar alguma coisa.

– A casa dele está com as janelas abertas, que horas são?

Maria Celeste disse: quase nove e meia.

– Ah, está bem na hora do Sargento Deoclécio se esgueirar pela porta do capitão, D. Isabel termina sendo apanhada, mais dia menos dia, a gente daqui não vai ver nada e se o vento não estiver a favor nem o tiro se escuta.

Maria de Fátima lembrou que na outra semana ele não tinha ido na casa do capitão durante dois dias, na segunda e na quinta: na certa o marido dela encarregou o rapaz de algum serviço, ela estava nervosa, chegou à janela

¹²¹ Na edição de **Os tambores silenciosos** utilizada neste trabalho, ocorre um erro na página 24, onde se lê: “As irmãs esperaram que a mais moça delas, Maria da Graça, fosse para a cama [...]”. Na verdade, a irmã mais nova chama-se *Maria da Glória*.

não sei quantas vezes, espiava, espiava para todos os lados, só faltou sair para o olho da rua de chambre e tudo, devia estar com o sargento até aqui, àquelas horas ele estaria de regabofes com as mulheres da Zica; e não estava, o pobre, que daqui se vê muito bem quem entra e quem não entra na casa da Zica. Ele até anda enrabichado pela danada, sei lá, mas que ela tem os seus predicados, isso ninguém pode negar, entra pelos olhos, só o marido é que não vê, ele só tem olhos para o prefeito.¹²²

O hábito de perscrutar tudo com o binóculo, bem como a vista extremamente detalhada que o aparelho possibilita e os comentários a partir do que as irmãs vêem, colaboram para sustentar o caráter satírico da narrativa:

– Ele ainda não saiu – disse Maria de Lourdes sem tirar os olhos das lentes – , não vi a luz da janela nas laranjeiras; eles hoje estão demorando mais do que o costume; é sempre assim, até o dia em que o marido desconfia, arromba a porta a tiros e pega os dois traidores na cama dele.¹²³

Por meio da análise das passagens citadas, pode-se perceber que o binóculo “guia” o leitor para os lugares e momentos em que se desenrolam as ações. A voz narrativa, onisciente, acompanha o movimento das irmãs Pilar, mostrando o que elas vêem pelas lentes e as suas conjeturas. Estas são, muitas vezes, confirmadas pelo narrador, quando ele aproxima do leitor aquilo que as mulheres apenas vêem de longe; a lente do binóculo foca determinado ponto, determinada cena; a voz narrativa mostra o que está acontecendo. Todo o enredo estrutura-se nesse jogo de distância e aproximação.

Em uma primeira leitura, as sete artesãs parecem simplesmente representar o estereótipo de mulheres fofoqueiras, que se interessam mais pela vida dos outros do que pelas suas próprias; entretanto, visto que elas sabem de tudo o que acontece na cidade, pode-se dizer que sua função, portanto, não se limita apenas a de representar um tipo social presente nas cidades pequenas – as solteironas e fofoqueiras – e sim, de representar a consciência crítica dos habitantes de Lagoa Branca. Como observa Regina Dalcastagné¹²⁴,

As irmãs Pilar vão tecendo, emaranhando junto aos fios coloridos de seus bordados a história da hipocrisia da alta sociedade lagoense. Elas não vão à praça pública para gritar o que sabem, como fizeram os defuntos de Antares, mas funcionam como uma espécie de memória popular, que paira, vigilante e silenciosa, sobre a cidade.

¹²² GUIMARÃES, Josué. *Op. cit.*, p. 16.

¹²³ *Ibidem*, p. 19.

¹²⁴ DALCASTAGNÉ, Regina. *Op. cit.*, p. 95.

As Pilar, portanto, cumprem uma função de fornecer um ponto de vista distanciado – já que elas quase nunca saem de casa – mas nunca imparcial. Assim, em vez de contar com apenas um narrador onisciente, em terceira pessoa, a narrativa conta com a perspectiva das personagens que observam os eventos pelo binóculo. O narrador e essas personagens dividem, por assim dizer, a “tarefa” de narrar. Com isso, os acontecimentos não ficam restritos à perspectiva do narrador, que se quer neutra, mas, ao passar pelo filtro das lentes do binóculo das mulheres, adquirem uma carga de sentido crítico e cômico:

[Deoclécio] abriu de todo a janela, passou uma perna, depois outra, lá de fora acenou para ela, lançou um olhar de raiva para a coruja imóvel no galho, os olhos como dois faróis, e desapareceu no laranjal.

– Ele acaba de sair – anunciou Maria de Lourdes –, agora a mocinha vai vestir a roupa, abrir as portas e janelas para sair o cheiro do cigarro dele, depois recebe o marido com um beijo muito carinhoso, Santo Deus.¹²⁵

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

As outras cinco irmãs largaram a toalha e se postaram junto da irmã mais velha, queriam mais detalhes, estavam nervosas, e daí? E daí? [...]

– Lá vem também o capitão Ernesto, pra mim é revolução que anda por aí e revolução de chumbo grosso; que diabo, ninguém encontra meio minuto para tirar o raio do pijama e enfiar pelo menos umas calças velhas, até parece reunião na casa da Zica e eu até duvido muito que ela deixasse todo o mundo ir para lá assim como levanta da cama, é prostituta mas tem lá os seus princípios; e logo na casa do prefeito onde tem moça solteira e uma senhora de respeito, ou o coronel está ficando louco ou a decência começa a ser expulsa do mundo ou – baixou o binóculo e encarou as irmãs que não se continham de curiosidade –, ou morreu, sim senhoras, ou o prefeito deu com a cola na cerca essa madrugada.¹²⁶

A respeito do foco narrativo, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, ancorados nas formulações de Gerard Genette, apresentam a noção de *focalização* como correspondente ao que outros teóricos e críticos chamam de *ponto de vista*, *visão* ou *perspectiva*. Entre diversas nomenclaturas criadas para dar conta do ato de narrar, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes argumentam que a noção de focalização mostra-se mais conveniente porque não se confunde com o termo perspectiva, amplamente utilizado em teoria da arte, e ponto de vista, que no senso comum está relacionado a opinião, visão do mundo.

¹²⁵ GUIMARÃES, Josué. *Op. cit.*, p. 20.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 74.

A noção de *focalização* pode ser entendida como “a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer seja o do narrador heterodiegético”¹²⁷. Por meio do recurso da focalização, é possível condicionar a quantidade de informação transmitida (eventos, personagens, espaço), bem como a sua qualidade, por explicitar uma determinada posição afetiva, ideológica, moral ou ética sobre essa informação.

Existem três tipos fundamentais de focalização: a onisciente (ou “focalização zero”), a externa e a interna. Segundo os termos propostos por Genette, a focalização narrativa pode ser *zero* (a qual Carlos Reis prefere designar como *focalização onisciente*), o que corresponderia aos modelos de narrador onisciente ou à noção de “narrador por detrás” de Jean Pouillon. Outras formas de focalização seriam a *externa*, em que o narrador detém um ponto de vista hipoteticamente semelhante ao que teria um espectador hipotético da cena narrada, ou seja, o narrador não tem acesso ao interior do pensamento das personagens, por exemplo. Esse tipo de focalização é o mais adequado para o início de uma narrativa, em que primeiramente se fornece uma descrição exterior de um personagem ou acontecimento para, depois de familiarizar o leitor com o mesmo, apresentar uma caracterização mais minuciosa.

O terceiro tipo de focalização é a *focalização interna*, quando a narrativa centra-se sob a perspectiva de um dos personagens, o que resulta na limitação da informação relatada, à diferença do que ocorre com a narração com focalização onisciente. A focalização interna pode ser subdividida ainda em *fixa*, *múltipla* ou *variável*. A focalização interna fixa centra-se em um só personagem; a focalização interna múltipla aproveita-se do conhecimento de um grupo de personagens, artificialmente homogeneizadas justamente para conseguir este efeito; e a focalização variável é a alternância da focalização entre vários personagens. “Deve igualmente notar-se – lembra Gérard Genette – que aquilo a que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa”¹²⁸. No caso de **Os tambores silenciosos**, prevalece a narração com focalização onisciente, porém esta é entremeada pelas observações das personagens que vêem o que se passa pelo binóculo. Assim, tem-se uma alternância entre a focalização onisciente e a focalização múltipla das irmãs Pilar –

¹²⁷ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p. 247.

¹²⁸ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s. d.

já que se trata de um grupo de personagens com muitos traços físicos e psicológicos em comum, e além disso, todas possuem um ponto de visão igualmente limitado.

3.2.2 Os comportamentos escandalosos e as *mésalliances* carnavalescas

A narração em **Os tambores silenciosos** é elaborada com um interessante jogo entre a distância e a aproximação, que se repete ao longo de todo o romance. A visão de longe, mais panorâmica e limitada, é transmitida pelas irmãs Pilar, que focalizam com seu binóculo a cena que será narrada. Assim ocorre no início de todos os capítulos, em que primeiramente se tem uma visão distanciada das cenas, apenas sabendo-se quem são os personagens envolvidos e em que ambiente se localizam. A visão de perto é transmitida pela voz do narrador onisciente, que se aproxima daquilo que primeiramente as irmãs apenas descrevem superficialmente.

Isso ocorre, por exemplo, no momento em que Dr. Lúcio, após discutir com Benigna, sai de casa atarantado, sem saber aonde ir, e acaba dirigindo-se ao prostíbulo ao lado da casa das irmãs. Na passagem transcrita a seguir, percebe-se a intercalação entre a visão das personagens, representada pelas falas (marcadas com o travessão) e a visão do narrador (grifos nossos), que se interpõe entre o diálogo das mulheres para relatar ao leitor de forma mais detalhada o que está se passando: o prefeito acaba de descobrir onde o Conselheiro da Câmara está. No referido momento, a intenção do conselheiro é apenas descansar, o que causa estranheza às prostitutas. O prefeito, quando é informado deste fato, fica fora de si, pois acredita que se trate de uma difamação contra o Dr. Lúcio, e dirige-se ao local enfurecido, fato que começa a ser narrado a partir do relato de Maria de Jesus:

– Nossa Senhora da Conceição – disse Maria de Jesus –, lá vem o Coronel João Cândido trazendo de arrasto o negrinho fardado que trabalha na Prefeitura, vêm nesta direção, vai ver o negrinho andou batendo com a língua nos dentes, deve ter contado onde estava o conselheiro.

As irmãs correram mais uma vez para a janela, deixaram de lado o binóculo que não fazia falta, comprimiam-se na janela pequena, olhos muito arregalados. O prefeito viu que bisbilhotavam, virou-se para o lado da casa e fez uma figa de braço cruzado: andam metendo o bedelho na vida dos outros, seus urubus engomados? Elas fecharam a janela num ápice, escandalizadas, só Maria de Jesus ficou a espionar por uma fresta do tampo.

– O homem parece que está mesmo doido; então, isso é coisa que se diga para pessoas de respeito e logo para nós que não temos nada com isso?

Subiram as escadinhas, ele mete o pé na porta e invade a casa das mulheres, deve tirar de lá o Dr. Lúcio pela aba das ceroulas.¹²⁹

Aqui é possível identificar novamente o trânsito entre a onisciência focada na visão das personagens e a onisciência focada na voz narrativa, pois a seguir ao relato de Maria de Jesus, a voz do narrador “assume o comando” para informar que o prefeito invade o bordel e se surpreende ao ver que, de fato, Dr. Lúcio estava lá:

Com o estrondo da madeira contra a parede, Deolinda e Ofélia deram gritos de espanto, Margarida ficou paralisada de medo na cadeira onde arrumava as unhas, Zica abriu os braços e caminhou na direção do prefeito: mas o que é isso, Coronel, não se respeita mais a casa alheia? Pode-se saber o que há, afinal, vivemos na legalidade, pagamos a nossa taxa todos os meses para o inspetor Paulinho, qual é o crime? O prefeito largou o contínuo que quase caiu e mal feito do susto escafedeu-se pela porta, sumindo colina abaixo. O prefeito enxugou a testa: então esta casa está legal, paga uma gorda taxa para o meu inspetor, muito bem; uma outra informação que preciso, tem mais alguma mulher nesta casa? Zica olhou para as outras: que eu saiba não, estão todas aqui nesta sala e além de nós quem aqui se encontra na casa, de momento, é o doutor conselheiro que alugou um quarto para descansar, para dormir um pouco – baixou a voz –, deve ter brigado com a mulher. Mal acabou de falar, a porta de um dos quartos abriu-se, o conselheiro apareceu como um fantasma estremunhado, os cabelos ralos caindo sobre as orelhas, os olhinhos ainda mais apertados, ficou espantado quando reconheceu o prefeito, estava só de cuecas listradas de azul, perguntou ao coronel: afinal, o que se passa?¹³⁰

Percebe-se que o emprego desta técnica de composição narrativa reforça o aspecto cômico da obra, pois permite que a voz do narrador seja entremeada pela voz das personagens, com suas falas e conjeturas divertidas ou irônicas.

Na cena em questão, coronel pensa em repreender Dr. Lúcio severamente por ter ido para um bordel em pleno sábado à tarde. Mas o prefeito muda de idéia: quando Dr. Lucio, depois de voltar ao quarto para se vestir, entra na sala, encontra o coronel divertindo-se com uma das “meninas”, e Lúcio, que deveria sofrer uma dura reprimenda, acaba se tornando cúmplice das “sem-vergonhices” do prefeito:

O conselheiro retornou rápido ao quarto, tratando de vestir-se [...]. quando entrou na sala viu a menina Deolinda no colo do coronel, a grande mão dele debaixo do vestidinho caseiro, ela em risinhos de cócegas [...]. ele se levantou da cadeira com a moça ao colo, caminhou para o quarto de onde saíra o conselheiro, gritou da porta: me aguarde um momento aí, Dr. Lúcio, a gente nunca toma banho duas vezes no mesmo rio.
– Quase uma hora – disse Maria Celeste que espiava pela fresta – e só agora que os dois desavergonhados saem de lá como se nada houvesse acontecido, o prefeito municipal e o presidente da Câmara, bem

¹²⁹ GUIMARÃES, Josué. *Op. cit.*, p. 132.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 132.

desaguachados, deixando o bordel da cidade em pleno sábado à tarde, braços dados e risinhos.¹³¹

Esta passagem, além de narrar situações improváveis – como a de um homem que vai a um bordel apenas para dormir – denuncia, satiricamente, o falso moralismo de quem está no poder e arvora-se do dever de dar bons exemplos à população: o prefeito, antes escandalizado, acaba se divertindo com a ida de Dr. Lúcio à casa da Zica. Quando a dona do bordel comenta que paga mensalmente uma propina para o inspetor, o coronel inicialmente pensa em exigir que este valor seja repassado aos cofres públicos; depois, pondera que não é correto ter na prefeitura dinheiro oriundo de prostituição. Evidencia-se aí um falso moralismo ao extremo, pois, na prefeitura, não pode entrar “dinheiro” das prostitutas; mas as próprias prostitutas, estas podem entrar:

[...] então essa Deolinda é durinha e fogosa que palavra de honra qualquer noite dessas vou trazer a bichinha aqui para a sala dos fundos da prefeitura, mando ajeitar um colchão, que lá na casa da Zica é muito perigoso, com as irmãs Pilar, o João da Lagoa e mais esses desocupados que vivem a meter o nariz até dentro do rabo dos cachorros na rua. Ah, um outro assunto que eu ia esquecendo: quero imediatamente saber onde diabo o inspetor Paulinho anda metendo o dinheiro de imposto que ele cobra da Zica, quero que ele entre com o dinheiro para os cofres da municipalidade [...]. pensando bem, deixe lá esse dinheirinho com ele, é um bom rapaz, tem nos prestado excelentes serviços [...]. e depois também tem outra coisa, aqui para nós, não quero dinheiro de putaria nos cofres da minha prefeitura; estou ou não estou com a razão?¹³²

Ocorre, portanto, neste episódio de **Os tambores silenciosos**, um exemplo de *mésalliance* carnavalesca, pois há uma inversão de valores e a demonstração inequívoca de que a moral de quem manda não é a mesma de quem obedece. O prefeito havia ido para dar um bom exemplo, punir o vereador pela “pouca-vergonha”, acaba ele próprio se expondo à falta de pudor e dignidade.

3.2.3. A presença do elemento cômico e as personagens-tipo

Muitas das personagens do romance em questão apresentam características cômicas ou caricaturais. Para compor tipos cômicos, de acordo com Edward Forster¹³³, as personagens planas são mais adequadas, pois uma personagem complexa, séria ou trágica corre o risco de se tornar aborrecida. No romance de Guimarães, as

¹³¹ Ibidem, p. 133.

¹³² Ibidem, p. 133.

¹³³ FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

personagens são facilmente identificadas por atitudes que as tornam rotuladas, como “a esposa adúltera”, o “político bajulador”, o “coronel mandão”. Segundo Forster, a personagem plana é construída em torno de uma única idéia ou qualidade. Daí deriva a sua falta de profundidade em termos de caracterização psicológica, e o fato de não evoluir ao longo da narrativa. Em função de que geralmente funciona como representação de um grupo ou de uma classe social sem se individualizar em relação aos mesmos, esta espécie de personagem é passível de ser definida como *tipo*, quando caracteriza uma peculiaridade, ou como *caricatura*, quando a qualidade que a distingue é extremada, o que a particulariza como figura satirizada.

Referindo-se aos escândalos sexuais que ocorrem na cidade, as irmãs Pilar também fornecem alguns exemplos, contados por elas de forma cômica e crítica. Um fato lembrado por elas lhes fora contado pelo pai, e ilustra satiricamente a inversão de valores que caracteriza os líderes municipais e as elites:

[...] Maria Celeste não parava de bordar, tinha as mãos ágeis, a agulha não picava duas vezes o tecido, era certa, comentou: a pouca-vergonha tem os seus limites, isso dizia o nosso pai Juvêncio Pilar, um homem que conhecia a vida e só abria a boca para dizer a verdade, não era de falar só por falar e quando ficou sabendo aquele caso do gerente do Banco Pelotense com a mulher do dono do saladeiro costumava dizer “isso ainda termina em tragédia”, e disse pela boca de um profeta, o marido pegou os dois na sala de visitas, isso no meio da tarde, bateu a passarinha nele que era homem de só chegar depois da noite fechada, deu um tiro no meio dos olhos da mulher e um outro bem no meio das pernas dele, se salvou, mas depois foi aquilo que todo o mundo viu, começou a engordar, afinou a voz e ficou tão bonzinho e arrependido que anos depois ainda visitava o assassino na prisão, todas as semanas, levando cigarros e frutas, todo o mundo falava, terminou amante do homem. Maria da Glória, no seu canto, exclamou fazendo o sinal-da-cruz: que Deus nos perdoe.¹³⁴

Os instintos corporais e sexuais fazem-se presentes também como forma de degradação, seja no escândalo dos adultérios cometidos pelas mulheres dos políticos, seja na forma da impotência destes. Um exemplo desta característica é o capitão Ernesto, que é dedicado inteiramente às vontades do prefeito, mas também é responsável por prisões e torturas de adolescentes que cometem o “crime” de ouvir rádio às escondidas e de lerem jornais velhos. Trata-se de um tipo falso, hipócrita, que esconde sua sordidez apelando para valores caros ao mito do gaúcho: a coragem, o passado de lutas: “tenho muita honra em dizer que nasci três anos depois da revolução de 93”¹³⁵. Outra qualidade cara aos gaúchos, a lealdade, serve de disfarce para a bajulação sobre o coronel:

¹³⁴ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 20.

¹³⁵ Ibidem, p. 12.

O capitão Ernesto Salgado cuspiu grosso no chão de tijolos: eu tenho razão, coronel, eu tenho razão; faço uma pergunta e quero que o amigo responda de coração na palma da mão, com a sinceridade do gaúcho, de alma na boca: quem foi o companheiro que apoiou a sua idéia, o primeiro a cerrar fileira a seu lado, aquele que fica de olhos bem abertos durante as vinte e quatro horas de cada dia? Levantou-se, ficou a caminhar de lá para cá: vinte mil fuzilados! Pois essas desgraças morrem aqui entre estas quatro paredes, meu caro prefeito, é dessas coisas que a gente não conta nem para a própria mulher [...]¹³⁶

Assim, o capitão Ernesto Salgado, os policiais e os políticos locais vão, ao longo da narrativa, revelando que, por trás da aparente “sinceridade do gaúcho”, da “honra” e da coragem, aquilo que os caracteriza são a ambição, a covardia, a mediocridade. Contrastando com a força e a violência que emprega em suas funções como capitão, Ernesto é um marido ingênuo, pois nem chega a desconfiar em nenhum momento que está sendo traído: não percebe a cena de ciúmes da mulher quando vê o amante com outra, nem mesmo desconfia das insinuações do coronel.

O ridículo da situação do capitão Ernesto e o fim humilhante do Dr. Lúcio – fugindo da cidade de Carona com a mulher e o amante – são espécies de ‘castigos’ por suas condutas – violenta e autoritária, no caso do capitão Ernesto, servil e medroso no caso do Dr. Lúcio. A corrupção e postura antiética destas personagens corresponde à corrupção moral de suas mulheres.

3.2.4. Os eventos insólitos: a presença do *fantástico experimental*

O enredo de **Os tambores silenciosos** situa-se em um ambiente permeado de situações inusitadas e até mesmo folclóricas. É em função de tais eventos insólitos que se tem comumente interpretado o romance a partir das formulações sobre o realismo maravilhoso: afinal, há a ocorrência (ou apenas menção) de fatos extraordinários, tais como: a presença de “fantasmas”; o surgimento de pássaros aparentemente do nada; há ainda uma personagem que, cega, confecciona os tais pássaros secretamente; esta mesma personagem envelhece e “encolhe” até sua morte, inexplicavelmente. Entretanto, a tessitura do romance permite perceber que muitos desses fatos não são encarados com naturalidade pelas personagens. Ao mesmo tempo, não ocorre a chamada “desnaturalização do natural”, ou seja, as personagens de **Os tambores silenciosos** não estão imersas em um ambiente em que aquilo que é explicado à luz do

¹³⁶ Ibidem, p. 13.

racionalismo e da ciência provoca estranhamento, ao passo que aquilo que não tem explicação lógica é aceito como algo natural pelas personagens.

É possível procurar compreender a existência de tais fatos no romance a partir da teoria de Bakhtin, visto que o insólito na forma da presença de fantasmas ou mortos também é uma característica da menipéia. Um exemplo de “almas de outro mundo” presentes no romance é a “lenda” sobre os homens enterrados no poço das irmãs Pilar:

Na cidade se dizia que naquele poço haviam enterrado, na revolução de 23, dez corpos de soldados degolados pelos homens do major Juca Raimundo e um mês depois, como vingança, os soldados da Brigada comandada pelo General Firmino de Paula haviam montado uma armadilha onde caíram dez pés-no-chão de um piquete de Honório Lemos, sendo todos eles degolados também e enterrados no mesmo poço; e que aquela água tinha gosto de sangue e que as mulheres que dela bebiam ou nela se lavavam jamais se casavam e que só conseguiam dormir quando os vinte defuntos sem cabeça deixavam de gemer como som de vento entre os galhos de casuarina e que enquanto não se juntassem as cabeças aos corpos ninguém naquela casa teria sossego.¹³⁷

Além da suposta presença dos “fantasmas” no poço, outro evento inusitado é o encolhimento de Maria da Glória, para o qual (diferentemente do que ocorreria em uma narrativa do realismo maravilhoso) busca-se uma explicação racional, através da medicina, apesar de se sugerir que o comportamento estranho de Maria da Glória estava relacionado a forças inexplicáveis:

[Maria de Fátima] achava que [...] podiam muito bem marcar sete consultas numa mesma tarde, falava em sete porque achava bom levarem a Maria da Glória para que o médico dissesse alguma coisa sobre esse negócio da pobre andar a diminuir de tamanho, todos os meses a encurtar a barra do vestido, que ela estava sumindo, já não era a mesma, recordava-se que Maria da Glória era a mais alta delas todas e agora já nem chegava ao ombro de nenhuma delas [...] (p. 102)

Maria da Glória é a mais intrigante das irmãs Pilar, não apenas porque vai “encolhendo” misteriosamente: além disso, como já mencionamos, ela é cega, mas sua cegueira é conhecida apenas pela irmãs, sendo ignorada por todos os habitantes de Lagoa Branca. A respeito da cegueira de Maria da Glória, Miguel Rettenmaier lembra que

A cegueira, na concepção ocidental, tem uma conotação apontada para os sentidos misteriosos, para o instintivo, para o demoníaco. Numa civilização que prioriza os valores racionais, relacionados à luz e ao sol, a escuridão aciona sentidos relacionados às potências irracionais e ao movimento

¹³⁷ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 25.

extremado das paixões. Ao mesmo tempo, a cegueira pode significar uma visão além, que não se deixa enganar pelas aparências¹³⁸.

Sobre a simbologia a respeito da figura do cego, Chevalier e Gheerbrant lembram que a cegueira está relacionada à capacidade de enxergar além do que as pessoas comuns enxergam¹³⁹. Na tradição de diversos povos, o cego liga-se à figura do ancião e do adivinho, “como se fosse preciso ter os olhos fechados à luz física a fim de perceber a luz divina”¹⁴⁰. Neste sentido, a cegueira de Maria da Glória reforça os indícios de que ela possui uma ligação com o sobrenatural, além de sua ligação com a figura dos pais mortos:

Maria de Lourdes e Maria de Fátima [as irmãs espíritas] já estavam participando das preocupações das outras duas, a primeira disse: eu e Maria de Fátima podíamos fazer uma consulta astral, quem sabe o remédio não está no além, a pobrezinha sempre foi tão agarrada com o papai e com a mamãe, e tinha as suas razões, os dois podem muito bem andar ao redor dela para proteger a filha fraquinha e no fim estão prejudicando a preferida. Maria Madalena acrescentou: e com razão, ora essa. Claro, com razão, concordou a irmã, mas acho ainda que no caso dela o Dr. Fadul pode encontrar muito mais remédio no além do que aqui nas prateleiras das farmácias.¹⁴¹

Essa possível mediunidade de Maria da Glória é ocultada tacitamente pelas outras irmãs, que não a levam para sair de casa, usando a desculpa de que é Maria da Glória quem não quer sair. No entanto, essa recusa em mostrar a irmã mais nova em público pode ser uma tentativa das mais velhas de reprimir seu lado sobrenatural, já que em nenhum momento da narrativa essa suposta recusa de Maria da Glória é confirmada por ela própria, como comenta o personagem Dr. Fadul, médico e responsável pelo centro espírita:

O Dr. Fadul sorriu: ah, o senhor não encontra lógica nos fenômenos espíritas, mesmo sem saber nada desses fenômenos; pois saiba, no além, como aqui na Terra, tudo tem a sua lógica: no caso das irmãs Pilar elas pensam que vivem só elas naquela casa, mas o pai e a mãe passam os dias e as noites lá, estão sempre ao lado delas e a grande força de atração ali é aquela irmã mais moça, a Maria da Glória, a que nunca aparece e que nunca sai, a que faz todos os serviços da casa, a que toma conta das

¹³⁸ SILVA, Miguel Rettenmaier da. **A cegueira das utopias e os desencantos da memória. Uma leitura da esperança nas narrativas de Josué Guimarães e Ernesto Sábato**. Tese (Doutorado em Letras). PUCRS, Porto Alegre, 2002.

¹³⁹ Não foi o objetivo do presente trabalho, mas seria possível realizar uma pesquisa da obra **Os tambores silenciosos** com o foco em uma interpretação simbólica. Elementos como a chuva que assola a cidade no final do romance, a constância do número sete, que simbolicamente está associado a fim e recomeço de ciclos, a significação dos pássaros e da cor preta oferecem rico material em termos de significados simbólicos.

¹⁴⁰ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 217.

¹⁴¹ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 150.

outras e que para mim deve ter poderes mediúnicos, acho até que deve ser vidente, mas não se consegue que as outras façam ela sair de casa, já pedi que trouxessem a irmã para as nossas sessões, mas desconversam, que ela não gosta de sair, que não adianta insistir, é perda de tempo.¹⁴²

Enquanto as outras irmãs dormem ou quando elas saem, a mais jovem dedica-se a um estranho passatempo: tenta confeccionar bichos de pano tais como os que as irmãs fazem para vender. O estranho nessa atividade é que Maria da Glória nunca deixa as outras verem os bichos que ela faz, alegando que não consegue acertar e que as outras iriam rir dela se vissem os bichos malfeitos. Essa ocupação inicialmente é vista com condescendência e pena pelas irmãs; entretanto, à medida que o tempo passa, isso se torna motivo de inquietação porque Maria da Glória passa as noites entregue a esta tarefa e recusa-se cada vez mais obstinadamente a mostrar às irmãs o resultado de tantas horas de trabalho. Apenas com sua morte, no final do romance, é que se descobre que os bichos que ela fazia na verdade são os pássaros negros que ganham vida e infestam a cidade:

Maria de Jesus retirou de sob a cama o saco de costuras da irmã morta, levou-o para a sala e enquanto o doutor terminava de escrever desatou o laço que o fechava, meteu a mão lá dentro e começou a botar em cima da mesa tudo o que ia rebuscando. O médico sacudia o papel para secar a tinta e olhava curioso para os guardados, as outras irmãs acorreram para junto da mesa, permaneciam mudas e espantadas, viram pedaços de arame, restos de lã de todas as cores, chumaços de algodão pardo, penas de galinhas pretas e algo que estava embrulhado num grande pedaço de pano e ao abrirem as suas dobras viram que era um grande pássaro negro de papo encarnado, aberto ainda pelo meio, oco, igual a todos os que nos últimos dias infestavam a cidade, as árvores, os telhados, os pátios e muros, o céu.

Maria de Jesus tornou a embrulhar com rapidez o animal ainda informe, enfiou tudo novamente no saco, refez o laço com as mãos trêmulas e de repente, como obedecendo à batuta de um invisível maestro, todas elas irromperam em desesperada lamúria, os soluços finos e intermitentes, Maria Celeste num ganido prolongado, Maria de Jesus tapando os ouvidos com as mãos:

– Eu não vi nada, eu não vi nada!¹⁴³

Pela reação das irmãs, percebe-se que o segredo de Maria da Glória causou espanto ao ser revelado, visto que todos acreditavam que as aves eram naturais. Esses misteriosos pássaros negros vão surgindo sempre próximos das personagens responsáveis pelos crimes e atrocidades que ocorrem em Lagoa Branca, e funcionam como um olhar mais aguçado e contundente do que o distante binóculo das Pilar. São pássaros pretos, como urubus de maus presságios, e com “papo encarnado” – cor que lembra a ‘ameaça’ do comunismo e, portanto, incomoda os líderes locais. E ainda,

¹⁴² Ibidem, p. 116.

¹⁴³ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 216.

emitem um pio feio e agourento. Em uma de suas aparições, relatada pelas irmãs Pilar, tem-se uma descrição dos bichos:

– [...] não sei por que os urubus resolveram pousar todos em cima da casa do prefeito. Não seria mau agouro ou coisa assim?

Maria de Jesus pediu o binóculo por um momento, queria ver aquele negócio de urubu em cima da casa do coronel. Ajustou o foco:

– Assim à primeira vista parece mesmo urubu, mas acho que urubu é maior e não voa daquele jeito, agora mais uma meia dúzia desce e não me parecem urubus nem outro bicho como eles, de longe assim e se não estivessem no telhado e nem voando a gente era capaz de jurar que eram galinhas pretas e depois urubu não fica a caminhar de um lado para outro em cima das casas das pessoas.¹⁴⁴

Entretanto, é curioso notar que as aves não são exatamente assustadoras como por exemplo os tenebrosos corvos que povoam a literatura fantástica; são, antes, mais semelhantes a prosaicas galinhas. Sua presença provoca curiosidade e um certo estranhamento na população, mas está longe de causar o *medo*, visto que as aves, mesmo em abundância, assustam mais as personagens vis e corruptas de Lagoa Branca. É como se estivesse implícito para os cidadãos, inconformados mas impotentes diante daquele estado de coisas, que aquelas aves não estavam ali para ameaçá-los, e sim, para perturbar e intimidar as autoridades despóticas da cidade. Reconhece-se aí mais um traço da *ambivalência* carnavalesca da sátira menipéica, já que o significado dos pássaros é ambíguo: motivo de curiosidade para os habitantes de Lagoa Branca, e motivo de medo e intimidação para os líderes corruptos e violentos.

Os pássaros negros aparecem inesperadamente para os dirigentes da cidade sempre que estes estão reunidos para conversar sobre algum plano sórdido ou sobre os seus desmandos e arbitrariedades. É assim, por exemplo, na passagem em que se revela a primeira aparição dos bichos: ocorre quando o Capitão Ernesto, o tenente Hipólito e o inspetor Paulinho estão reunidos no bar de Seu Nino para discutir sobre como acobertar, perante as autoridades do Estado, as arbitrariedades que estavam acontecendo na cidade:

Parou de repente de falar, ficou olhando para a janela do outro lado da sala; os outros dois se viraram para a mesma direção, viram um pássaro negro, peito vermelho vivo, bico reluzente, olhos muito brilhantes, pousado num galho junto à parede. O capitão ficou um pouco assustado, gritou pelo dono do bar, o homenzinho entrou a correr: mais cerveja? Não, disse ele, que diabo de bicho é aquele ali? Bem-te-vi não é que bem-te-vi não é preto; corvo não é que eu conheço; que raio de bicho será esse? Seu Nino olhou espremendo os olhos: caramba, eu nunca tinha visto bicho igual na minha vida, deve ser passarinho dos lados de São Francisco de Paula,

¹⁴⁴ Ibidem, p. 79.

quem sabe ave de pinheiro-bravo ou então bicho daqueles que só fazem ninho em umbu. O capitão perguntou irritado: que faz aí parado? Vamos, espante essa peste daí que me parece ave de mau agouro. Seu Nino correu desamarrando o avental e com ele tentou acertar um laço no bicho, mas a ave bateu forte as pesadas asas e desapareceu entre as árvores.¹⁴⁵

Enquanto que para os líderes corruptos os pássaros representam uma ameaça, para a população em festa no final do romance por causa do fracasso do desfile e das intenções do prefeito, as aves são simples bichos de pano e arame que são destruídos com tiros, pedradas e pauladas por jovens, velhos e crianças, numa espécie de catarse coletiva: afinal, os pássaros, ao invés de intimidarem a população, acabam encorajando-a a sair às ruas e a expurgar a corrupção.

Fica evidente que os pássaros não intimidam ou causam medo à população quando eles acabam tornando-se motivo de piada para as irmãs Pilar: “qualquer dia um desses vai sentar na cabeça do prefeito”. Ou ainda quando as irmãs Nunes Pereira, funcionárias da agência dos Correios, sentem pena do massacre dos animais:

D. Hortência e D. Heloísa protegiam-se da chuva e saltitavam por entre as poças de água e barro das calçadas, às vezes paravam horrorizadas com a matança dos pássaros. Viram meia dúzia de rapazes a matar os bichos que estavam pousados num muro, eles batiam com varas e depois iam apanhar os corpos estraçalhados, gritando como loucos, viam que muitos dos animais jaziam mortos pelas ruas e que até mulheres corriam pela praça vasculhando os galhos das árvores com longos pedaços de taquara.
 – A culpa agora é dos bichinhos?
 – Sei lá o que está acontecendo – disse D. Heloísa –, mas que isso parece o fim do mundo, parece. No último sermão o padre falou no Apocalipse e disse que o castigo estava chegando.¹⁴⁶

Verifica-se, portanto, que a própria “matança” dos pássaros não é feita porque as pessoas estejam com medo do alastramento dos bichos, e sim, como uma forma de comemoração pelo fracasso das intenções do prefeito e pelo dismantelamento do governo autoritário e opressor. A presença de tais aves acaba tornando-se um pretexto para que os cidadãos de Lagoa Branca mudem de atitude em relação ao que está acontecendo na cidade e saiam de sua inércia.

A repentina mudança de comportamento dos moradores da cidade pode ser associada a mais um dos jogos de contrastes presentes na menipéia. Exemplo disso é a súbita mudança de atitude do Tenente Hipólito, que sempre foi conivente e omissivo em relação ao abuso de poder policial, mas que, encorajado pela revolta popular, liberta os

¹⁴⁵ Ibidem, p. 54.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 209.

presos e denuncia ao prefeito os crimes cometidos pelo capitão e pelo inspetor, desafiando assim a 'ordem' que antes colaborou para manter:

O senhor precisa saber que esses rapazes todos foram presos e torturados pelo crime de serem apanhados com esses radinhos de galena e o senhor não queria que ninguém aqui na cidade escutasse rádio [...]. E tem mais, ouça, coronel, os mendigos que o senhor mandou o inspetor largar numa outra cidade qualquer apareceram afogados numa curva do Soturno, a alguns quilômetros aqui de Lagoa Branca. Os corpos já foram encontrados e todos eles com sinais de espancamento; a essas horas a polícia de Rio Pardo está tomando conta do caso.

– Os mendigos?

– Os mendigos, coronel. E agora, quando eu vinha para cá, vi saindo do colégio do Professor Ulisses dezenas de rapazes que estão caçando esses pássaros que invadiram Lagoa Branca e todo o mundo está saindo para as ruas, armados de espingardas, porretes, bодоques e pedras, há uma fúria geral na cidade e isto talvez chegue até aqui a prefeitura. O fato de não ter sido o senhor o autor desses crimes todos parece que não convence ninguém. [...] Outra coisa: desses rapazes que soltei ainda há pouco, quatro estão muito feridos e os pais já estão com eles na estação, esperando o trem para buscar recurso médico fora daqui, talvez na primeira cidade, vai ser uma escândalo. E uns vinte rapazes invadiram a estação a Viação Férrea e tiraram de lá os amarrados de jornais que o seu Valério escondera numa sala por ordem sua e já vi muito *Correio do Povo* espalhado por aí.¹⁴⁷

Se, de um lado, encontramos jovens que corroboram o *status quo* através da subserviência, como o tenente, ou através de seu nacionalismo exacerbado, como os integralistas, de outro lado, encontramos jovens inconformados que agem às escondidas para resistir ao autoritarismo: os estudantes de Lagoa Branca, encabeçados pelo professor Ulisses, são os responsáveis pelo verdadeiro mundo às avessas que se instaura na cidade no dia sete de setembro.

3.2.5. Manifestação popular e coroamento/destronamento no desfecho do romance

O evento mais típico das festividades carnavalescas na Antiguidade e na Idade Média, o coroamento/destronamento, aparece no romance quando o coronel João Cândido pensa que ocorrerá sua consagração como autoridade máxima. Porém, na verdade ocorre o seu verdadeiro destronamento, pois ele perde sua autoridade: no desfecho do romance, o desfile programado pelo prefeito para ser o maior e mais pomposo do Estado, torna-se um fracasso, pois os moradores da cidade recusam-se a

¹⁴⁷ *ibidem*, p. 209.

comparecer ao evento. Para tanto, são encorajados pelos estudantes, que tomam a iniciativa de boicotar as ações promovidas pela prefeitura e distribuem secretamente panfletos incitando a população a *não* ir ao desfile.

Com isso, subitamente, o prefeito-coronel deixa de ter suas ordens obedecidas. Apesar de seu esforço em impor o poder pela força, o malogro de suas intenções pode ser visto pelo silêncio dos tambores, apesar de os jovens integralistas baterem-nos com toda a força. Percebe-se aí a ocorrência de mais um fato inusitado – dezenas de tambores tocando, mas sem produzir som nenhum:

O conselheiro, ao lado do coronel, anunciou com voz sumida que já via o pelotão dos integralistas marchando, perguntou se ele não ouvia os tambores.

– Não ouço tambor nenhum. Quantos são?

– Uns trinta, eu acho – respondeu o Dr. Lúcio espremendo ainda mais os olhinhos de índio.

Aí o prefeito perguntou pelas bandeiras, pela banda de música do Santelmo, pelos velhos do asilo, pelo caminhão com os presos; o capitão disse que não sabia, que nem os funcionários da prefeitura haviam aparecido mas que isso não era culpa dele. O pequeno grupo de integralistas com as suas camisas verdes espalhafatosas já estava mais perto, mas as baquetas repinicavam nos couros e ninguém ouvia nada; o conselheiro achou que era pela chuva que começava a cair mais forte, estava molhando as peles esticadas e por isso não se ouvia nada, mas até que eles batiam forte. O pelotão fez alto, uma voz de comando ordenou meia-volta-volver, eles ficaram todos de frente para o palanque, a voz do prefeito ressoou:

– Minhas senhoras e senhores, vamos cantar o Hino Nacional Brasileiro.

Iniciou ele próprio com voz tonitroante e desafinada “Ouviram do Ipiranga as margens plácidas...” acompanhado logo a seguir timidamente pelos demais. Isabel segredou ao ouvido do marido “eu não sei a letra de cor”. Os rapazes integralistas começaram também a cantar, alguns pássaros levantaram vôo das árvores mais próximas, alguns vieram pousar sobre o palanque, sacudiam as asas com estrépito procurando afastar do corpo a água da chuva que caía forte.¹⁴⁸

Para a leitura desta cena, vale a pena lembrar o que afirma Bakhtin sobre o inusitado na sátira menipéica: trata-se de um *fantástico experimental* que tem como finalidade a provocação de uma verdade. Na menipéica antiga, essa “verdade” estava relacionada à provocação ou ao questionamento de um sistema de idéias; no romance de Guimarães, o ‘fantástico experimental’ é uma provocação à ideologia dominante em Lagoa Branca – ideologia esta que, metaforicamente, remete aos ideais apregoados pelo governo autoritário do Brasil dos anos 70, como procuraremos discutir posteriormente.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 199-200.

A Ação Integralista, sempre fiel e subserviente aos desmandos do prefeito, mostra-se de forma caricata, com o ridículo e a debilidade de seus militantes ao desfilarem para uma platéia vazia, sob uma chuva torrencial, incapazes de fazer sequer os tambores soarem. Além disso, o fato de tocarem os tambores sem produzir barulho também pode ser entendido claramente como uma paródia da “Noite dos tambores silenciosos”, promovida pelos camisas-verdes¹⁴⁹.

Neste sentido, é válido notar que no próprio título da obra se encontra outra ambivalência carnavalesca, pois a expressão “Os tambores silenciosos” tanto remete ao nome dado à reunião que ocorria em todas as chamadas células do partido integralista no país – a “noite dos tambores silenciosos” – quanto ao evento satírico dos tambores que não soam no desfile de Sete de Setembro. Na seqüência da referida passagem, ocorrem inversões inesperadas que se aproximam do mundo às avessas carnavalesco: em lugar do tom solene, a celebração do dia da pátria torna-se uma ridícula e constrangedora sucessão de eventos que provocam o escárnio, aniquilando o tom sério daquela solenidade:

Quando se fez silêncio os rapazes saudaram as autoridades com três bem orquestrados “anauês”, braços estendidos para a frente, mãos espalmadas, Rubem Muller deu vozes de comando, eles retornaram à posição anterior, “ordinário, marche!”, eles agitavam com gestos marciais as baquetas dos tambores e o coronel ficou ainda mais irritado:

– Que diabo, esses tambores não tocam?

O pelotão avançou distanciando-se aos poucos, debaixo da chuva que engrossava. Então o prefeito tirou do bolso a maçaroca de papéis do discurso [...]

– Meus senhores e minhas senhoras, reverendíssimo Padre Bartelli, povo de Lagoa Branca! Que essas folhas sirvam para o Dr. Lúcio Machado, digno presidente da Câmara de Vereadores e conselheiro da prefeitura, que sirvam para o doutor limpar o rabo; prefiro eu mesmo dizer o que penso do dia de hoje, numa terra de traidores e covardes, de mentirosos e ingratos; se pensam que me desautorizam, estão muito enganados, pois que levarei este triste caso ao nosso eminente chefe e amigo, o General Flores da Cunha, que sempre confiou no espírito cívico de nossa gente e que sempre reconheceu o meu patriotismo e o meu grande amor por esta terra; os traidores serão expulsos de Lagoa Branca como cães sarnentos e receberão o merecido castigo.

Olhou para todos os presentes com indisfarçável ódio, levantou os braços:

– Estão encerrados os festejos da semana da pátria!¹⁵⁰

¹⁴⁹ É no mínimo curioso o fato de que o movimento integralista ainda existe, inclusive tentando arregimentar novos integrantes pela internet: na página inicial do site www.integralismonosul.net, alternam-se os dizeres: “Junte-se a nós”, “Honre sua pátria”, “Honre seus pais”, “Filie-se à FIB clicando aqui”, e finalmente, a sugestiva frase: “O Brasil precisa de você!”, estas frases são bem semelhantes às utilizadas pelo movimento na década de 1930. Outro dado interessante é que o desenho da capa de uma das edições do romance de Josué Guimarães, que traz um soldado integralista batendo em um tambor invisível, é na verdade um dos cartazes de divulgação do Integralismo, datado de 1935.

¹⁵⁰ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 200.

O embaraçoso desfile de comemoração da Independência será, assim, o início da vertiginosa derrocada do prefeito, que enlouquece, ameaça de morte seus comparsas, e ainda descobre os crimes praticados pelo Capitão Ernesto e pelo inspetor Paulinho. Completamente fora de si, o coronel sai às ruas gritando e vendo alucinações de soldados batendo em tambores que não soam:

Corria de um lado para outro agredindo o ar, saqueando o nada, “malditos, miseráveis, batam nesses tambores, quero ouvir a batida dos tambores, miseráveis!”, dava a impressão de querer impedir a passagem das tropas organizadas em desfile e que estavam a marchar em todas as direções, gritava:

– Canalhas, batam nesses tambores, batam com mais força, covardes.

O médico viu quando ele deixou cair os braços, desanimado, a olhar espantado para os pássaros que estavam sendo abatidos no alto das portaladas da Prefeitura, dos beirais e de cima dos muros, enquanto os rapazes cruzavam por ele como se ele não existisse, a coberto da capa grossa da chuva que alagava tudo.

Caminhou arrastado até o portão grande de ferro, entrou, chegou ao quartinho dos fundos [...].

Passou a mão pelos olhos, enxugou a água, viu na janelinha do alto os quatro pontos luminosos dos pássaros que há muitos dias não saíam dali, deu de mão na espingarda, apontou com a linha de mira bem entre os dois, puxou o gatilho e quase foi atirado ao chão pelo coice da arma mal apoiada no ombro molhado.

Acendeu a luz, correu para junto da parede onde haviam caído os bichos, pegou num deles, arrancou as penas, rasgou os panos que cobriam a armação de arame, começou a rir, tirava chumaços de algodão e de lã, depois jogou tudo longe, recarregou a arma, sentou-se na cadeira atrás da mesinha, apoiou a culatra no chão de tijolos, enfiou os dois canos na boca e comprimiu os gatilhos.¹⁵¹

Assim se encerra o romance, com a loucura do prefeito sendo “testemunhada” pelos pássaros de pano e arame. Nota-se aí mais uma vez a manifestação dos comportamentos excêntricos e da loucura, que são características da sátira menipéia.

Em função da troca de papéis e da instauração de um mundo às avessas, pode-se afirmar que em **Os tambores silenciosos** faz-se uma reelaboração das particularidades da literatura carnavalesca com o propósito de representar criticamente uma determinada realidade. Vale a pena retomarmos as descrições que Bakhtin apresenta das festividades carnavalescas para encontrarmos aí pontos em comum com o romance em questão. Bakhtin lembra que as festividades carnavalescas eram o contraponto popular à festa oficial, às cerimônias que consagravam o poder estabelecido:

Nas festas oficiais da Idade Média, não era possibilitada a segunda vida do povo. O tom das festas era de seriedade, pois servia para consagrar a

¹⁵¹ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 218.

estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus. O carnaval, pelo contrário, era o triunfo da liberação da verdade dominante e do regime vigente, de abolição temporária das relações hierárquicas, regras e privilégios. [...]

A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. [...]

Em conseqüência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos criava em praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais.¹⁵²

As reviravoltas no final aproximam-se das categorias da carnavalização expostas por Bakhtin: a ação ocorre em praça pública, espaço por excelência das ações carnavalescas:

só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria idéia *público* e *universal*, pois *todos* devem entrar em contato familiar [...]. Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos.¹⁵³

Além disso, há uma inversão de papéis: o “povo”, antes silenciado e ameaçado pelos poderosos, agora assume o poder; há um destronamento, não de um “rei”, mas de um “prefeito-ditador”, que acaba se suicidando. Os contrastes carnavalescos aí se fazem presentes: a praça pública, antes vazia e dominada pelo poder oficial, torna-se subitamente um espaço livre e repleto. A praça, no romance aqui analisado, cumpre papel fundamental porque se mostra como espaço de reivindicação por liberdade: “boicotando a grande festa oficial do sete de setembro promovida pela prefeitura, o povo marca sua posição por meio da ausência, e a praça, usurpada pelo poder, é restabelecida como território popular”¹⁵⁴. A praça e as ruas voltam a ser lugares de manifestação da liberdade dos indivíduos. Assim como nas festividades carnavalescas, extingue-se a alienação e o retraimento dos indivíduos e estes passam a viver plenamente com liberdade e igualdade entre si.

¹⁵² BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Op. cit., p. 9.

¹⁵³ BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Op. cit., p. 128.

¹⁵⁴ DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor**. Op. cit., p. 78.

4. APROXIMAÇÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

*O tempo é a minha matéria, o tempo presente,
os homens presentes, a vida presente.*

Carlos Drummond de Andrade

No capítulo anterior, procuramos demonstrar a filiação do romance **Os tambores silenciosos** à tradição da literatura carnalizada e da sátira, em especial a vertente da *menipéia*. Uma característica essencial da sátira menipéia é o tratamento dado à *realidade*. Diferentemente das vertentes descompromissadas com a realidade imediata e fixadas nos mitos que fundaram a tradição literária, os gêneros do sério-cômico – que irão determinar o aparecimento do romance, segundo Bakhtin – salientam uma profunda ligação com a realidade sócio-histórica de sua época.

Esta particularidade dos gêneros do sério-cômico manifesta-se claramente no romance aqui estudado, em que se alude a eventos históricos e faz-se questionamento à ideologia vigente. Um importante aspecto da sátira menipéia é o que Bakhtin chama de tratamento “jornalístico” do texto literário. No texto de Guimarães, há uma interessante particularidade que é o recuo temporal para falar alegoricamente sobre o presente vivido à época da sua produção. Situar o enredo na década de 1930 para referir-se a questões pertinentes à década de 1970 é um artifício que, além de ter como propósito driblar a censura estabelecida, possibilita a criação de uma atmosfera particular, própria para identificar o alvo da crítica de forma verossímil¹⁵⁵.

Assim, verificam-se no romance eventos fictícios que remetem alegoricamente a questões históricas fundamentais no período tanto da era Vargas quanto da ditadura

¹⁵⁵ Regina Dalcastagné (**O espaço da dor**, op, cit.) lembra que o artifício de situar o tempo da narrativa nos anos 30 também torna mais convincente o isolamento pretendido pelo prefeito: nos anos 70, quando já estavam disponíveis meios de comunicação mais sofisticados como a televisão e o telefone, dificilmente o prefeito conseguiria recolher e proibir todas as formas de comunicação com o exterior da cidade.

militar de 1964, que seriam: a verdadeira “caça às bruxas” que se instaurou com a perseguição ao comunismo; o autoritarismo político; a censura e a manipulação da produção cultural; a repressão policial e a tortura; a exaltação do patriotismo e a cultura do espetáculo; e, finalmente, a resistência representada pelo movimento estudantil e pela literatura.

4.1 Entrelaçamentos temporais: década de 1930 e década de 1970

4.1.1 A “ameaça” comunista

A época em que se passa o enredo de **Os tambores silenciosos** é significativa por se situar no trânsito entre 1935, que foi marcado, no Brasil, por acontecimentos como a *Intentona Comunista*; e 1937, em que inicia o *Estado Novo*. No cenário dos anos 30, por um lado, crescia a atuação do Partido Comunista, e por outro, ganhavam repercussão no estado a mobilização das Forças Armadas e o papel da Ação Integralista Brasileira. O ano de 1936 apresenta-se, portanto, margeado pelo passado de luta comunista, e pelo futuro de repressão na ditadura de Getúlio Vargas. Esses pólos antagônicos estão presentes no romance de Guimarães, em que se projeta um futuro cada vez mais dominado pelo autoritarismo, pois há um esforço contínuo por parte da elite para legitimar o poder e justificar as atitudes repressivas, ao mesmo tempo em que há uma preocupação constante em combater a “ameaça” comunista. Tais movimentos ocorrem de forma semelhante à política adotada no período pós-64, pois, conforme relata a historiadora Sandra Pesavento, “a aceitação da ditadura dava-se em nome de princípios tais como ‘segurança nacional’, ‘aceleração do progresso econômico’”.¹⁵⁶ Justificativas semelhantes encontram-se no programa de governo dos militares, cuja ascensão foi possibilitada pela propaganda de princípios como segurança nacional, retorno à democracia e proteção à propriedade.

A perseguição obsessiva ao comunismo remete de forma mais imediata, no enredo do romance, à intentona de 35; de acordo com Sandra Pesavento,

O ano de 1935 foi todo ele marcado pela ação anticomunista e antiliberal do governo central, tendo o movimento repressivo seus pontos altos no fechamento da Aliança Nacional Libertadora, em julho, e na desarticulação

¹⁵⁶ PESAVENTO, Sandra. **História do Rio Grande do Sul**. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 112.

da Intentona Comunista, em novembro. Alertando enfaticamente o país contra o perigo extremista, o governo federal fez passar medidas de cunho autoritário, que implicavam o comprometimento do jogo democrático representativo, tais como a Lei de Segurança Nacional, o estabelecimento do estado de sítio, sua prorrogação e equiparação ao estado de guerra etc.¹⁵⁷

O evento que ficou conhecido como “Intentona Comunista” foi uma tentativa de golpe revolucionário articulada pelo Partido Comunista Brasileiro e pela Aliança Nacional Libertadora no Rio de Janeiro, em Recife e em Natal, em novembro de 1935. Os objetivos do levante eram derrubar o governo de Getúlio Vargas e abolir a dívida externa, promover a reforma agrária e opor-se ao “imperialismo”. Na ocasião, chegou-se a implantar um rápido governo revolucionário na capital do Rio Grande do Norte, porém, nas outras cidades, o levante foi reprimido dentro mesmo dos quartéis.

A existência de militantes de esquerda dentro do próprio exército colaborou para intensificar o combate ao comunismo, o que gerou um verdadeiro clima de “caça às bruxas”¹⁵⁸. Nos anos 30, isso também se deveu à situação política e econômica mundial, em que o capitalismo ainda sofria os efeitos da Grande Depressão, e o socialismo ascendia como alternativa de governo.

Passados mais de 30 anos, na década de 60, a cena política encontra-se dividida em função do pós-guerra, que acirrou as disputas entre a União Soviética e os Estados Unidos. Ambos os países saíram fortalecidos da Segunda Guerra Mundial, porém econômica e politicamente seguiam orientações opostas. Com isso, o mundo passa a viver os anos da Guerra Fria, que

colocava tudo e todos em apenas duas posições: ou se era pró-Estados Unidos e portanto se apoiava horrores como a Guerra do Vietnã, de que a própria televisão dava conta, ou se era pró-União Soviética, contra aquela guerra mas com o terrível ônus de apoiar a ditadura do partido único lá e noutras partes do globo. Na política nacional, o fechamento do regime militar gerou uma reação extremada de setores amordaçados, tanto revolucionários propriamente, de matriz comunista, quando reformistas, de classe média urbana, descontentes com a falta absoluta de liberdade; veio a guerrilha urbana, em resposta às prisões, às torturas patrocinadas pelo governo federal. Tudo ficou muito moderno, agressivamente novo, incluindo a vida econômica, marcada por uma inflação que recrudescer no

¹⁵⁷ PESAVENTO, Sandra. **RS: a economia e o poder nos anos 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

¹⁵⁸ A associação da perseguição aos comunistas à prática medieval de condenação de mulheres acusadas de bruxaria tornou-se comum a partir dos anos 50, quando ocorreram investigações e agressivas punições a possíveis comunistas e simpatizantes nos Estados Unidos. Tal perseguição ficou conhecida como macartismo, por ter sido idealizada pelo senador norte-americano Joseph McCarthy.

final do período chamado de “Milagre brasileiro”, ocorrido na virada de 1960 para 70.¹⁵⁹

No Brasil, os anos 60 iniciam de forma problemática. Elege-se para a presidência Jânio Quadros, que acaba renunciando sete meses depois de sua posse. A controversa renúncia até hoje não encontra explicação consensual. Uma interpretação seria a de que Jânio estaria fazendo um jogo político, pois ao renunciar esperava que o povo fizesse intensa mobilização pela sua volta, o que lhe permitiria reassumir o governo com poderes mais amplos. A renúncia também pode estar relacionada a conflitos enfrentados pelo líder político, cuja candidatura estava atrelada ao mesmo tempo à União Democrática Nacional e a grupos de esquerda.

Com a saída de Jânio Quadros, a possibilidade de que seu vice, João Goulart, assumisse a presidência causou apreensão a vários setores da sociedade. Jango alimentava divergências com a UDN desde os anos 50 quando, então ministro do Trabalho do governo Vargas, propôs o aumento do salário mínimo, medida da qual os udenistas discordavam. Os militares tentaram impedir a posse de João Goulart alegando sua aproximação com o comunismo. Tal atitude, no entanto, provocou a reação liderada pelo PTB, que ficou conhecida como a campanha da Legalidade, que garantiu o direito constitucional de João Goulart assumir o cargo de presidente.

A defesa de benefícios trabalhistas e a aproximação com ideais de esquerda acabou fazendo com que Jango se tornasse “ameaçador” para setores de direita e para as forças armadas, tradicionalmente contra as tendências socialistas. Isso porque, com o governo de João Goulart, houve significativa abertura a organizações sociais como os movimentos estudantis e sindicais, e entraram em pauta discussões sobre reformas estruturais, como a agrária, a educacional e a econômica. Tais eventos causaram a preocupação de setores conservadores da sociedade, que temiam as tendências “esquerdistas” do governo de Jango. Os partidos de oposição (UDN – União Democrática Nacional, e PSD – Partido Social Democrático) e os militares acreditavam que, sob a liderança de João Goulart, estaria em marcha um golpe comunista que precisava ser contido. Em 1964, no dia 13 de março, Jango realiza um comício na Central do Brasil em que defende mudanças radicais, entre elas a reforma agrária. Em resposta a este comício, no dia 19 de março organiza-se uma manifestação dos setores de direita que fica conhecida como a “Marcha da família com Deus pela liberdade”.

¹⁵⁹ FISCHER, Luis Augusto. **Literatura Gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004, p. 113.

A idéia de que o comunismo é uma “praga” que precisa ser combatida torna-se cada vez mais difundida e com isso o ambiente político torna-se mais tenso. Em 31 de março, tropas do exército saem às ruas de São Paulo e Minas Gerais. No dia 1º de abril, militares depõem o presidente, que prefere exilar-se no Uruguai, para evitar a ocorrência de uma guerra civil. Os militares tomam o poder com a promessa de “restaurar a democracia”. Porém, sua atuação é autoritária: decreta-se o Ato Institucional número 1, que cassa mandatos políticos de opositores ao regime. Castelo Branco é eleito indiretamente, pelo Congresso Nacional, e instaura-se o bipartidarismo, em que são aceitos apenas o partido de situação (ARENA – Aliança Renovadora Nacional) e o partido que representava a oposição tolerada (MDB – Movimento Democrático Brasileiro). O Partido Comunista (PCB) passa a atuar clandestinamente, e surge ainda um partido dissidente, o PC do B.

A oposição da sociedade ao regime cresce com a eleição do general Costa e Silva para presidente, em 1967. Durante seu mandato, intensificaram-se as manifestações públicas, como a “passeata dos cem mil” organizada pela União Nacional dos Estudantes, e as greves de operários em Minas Gerais e São Paulo. Começa a guerrilha urbana: jovens de esquerda promovem seqüestros com o intuito de obter a liberdade de presos políticos.

A reação dos militares deu-se com o decreto do Ato Institucional nº 5, que foi o mais repressivo dos Atos Institucionais: aposentou juízes, cassou mandatos, acabou com a garantia constitucional de *habeas corpus* e aumentou a repressão policial, promovendo inclusive a pena de morte para “crimes contra a segurança nacional”. Durante os anos de vigência do AI-5, governaram também o país uma junta militar (que substituiu Costa e Silva, doente) e, em 1969, elegeu-se o general Emilio Garrastazu Médici, que conduziu os chamados “anos de chumbo”, quando uma severa política de censura e repressão foi colocada em prática, afetando a produção intelectual e cultural do país, com o veto à publicação de livros, censura nos meios de comunicação e exílio ou prisão de escritores, professores e artistas.

4.1.2 A interferência militar

Intervenções militares como o golpe de 64 não são novidade no Brasil, que assistiu a levantes do Exército desde o período imperial. Neste sentido, é válido lembrar

que a própria instauração do regime republicano deu-se com um golpe das forças armadas. Os militares brasileiros estiveram à frente, além da queda da monarquia, da abolição da escravatura. No Brasil, assim como no restante da América Latina, as interferências dos militares no governo foram muitas.

Ao longo do século XIX tem-se a participação do Exército na repressão a movimentos populares e a insurreições políticas: exemplos são a atuação do exército no combate a movimentos como a Confederação do Equador, que ocorreu em 1824, em Pernambuco, a Cabanagem, entre 1835 e 1840, no Pará, e a Guerra dos Farrapos, no sul do país. Para reprimir movimentos como estes, o império criou, em 1831, “a Guarda Nacional, uma força auxiliar do Exército, que ficou muito ligada aos grandes proprietários de terra. À Guarda Nacional competia a repressão a opositores internos, enquanto que ao Exército deveria caber a defesa contra agressões externas”¹⁶⁰. As forças armadas atuaram na repressão do movimento do Contestado, em 1912, surto messiânico semelhante à Guerra de Canudos, também vencida pelo Exército em 1897.

Na primeira metade do século XX, o exército enfrentou turbulências internas, provocadas por choques entre as hierarquias e patentes de que é formado: significativos neste sentido são o “Tenentismo”, em 1922 e 1924, e a famosa Coluna Prestes, que percorreu o país de 1924 a 1927, defendendo “bandeiras simpáticas às classes médias urbanas: moralidade pública, democratização do voto e dignidade nacional”¹⁶¹, ideais esses que se contrapunham à subserviência do exército ao poder de grandes proprietários de terras, que na época também detinham o poder político. Do movimento tenentista e de dissidentes das oligarquias rurais, desenvolveu-se a Aliança Liberal, que alçou Getúlio Vargas à presidência da república em 1930, graças a um golpe de estado.

A atuação do exército em repressão ao comunismo dá-se a partir do combate à Intentona Comunista, que foi suprimida dentro mesmo dos quartéis. A vitória do Exército contra os comunistas tornou-se a “pira permanente em torno da qual se celebram as solenidades anuais de reafirmação dos ideais sagrados de combate ao comunismo, pedra angular da ideologia assumida pelo Estado após 1964”¹⁶².

Já na segunda metade do século XX, continuam ocorrendo intervenções militares no Brasil. Nelson Werneck Sodré observa que, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, os golpes apresentam uma curiosa alternância: em 1945, Getúlio Vargas é deposto, em

¹⁶⁰ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. Prefácio de D. Paulo Evaristo Arns. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 54.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 55.

¹⁶² *Ibidem*, p. 55.

movimento articulado pelos militares e setores de direita, acusado de pender para a solução “subversiva”; em 1951, Vargas retorna à presidência, garantido pelos militares, em consequência de sua consagração nas urnas; em 1954, é novamente deposto e levado ao suicídio, ao inclinar-se a uma posição nacionalista; em 1955, Kubitschek, apoiado em forças políticas antes organizadas por Vargas, tem sua posse assegurada pelos militares; em 1961, ocorre a renúncia do presidente Quadros, e há uma tentativa de golpe militar abortada pela resistência de parte da própria força militar, que apóia o movimento da Legalidade. Verifica-se uma alternância dos golpes e pronunciamentos militares: como lembra Nelson Werneck Sodré, ora eles se definem em defesa das soluções democráticas, ora contra a democracia; têm um sentido em 1951, em 1955, em 1961 e têm um sentido oposto em 1945, em 1954 e 1964. “Entre 1945 e 1965, menos de vinte anos, depuseram quatro vezes os presidentes. Em todos os casos, tais presidentes eram acusados de tendências esquerdistas”.¹⁶³

No romance analisado, a ideologia do autoritarismo encontra-se representada nas figuras do líder municipal, João Cândido, e de seus aliados; o prefeito acredita que o progresso só pode ser alcançado em uma sociedade governada pela “mão forte” de um líder. À maneira dos governos militares, a administração de João Cândido preocupa-se em combater o comunismo e promover a ordem de forma autoritária. Não é à toa, portanto, que o coronel João Cândido seja identificado como “antigo membro da família Jardim e oficial da Guarda Nacional já extinta”¹⁶⁴, dado que esta facção das forças armadas foi caracterizada pela repressão a movimentos internos no país, tal como o coronel de Lagoa Branca, que busca “resguardar” a cidade não só de ameaças externas, como as guerras na Europa, mas principalmente de questões internas, como a expansão do comunismo.

João Cândido também busca “limpar” a cidade – no execrável episódio da caça aos mendigos – à semelhança da idéia de eugenia que se encontrava em expansão e motivou ideologias racistas e xenófobas de movimentos autoritários como o nazismo e o fascismo. Condizente também com sua postura autoritária é a idéia de que os comunistas se proliferaram rapidamente, como pragas.

Paralelamente às forças militares e policiais, encontra-se em expansão em Lagoa Branca o movimento integralista, que simultaneamente se punha contra o comunismo e o “imperialismo” de extrema direita, e que cultivava ideais autoritários. O Partido

¹⁶³ SODRÉ, Nelson Werneck. **Vida e morte da ditadura**: 20 anos de autoritarismo no Brasil. 2 ed. Petrópolis: editora Vozes, 1984, p. 27.

¹⁶⁴ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 12.

Integralista foi criado em 7 de outubro de 1932, e teve como principal ideólogo o escritor, político e jornalista Plínio Salgado. Seu lema era a defesa de “Deus, pátria e família” e sua doutrina “alimentou-se dos descontentamentos resultantes da crise de 1929 e da impotência do governo provisório para solucionar os problemas velhos e os novos dela decorrentes”¹⁶⁵. Colocava-se contra o capitalismo imperialista, que, segundo o integralismo, escravizava o povo brasileiro com a exorbitante dívida externa e com a exploração da produção agrícola e industrial. Ao mesmo tempo, posicionava-se contra o comunismo, que era o principal inimigo da propriedade privada, tida pelos integralistas como direito inalienável do homem. O socialismo era encarado como ameaça às liberdades individuais.

4.1.3 O problema da censura

A censura consiste na manipulação da produção cultural, pelo estado ou grupo político no poder. Sua prática pode ser prevista em lei ou ser implícita, como forma de intimidação. Durante o regime militar, são vetados livros, discos, notícias são manipuladas ou suprimidas.

No governo de Getúlio Vargas, e ainda mais durante o Estado Novo, foram censurados livros de vinculação comunista e escritores e intelectuais foram presos. Antes mesmo da instauração do Estado Novo já havia perseguição à produção intelectual. Foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda, que se ocupava ao mesmo tempo da propagação da doutrina do novo governo e praticava a censura a órgãos de imprensa e comunicação. Conforme relata Nelson Werneck Sodré em **Literatura e história no Brasil contemporâneo**, no decorrer de 1936 e 1937, ou seja, antes de se estabelecer a ditadura, instaura-se um clima de perseguição à produção intelectual. Livros são queimados em praça pública, à semelhança de autos-de-fé medievais; bibliotecas sofrem expurgo, atividades nas universidades são boicotadas. Tornam-se comuns apreensões de livros e fechamento de jornais. “Estabelecida rigorosa censura à imprensa, as informações não foram apenas controladas como canalizadas para a monotonia do aplauso aos atos públicos”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. **Vida e morte da ditadura**. Op. cit., p. 40.

¹⁶⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. **Literatura e história no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 50.

Verifica-se, portanto, outra referência a fatos históricos da década de 30 que remetem alegoricamente à situação na década de 70, em que o peso da censura fez-se sentir de forma mais contundente. A censura é justificada como forma de impedir relatos que difamem a imagem dos políticos autoritários:

Estamos empenhados numa missão histórica, ajudando um homem que tem um grande coração e que só alimenta um pensamento de manhã à noite, e se calhar sonha com ele, é o de não deixar entrar nesta terra a miséria que rola por este mundo todo, desde terremoto no Japão até as mentiras de que as cadeias do Rio de Janeiro estão cheias de comunistas, que mataram outros, e que o Dr. Getulio Vargas quer fazer uma ditadura, imagine só, e ainda envolvem nessas infâmias todos os nomes de homens honrados deste nosso Rio Grande como o bravo Dr. Osvaldo Aranha, o eminente Dr. Batista Luzardo e tantos outros varões desta República.¹⁶⁷

Todos os cidadãos estão proibidos de ouvir rádio e ler jornais. Segundo o prefeito, a população deve manter-se livre das misérias e violências que estão ocorrendo no mundo. Tal objetivo é referidos pelos personagens com referências a eventos externos, como as guerras e revoluções na Espanha, na Rússia e as agitações políticas no governo brasileiro. Lagoa Branca deve ser um lugar livre da mácula das disputas ideológicas que o coronel-prefeito acredita serem tão perniciosas à paz, como relata o professor Ulisses aos seus alunos:

falou em terremotos, incêndios, desastres de carros, epidemias e surtos de fome na Ásia, o homem parece estar com idéia fixa sobre desgraças; eu ponderei a ele que essas coisas sempre aconteceram, mas nem cheguei a terminar o que queria dizer, ele avançou para mim de dedo em riste, espumava: pois saiba que isso acontece lá fora, para além dos limites desse município em que vivemos, saiba que resolvi proteger a minha gente de todas essas misérias e desgraças, aquilo que os olhos não vêem o coração não sente, Lagoa Branca não é lugar de terremoto, nem tem mar para naufrágio, nem avião para cair em chamas, nem peste, nem edifício para ruir, nem cólera, nem guerra.¹⁶⁸

A proibição do prefeito ainda se estende à correspondência, pois todas as cartas que as funcionárias dos correios consideram suspeitas são confiscadas. O único meio de comunicação possível é o telégrafo, mas o telegrafista também é intimidado pelos policiais, pois por pouco um de seus filhos não é preso por ter escondido um aparelho de rádio em casa. A censura é sempre justificada com palavras de patriotismo e com a idéia de que as notícias só trazem desgraças e más influências. Para saber das notícias que “realmente interessam”, a população deve procurar o órgão de imprensa oficial, que neste caso é o ridículo periódico mensal *A voz de Lagoa*:

¹⁶⁷ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 56.

¹⁶⁸ GUIMARÃES, Josué. op. cit., p. 22.

[Dr. Fadul] perguntou ao inspetor: tem lido jornais? O rapaz ficou com a xícara no ar: quem sou eu, doutor, estou como toda a gente esperando *A voz de Lagoa* para saber das notícias. O médico bebericou no cálice: mas o amigo vai todas as tardes buscar os amarrados de jornais na estação da Viação Férrea e pensei que podia passar os olhos pelo menos na primeira página. O rapaz olhou para os lados, havia outros fregueses sentados nas mesas da frente, disse para o médico que procurasse esquecer isso, o Coronel João Cândido é um bom homem, o senhor sabe, mas não gosta nada que se contrarie ordens suas, não cabe a mim opinar, sou um simples funcionário, o senhor sabe, se ele acha que ninguém deve ler os jornais de fora e nem ouvir rádio é sinal de que tem bons motivos para isso, o que ele quer mesmo é que Lagoa Branca viva feliz e isso ele está conseguindo, o senhor olha em redor e pensa que é até um milagre.¹⁶⁹

Em sua pesquisa sobre a censura a obras literárias no período pós-64¹⁷⁰, Deonísio da Silva relata que havia mais de 500 livros proibidos, tanto de autores brasileiros como de estrangeiros. Um caso emblemático foi o que ocorreu com o volume de contos **Feliz ano novo**, de Rubem Fonseca, que enfrentou longo processo judicial e continuou proibido mesmo após o abrandamento da censura com o processo de abertura política.

Após a promulgação do Ato Institucional número 5, todos os meios de comunicação eram obrigados a funcionar sob a vigilância de um censor nomeado pelo governo. A prática da censura recrudescer a perseguição policial a jornalistas, escritores e artistas, muitos dos quais foram presos ou exilados e viram suas obras sendo tiradas de circulação. Em 1974, a partir da posse do general Ernesto Geisel, iniciou-se um lento e gradativo processo que ficou conhecido como “abertura política” ou “distensão”, que tinha como metas o fim do AI-5, o abrandamento das forças repressivas, a restituição de direitos constitucionais, como o *habeas corpus*, e a anistia política. Porém, paradoxalmente, foi no período da “abertura” do governo Geisel que ocorreu o maior número de proibições de livros, filmes, peças teatrais, entre outras manifestações culturais. Deonísio da Silva relata um caso curioso envolvendo a publicação do romance analisado neste trabalho:

O romancista Josué Guimarães, por exemplo, teve problemas com o seu livro *Os tambores silenciosos*, cujas provas tipográficas foram examinadas por um desembargador que se sentiu retratado num personagem. Na ocasião, segundo relato do escritor, travou-se um diálogo curtíssimo. Ao perceber, atônito, o pedido do suposto ofendido para que ele substituísse o personagem em questão, ele fulminou o interlocutor: ‘Você cumpra o seu dever às claras, que eu cumpro o meu! O seu é o de censurar; o meu é de

¹⁶⁹ Ibidem, p. 30.

¹⁷⁰ SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 15.

escrever!’ O censor queria demais: desejava que o veto fosse exercido nos bastidores com o consentimento do autor.¹⁷¹

Nos jornais, os órgãos censores suprimiam trechos de reportagens ou textos inteiros. Jornais eram publicados com grandes espaços em branco e alguns, no espaço do texto proibido, traziam receitas culinárias ou poemas. Elio Gaspari lembra o exemplo do jornal O Estado de São Paulo, que reproduzia trechos do épico **Os Lusíadas** no lugar das notícias censuradas. Outro periódico ainda tentou denunciar a opressão aos meios de comunicação em sugestivas notas sobre a previsão do clima, em que se noticiava, por exemplo, que “o ar estava irrespirável” ou a atmosfera estava sufocante.

4.1.4 “Lagoa Branca: ame-a ou deixe-a”: propaganda governamental e cultura do espetáculo

Em Lagoa Branca, assim como no Brasil da década de 70, assiste-se a uma “cultura do espetáculo” aliada à censura. Na cidadezinha do interior, é o desfile de Sete de Setembro, que o coronel planeja minuciosamente de forma que resulte num espetáculo inesquecível, e a onipresença das cores verde e amarelo como forma de exaltação da pátria. Encontra-se n’*A voz da Lagoa*, nas primeiras páginas do exemplar especial da Semana da Pátria, um retrato do Coronel João Cândido para os leitores recortarem e pendurarem na parede. Está presente, com isso, a preocupação – típica de governos totalitários – de mostrar a imagem de um líder carismático, que estabeleça vínculos com as massas. Com isso, a figura de João Cândido assemelha-se à imagem que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) procurou produzir sobre Getúlio Vargas: o “pai dos pobres” ou o salvador do país. Tal como na ficção de Guimarães, durante o Estado Novo também havia a preocupação em mostrar a imagem do chefe da nação em locais públicos.

Durante a chamada “era Vargas”, a preocupação em promover o patriotismo também era constante. Getúlio Vargas chegou a adotar medidas radicais, como proibir os símbolos, as bandeiras e as manifestações culturais típicas de cada estado brasileiro. Buscou-se uma homogeneização da noção de “brasilidade”.

O nacionalismo exacerbado foi retomado nos anos do regime militar. Divulgava-se a idéia de trabalhar e viver pelo país. Propaga-se o *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”,

¹⁷¹ SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**. Op. cit., p. 41.

idéia também é representada alegoricamente no discurso do prefeito, que não oferece outra escolha entre “amar” Lagoa Branca” ou abandoná-la:

ele disse: o senhor não é obrigado a colaborar, mas se achar que esse não é o caminho, sou forçado a defender meu povo, coloco o senhor num trem, vai escolher outra cidade para lecionar, é livre para escolher, como aqui todos são livres, disso eu faço questão, não quero que digam aí por fora que aqui as pessoas só fazem aquilo que eu quero, não senhor, escolha o melhor lugar para ir [...] ¹⁷²

Nos anos 70, slogans e canções de exaltação da pátria eram criados e repetidos incessantemente na mídia. Surgiram diversas frases de efeito, por exemplo: *“Brasil: Ame-o ou deixe-o.”*, ou ainda *“Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”* – sentença que é parodiada em **Os tambores silenciosos**, quando o prefeito João Candido afirma que “quem não está a favor de Lagoa Branca, está contra Lagoa Branca”. É nessa época também que são compostas músicas encomendadas pelo governo, como a famosa “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel, que tem como refrão os seguintes versos: “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil./Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/Ninguém segura a juventude do Brasil”. Outra canção bastante conhecida é “Este é um país que vai para a frente”, tida como verdadeiro “hino” ao regime militar:

"Este é um país que vai pra frente
Rô Rô Rô Rô Rô
De uma gente amiga e tão contente
Rô Rô Rô Rô Rô
Este é um país que vai pra frente
De um povo unido, de grande valor
É um país que canta, trabalha e se agiganta
É o Brasil de nosso amor!"

A propaganda institucional visava à elevação do moral da população. Slogans eram fartamente distribuídos e divulgados a todo instante em todos os meios de comunicação. Vivia-se num regime de exceção, endividado e com um dos maiores abismos sociais do planeta; no entanto, devido à manipulação ideológica por meio da censura, o regime fazia a população acreditar que o Brasil estava na direção certa do progresso. Tal situação é reproduzida em **Os tambores silenciosos**, pois há um esforço constante para demonstrar que, com as medidas tomadas pelo governo, “todo o mundo está mais feliz”, o que remete à falácia do Brasil grande, do Milagre econômico.

¹⁷² GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 23.

O “milagre” econômico ocorreu entre 1969 e 1973, época em que o PIB brasileiro cresceu quase 12% ao ano, e foram realizados investimentos com base em empréstimos externos, o que por um lado elevou a taxa de empregos e o desenvolvimento da infra-estrutura, mas por outro lado gerou uma dívida externa bastante alta. Evidenciou-se a crescente insatisfação da sociedade com as altas taxas de juros, com o fim do “Milagre” e com as denúncias de repressão e tortura, porém essa insatisfação foi amenizada com a promoção da chamada “cultura do espetáculo”. Apresenta-se outra forma, além da censura, de manter o público à parte das manifestações culturais de protesto contra a ditadura: trata-se do advento da televisão, popularizada graças ao maciço investimento estatal em redes de transmissão e às concessões que possibilitaram a veiculação de canais gratuitos. Outro acontecimento que passou a ter um caráter político foi a conquista do tricampeonato mundial de futebol, em 1970. O sucesso no esporte passou a ser associado à noção de que o Brasil atravessava um momento positivo, tanto social quanto economicamente: por isso, o governo investiu maciçamente em crédito para a população adquirir televisores e acompanhar, assim, o “êxito” que o país vinha alcançando.

Mesmo na publicidade (que se distingue da propaganda por sua finalidade comercial), procurava-se veicular ideais nacionalistas. Um exemplo é o cartaz publicitário do popular calçado “Conga”, que apresenta uma fotografia de jovens calçando o tal sapato, marchando e carregando tambores e bandeiras, num desfile de Sete de Setembro. Abaixo da fotografia, a frase “Pise firme que este chão é seu.”¹⁷³ Campanhas como essa aliaram a propaganda do regime à publicidade de bens de consumo.

É significativo que até mesmo em peças publicitárias apareça a representação de um desfile do dia da independência. No contexto do regime militar, o desfile de sete de setembro não visa a promover apenas um espetáculo para comemorar o aniversário de Independência do Brasil. Durante a ditadura, as paradas militares exibiam ostensivamente o armamento pesado e a rígida disciplina das forças armadas, numa demonstração mais voltada à intimidação do que ao patriotismo. Conforme relata Maria Helena Moreira Alves, em sua pesquisa sobre o Estado e a oposição durante a ditadura, a parada militar no dia da Independência era importante componente psicológico da estratégia de intimidação. Era a ocasião em que as pessoas podiam ver em exibição todo o equipamento militar pesado. Em 1968, a população sabia que todo aquele

¹⁷³ Cartaz publicitário reproduzido no livro **A ditadura escancarada**, de Elio Gaspari. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

impressionante aparato de força podia mais provavelmente voltar-se contra ela do que contra um agressor estrangeiro; a parada teria assim um efeito dissuasivo, levando a população a temer eventuais conseqüências da passagem à ação. Ainda segundo Maria Helena Alves, “não é mero acaso ou coincidência que todos os governos militares e totalitários dêem tanta importância a paradas militares e exposições de armamentos; trata-se de elemento da estratégia do terror, utilizado como método de controle político e social”.¹⁷⁴

A idéia de que o desfile de independência não era apenas uma tradição e uma comemoração patriótica, mas uma demonstração de força e intimidação do poder militar, está presente nos preparativos do desfile em Lagoa Branca, pois está prevista a exposição do já referido caminhão de presos:

Mandei preparar [...] aquela gaiola que o senhor pediu para meter uns quatro ou cinco desordeiros presos e que vai em cima de um caminhão do empreiteiro; já está quase pronta a faixa, aliás duas, uma para cada lado do caminhão, com a frase “O crime não compensa”, é gaiola de madeira mas muito forte e como os carpinteiros são de lá mesmo não há perigo de darem com a língua nos dentes furando o nosso segredo, vai ser surpresa mesmo para exemplo dessa rapaziada.¹⁷⁵

A instigação ao boicote do desfile de Sete de Setembro, na obra, pode ser entendida como uma alusão ao pronunciamento do deputado Márcio Moreira Alves, que incitou a população a não comparecer aos festejos da Independência, como forma de protesto, e até mesmo sugeriu às moças solteiras que não namorassem rapazes pertencentes ao Exército. Tal discurso foi considerado o “estopim do AI-5”, pois foi proferido no dia 2 de setembro do mesmo ano em que o Ato Institucional foi redigido e instaurado.

Tanto no Brasil pós-64 quanto na fictícia Lagoa Branca, toda a propaganda nacionalista e o esforço para manter a censura não foram suficientes para encobrir os problemas e contradições do regime. Assim, acabam-se revelando atrocidades como a prática da tortura, o que causa a revolta dos cidadãos. Tanto em Lagoa Branca como no Brasil, o regime começa a ter dificuldades para resolver problemas por ele mesmo criados, e aparecem os primeiros sinais de esgotamento. No entanto, o autoritarismo, a supressão do direito de expressão e a falta de liberdade só serão combatidos com a mobilização popular.

¹⁷⁴ ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 129

¹⁷⁵ ¹⁷⁵ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 97.

4.1.5 Tortura e medo

A prática hedionda da tortura foi aplicada amplamente durante o regime militar, nos chamados “porões da ditadura”, já que se tratava de uma atividade ilegal e negada pelo discurso oficial. Eram presas, torturadas e até mesmo assassinadas pessoas acusadas de subversão e de ligação a atividades dos partidos comunistas. As perseguições e prisões eram efetuadas muitas vezes sem provas concretas de atividades subversivas. O compêndio **Brasil: nunca mais**, organizado pela arquidiocese de São Paulo, relata impressionantes casos de torturas aplicadas a pessoas comuns, como estudantes e trabalhadores, que não poderiam oferecer grandes “ameaças” ao governo ditatorial. Também eram detidas e torturadas pessoas que, inclusive, nada tinham a ver com partidos políticos ou movimentos de resistência.

Até hoje, existem grupos mobilizados até na internet em busca de justiça para os casos de torturados e desaparecidos políticos. O assunto “tortura” ainda causa um certo mal-estar mesmo em um regime democrático. O atual governo enfrentou a resistência dos militares quando se sugeriu reabrir os processos de crimes políticos. Se é difícil de lidar com a questão até hoje, no momento então que as torturas em nome da “segurança nacional” eram praticadas, isso era quase impossível. A censura coibia denúncias e notícias de torturas na imprensa. Vários assassinados nos “porões” tiveram como causa alegada improváveis “suicídios” ou atropelamentos. Exemplos que tiveram bastante repercussão foram a morte do jornalista Wladimir Herzog e do operário Manuel Fiel Filho, nas dependências do DOI/CODI¹⁷⁶, em São Paulo.

Escrito em meio a um contexto de rigorosa censura, o romance de Guimarães também vale-se do recuo temporal para, ficcionalmente, relatar situações semelhantes às que ocorriam no Brasil pós-64. Nas situações narradas no livro, ocorre a prisão e a tortura de presos absolutamente inocentes, como os meninos que eram pegos ouvindo rádio ou lendo revistas velhas, ou como o livreiro que tinha em seu estabelecimento um romance de Jorge Amado. O absurdo de tais situações evidencia o quão absurda era a tortura.

¹⁷⁶ O DOI (Destacamento de Operações Internas) e o CODI (Centro de Operações de Defesa Interna) foram órgãos policiais implantados pela ditadura para investigação e combate à atuação do “inimigo interno” do país. Suas sedes ficaram conhecidas como locais de tortura. Elio Gaspari lembra que, com certeza, não passou despercebido para os chefes militares o fato da sigla “DOI” ter a mesma sonoridade da palavra “dói”. Ou seja, os instrumentos de repressão aos subversivos deveriam mesmo ser instrumentos de dor e intimidação, por trás do aparentemente positivo sentido de proteção da nação.

Ainda ontem [Capitão Ernesto] pegou um rapazinho desses que teimam em esconder jornais de Porto Alegre, fez uma fogueira nas lajes do chão, prendeu fogo e sabe que obrigou o rapaz, ajudado por mais dois praças, a sentar na fogueira, nu em pelo, até que dissesse onde havia arranjado aquele exemplar do *Correio do Povo*.¹⁷⁷

Ao mesmo tempo em que o prefeito dedica-se a promover a “paz”, os policiais promovem a violência de maneira sádica, como na descrição que o inspetor faz do choque elétrico:

fiz como o eletricista me havia ensinado, amarrei os pólos por meio de fios desencapados nos dedos dos pés e das mãos e girei a manivela; meu capitão, precisava ver, o filho da puta parecia um sapo quando se joga em cima de chapa quente, pulava como se estivesse atacado pela doença de São Guido e com isso arranquei o nome de mais três amiguinhos dele que faziam a mesma coisa na estação vendendo bolo frito, doces e rapaduras.¹⁷⁸

O uso de tortura sempre foi negado e repudiado no discurso oficial, que contrastava gritantemente com a rotina dos “porões”. Ou seja, os presidentes militares sempre negaram que a tortura fosse utilizada, ou admitiam sua existência, porém alegando que era praticada sem o consentimento das autoridades e em casos isolados, que estariam sendo investigados e cujos responsáveis seriam punidos. Na prática, ocorriam brutais sessões de tortura nos porões, e seus praticantes – ou que com ela compactuavam – não raro eram reconhecidos e agraciados com medalhas e promoções nos cargos.

Quando um oficial lecionava técnicas de tortura na Vila para uma platéia de cem oficiais e sargentos das três Forças Armadas, o ministro do Exército, general Lyra Tavares, já estava em campanha para tomar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, ascendendo assim à “glória da imortalidade”. Na mesma época em que o tenente demonstrava, num quartel, durante o expediente, “o que se faz clandestinamente no país”, o general assinava um manifesto admitindo que eram praticados abusos, “por mais que os condenem e reprimam as autoridades responsáveis pela ordem pública”.

A convivência desses dois personagens dá-se através de um processo desgastante para a hierarquia. Salvo na Alemanha hitlerista e na União Soviética dos expurgos de Stalin, todas as ditaduras que sancionaram a tortura negaram a sua existência.¹⁷⁹

A tortura que era cometida sem o conhecimento ou sem o consentimento do poder executivo está presente no livro, pois o coronel não imagina que, além das apreensões de rádios e jornais, estão sendo efetuadas prisões indiscriminadas. Assim, a idéia de que a tortura era desconhecida ou negada pelos chefes políticos, mas

¹⁷⁷ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 29.

¹⁷⁸ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 112.

¹⁷⁹ GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

livremente praticada pelas autoridades policiais, é referida no romance em passagens como esta, em que o tenente Hipólito finalmente revela ao prefeito que estão ocorrendo prisões indiscriminadas e os presos estão sendo torturados:

- Coronel, acabo de vir da delegacia, quero comunicar ao senhor que abri as portas da cadeia, soltei mais de trinta rapazes filhos de famílias boas aqui da cidade, todos eles meninos de mais ou menos vinte anos, dois deles até nem chegaram a essa idade, há um menino de quinze, no máximo.
- Rapazes presos?
- Sim, levados para lá pelo capitão e pelo inspetor Paulinho. E tem mais, coronel: descobri que dois deles foram torturados e mortos de tanto apanhar, levavam choques elétricos e passavam todos pela tortura do afogamento. O coronel levantou-se, lívido:
- Tenente, o senhor veio aqui para mentir e caluniar, para infamar, para espalhar boatos e logo comigo?
- Calma, coronel, o senhor sabe que eu não sou homem dessas coisas que se eu estou aqui é por saber que o senhor foi envolvido nisso tudo de boa-fé, empurrado por certos bajuladores que nem preciso dizer o nome.¹⁸⁰

Os abusos dos policiais eram cometidos não apenas em função da confiança neles depositada pelo prefeito, mas pelo medo que a população tinha da tortura. Essa era uma realidade também presente na ditadura militar, quando “era difícil encontrar um brasileiro que não tivesse entrado em contato pessoal direto ou indireto com uma vítima de tortura, ou que não se tivesse envolvido em alguma operação militar de busca e detenção”¹⁸¹. Estabeleceu-se uma verdadeira cultura do medo, que reprimiu a participação em atividades comunitárias, políticas ou sindicais. A “cultura do medo” constituía-se através do silêncio imposto à sociedade por meio da censura e do controle nas escolas, universidades e nas produções artísticas. A população sabia da existência da repressão, mas não se manifestava publicamente. Em **Os tambores silenciosos**, esse sentimento de impotência é representado pela resignação dos cidadãos de Lagoa Branca ao entregar seus rádios e não terem mais o direito de ler jornais, e pelo medo dos pais dos jovens presos de fazer denúncias e reagir às arbitrariedades.

A ficção de Guimarães também sugere que a versão mantida pelo poder, de repúdio à tortura, não se sustenta, pois muitos dos oficiais do período pós-64, na verdade, defendiam o seu uso. Note-se a semelhança entre, por exemplo, as justificativas do Capitão Ernesto, e as falas dos presidentes Médici e Geisel, reproduzidas logo em seguida:

Esses soldados, o próprio tenente aqui da delegacia, o cabo que está aí fora, todos eles sabem das toturazinhas aplicadas nesses rapazes e quem nos diz que um deles não poderia muito bem falar no ouvido do prefeito, dar o

¹⁸⁰ GUIMARÃES, Josué. Op. cit., p. 208.

¹⁸¹ ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil**. Op. cit., p. 168.

serviço, quem sabe para o general Flores da Cunha? O capitão fez um ar de desprezo: isso é outra coisa, estamos em estado de guerra no país inteiro desde a intentona comunista, estamos agindo como autoridades na prevenção de atos subversivos, em outras palavras, estamos dentro da legalidade, agindo em nome dela, defendendo o direito da propriedade, da família – o inspetor interrompeu, acrescentando: de Deus, que está no lema dos integralistas – pois que seja, e de Deus, além da pátria que é brasileira.¹⁸²

[...] Como se vangloriou o general Emilio Garrastazu Médici, mais de dez anos depois de ter deixado o poder: “Era uma guerra, depois da qual foi possível devolver a paz ao Brasil. eu acabei com o terrorismo neste país. Se não aceitássemos a guerra, se não agíssemos drasticamente, até hoje teríamos o terrorismo”.

A ação policial da ditadura foi rotineiramente defendida como resposta adequada e necessária à ameaça terrorista. O general Ernesto Geisel, num depoimento aos historiadores Maria Celina d’Araújo e Celso Castro, desenvolveu esse raciocínio justificativo: “Era essencial reprimir. Não posso discutir o método de repressão, se foi adequado, se foi o melhor que se podia adotar. O fato é que a subversão acabou”. Esse raciocínio ampara-se na exacerbação da ameaça. Tratando-a como algo excepcional, justifica a excepcionalidade da reação.¹⁸³

A noção bakhtiniana de tratamento polêmico das questões sociais, uma das características da menipéia, encontra lugar na prosa de Josué Guimarães e cumpre o papel de revelar as diversas vozes e ideologias em conflito. A paródia do discurso oficial adquire ora caráter cômico, ora polêmico, mas sempre com um sentido crítico. Valendo-nos de outro princípio importante da menipéia e da carnavalização da literatura, podemos identificar na tessitura de **Os tambores silenciosos** a presença antagônica de diversas vozes, tanto a do poder oficial, quanto a da oposição e da reação. Neste último caso, adquire maior importância o papel dos jovens estudantes e do poeta Dino Maldonado, preso e intimidado pelos policiais. Esses personagens, que no decorrer da história pareciam ter uma função meramente acessória, passam a desempenhar uma ação fundamental para a reviravolta carnavalesca e renovadora do final da narrativa.

4.1.6 A mobilização estudantil e o papel da literatura

A resistência às arbitrariedades do prefeito será desencadeada pela mobilização dos estudantes. Instaure-se, com a recusa da população em participar do desfile organizado pelo prefeito, uma “revolução” popular. Ao mesmo tempo, a chuva torrencial e a insólita invasão de pássaros pretos parecem sugerir que é preciso que o mundo

¹⁸² GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 124.

¹⁸³ In: GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

esteja “do avesso”, em uma realidade totalmente oposta, para que se possa questionar a “verdadeira” realidade.

Em princípio, a atividade dos jovens é clandestina e apenas sugerida pela voz do narrador e pela visão dos personagens. Aparece representada a desconfiança que os mais velhos e mais resignados sentem em relação aos mais jovens, como na seguinte passagem:

– Saíram agora quatro rapazes da casa do professor – informou Maria de Fátima –, cada um vai para um lado, estão botando qualquer coisa debaixo das portas, até parece que distribuem os volantes do padre ou do reverendo Ezequiel, que coisa pode ser?

As irmãs correram para a janela, o binóculo passou de mão em mão, Maria Celeste disse que mais três saíram agora da casa do professor e faziam o mesmo na rua do Caminho de Ferro e os outros iam já longe, um deles estava no Beco da Divisa e dois quase corriam na direção da Travessa do Potreiro.

Maria de Jesus disse que boa coisa não andariam eles a fazer, pois era hora de estarem se organizando na frente do colégio para o desfile.¹⁸⁴

Podemos notar, na passagem reproduzida acima, que os estudantes agem silenciosamente, como em algumas das manifestações estudantis nos anos 70: havia protesto, mas sem confronto explícito: clamava-se por “liberdades democráticas”, mas não se dizia abertamente “abaixo a ditadura”. Isso porque, segundo Gaspari¹⁸⁵, manifestar-se abertamente contra o regime provocaria reações muito mais violentas, como nos protestos estudantis no final dos anos 60, que resultaram inclusive em assassinatos de alguns dos manifestantes por policiais no Rio de Janeiro, em uma passeata de estudantes universitários. Além disso, os manifestos estudantis atraíram a simpatia da população e a cumplicidade da imprensa.

A participação estudantil nas lutas políticas e sociais no Brasil foi bastante significativa ao longo do século XX. Criada em 1937, a União Nacional dos Estudantes caracterizou-se desde o início como símbolo das lutas estudantis, tanto em reivindicações específicas da área da educação, como as guiadas por motivações políticas: defesa da democracia, solidariedade a movimentos operários, contra as ditaduras.

No período imediatamente anterior a abril de 1964, a UNE desempenhou expressivo papel na conjuntura de crescimento das lutas nacionalistas e das campanhas em prol das reformas de base. Na crise de agosto de 1961, por exemplo, quando os ministros militares tentaram impedir a posse do vice-presidente João Goulart, em substituição ao renunciante Jânio Quadros, a UNE transferiu prontamente sua sede nacional do Rio para

¹⁸⁴ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 189.

¹⁸⁵ GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Porto Alegre, somando forças com a mobilização em defesa da legalidade constitucional, acionada no Rio Grande pelo governador Leonel Brizola¹⁸⁶.

É significativo o fato de que os jovens é que levam a população a reagir, mesmo que essa reação seja simplesmente não ir ao desfile e não comprar o jornal falacioso do prefeito. Este momento da narrativa pode ser entendido como uma alusão às manifestações do movimento estudantil durante o regime militar, além de evidenciar a fé nos jovens, que seriam capazes de promover uma mobilização a fim de romper o sistema estabelecido. A respeito disso, Regina Zilberman comenta que

o livro manifesta um voto de confiança nas gerações mais jovens ou mais inconformadas, cujo papel ativo leva-as ao inconformismo seja com um estado vigente, seja com as fórmulas mágicas. Pois, se estas podem parecer uma solução, seu funcionamento depende do assumir de uma atitude passiva, que impede modificações.¹⁸⁷

A afirmação de Regina Zilberman evidencia que a resistência e a reação não são provocadas pelo sobrenatural, e sim, pelo inconformismo da população, partindo dos jovens: os pássaros misteriosos não chegam a impedir a ação do poder autoritário; para a população, a presença de tais aves não chega a causar espanto ou medo, e sim, torna-se mais um pretexto para impelir os moradores de Lagoa Branca a saírem de sua posição inerte frente aos desmandos do poder:

Na esquina da Rua Anita Garibaldi, frente à praça, encontraram o Dino Maldonado sem guarda-chuva e nem chapéu, a água escorrendo pela cara abaixo, sacudia um papelucho na mão, ria, acercou-se das irmãs:

– Foram os meus versos, vejam, os meus versos que acabaram com essa pouca-vergonha, os meninos do professor Ulisses distribuíram em todas as casas, vejam, os meus versos. Acharam um destes papéis debaixo da porta?

[...] Apanhou o pequeno pedaço de papel pardo, umedecido pelo tempo, mal impresso; a irmã pediu que ela lesse, estava curiosa, então o Dino andava metido com aqueles meninos!

D. Heloísa enxugava as lentes dos óculos com um lencinho que tirara da bolsa de couro, passaram para a pequena sala de atendimento externo:

*Um raio de luz há de queimar a tirania,
Justiça está a caminho desta terra
Que de tão infeliz já nem dormia...
Tanto ódio no peito a gente encerra!
Um dia a Pátria-mãe...*¹⁸⁸

À parte os versos de gosto duvidoso, é significativo que os jovens de Lagoa Branca tenham encontrado na poesia o combustível para a reação. Se, no romance de

¹⁸⁶ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. Op. cit., p. 131.

¹⁸⁷ ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Op. cit., p.130.

¹⁸⁸ GUIMARÃES, Josué. Op. cit, p. 211.

Guimarães, por um lado o tempo aponta para os pesados “anos de chumbo” da ditadura Vargas, por outro lado aponta para uma possibilidade de reação através da mobilização popular, por meio da referência aos atos em praça pública e à tomada de consciência através da literatura. Neste sentido, é válido lembrar a repercussão que tiveram, tanto na era Vargas quanto no período pós-64, os livros “proibidos” e acusados de subversivos. Temos um exemplo disso na apreensão realizada na livraria de Dino Maldonado. É esse mesmo personagem que irá, com a poesia, despertar a consciência crítica da população, tal como tantos poetas, compositores, escritores e jornalistas buscaram agir nos anos de chumbo.

Verifica-se, assim, que a narrativa constrói interessantes homologias entre a década de 1930 e 1970, valendo-se muitas vezes de alusões indiretas aos fatos históricos, mas mostrando seu impacto sobre a sociedade. A correspondência entre o nacionalismo de Getúlio Vargas e o patriotismo exacerbado do regime pós-64 é representada pela obsessiva preocupação de João Cândido com o desfile de Sete de Setembro. Já a “caça às bruxas” anticomunista encontra ecos tanto às vésperas da ditadura Vargas, quanto durante o período mais repressivo do regime de 64. Aparece também a questão do autoritarismo e das posições políticas extremadas, como o Integralismo, cujos ideais de defesa da pátria soam muito familiares aos ouvidos dos mentores da “doutrina de segurança nacional”. Em nome da segurança do país contra os subversivos, a ação repressora da censura e a prática brutal da tortura; e, finalmente, como formas de resistência e reação, a literatura e a mobilização popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ensaio “Os estudos literários hoje”, Bakhtin adverte que “não é muito desejável estudar a literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a literatura apenas na época em que foi criada, no que se poderia chamar sua contemporaneidade”¹⁸⁹. Mais adiante, no mesmo texto, o teórico russo afirma que se contentar em explicar e compreender a obra a partir das condições próprias de sua época é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de sentido. Partindo de tais pressupostos, ao se analisar uma obra como a do escritor Josué Guimarães, é importante que se atente para o contexto em que ela foi produzida, no auge da repressão da ditadura militar; porém, isso não significa que se trate meramente de uma obra circunstancial, “datada”, como muitas outras composições panfletárias produzidas no mesmo período. Acreditamos que o texto de Josué Guimarães apresenta qualidades estéticas e literárias que justificam a presença do nome do autor entre os mais importantes escritores gaúchos.

Os tambores silenciosos apresenta características que o situam em uma vertente particular da ficção brasileira, que seria a sátira de cunho político, mais especificamente de protesto contra o regime militar de 64. As peculiaridades formais e temáticas dessa tendência da prosa brasileira foram focalizadas no primeiro capítulo desta dissertação, trabalho que foi realizado com base principalmente nas pesquisas de Tânia Pellegrini, Malcolm Silverman, Flora Sussekind e Renato Franco, além dos comentários críticos de Antonio Candido e Silviano Santiago.

Na primeira parte desta dissertação, também buscamos recuperar a fortuna crítica sobre a obra de Josué Guimarães, bem como situar as pesquisas que já foram realizadas sobre o romance enfocado neste trabalho. Foi possível constatar que a

¹⁸⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 364.

narrativa em questão conta com interpretações que atentam principalmente para o sentido de denúncia e para o caráter insólito do enredo. Com relação a este último aspecto, os comentadores que se ativeram à análise de **Os tambores silenciosos** interpretaram-no como uma obra pertencente ao gênero romanesco *fantástico* ou filiada ao chamado *realismo maravilhoso* latino-americano.

Percebemos que, em geral, as leituras já realizadas interpretam-no enfatizando o *medo* e o caráter assustador dos eventos insólitos. A análise proposta neste trabalho não compartilha dessa interpretação, que destaca o medo e o aspecto lúgubre, como se os pássaros e a morte da autora deles fosse uma ameaça.

Nossa intenção foi mostrar que, dado o seu caráter satírico e alegórico, a obra não pertence exatamente ao domínio do *fantástico*, por não pretender causar medo, nem estar situada em um mundo *alheado*, ou seja, que não oferece margem para a identificação de uma realidade sócio-histórica ou política. Além disso, o *fantástico* supõe um aspecto sombrio e assustador que não parece ser compatível com um discurso que provoque o riso e a reação crítica a uma determinada situação social. Sombrios foram, com certeza, os tempos que serviram como motivação e pano de fundo para a elaboração do texto.

Como afirmamos, o efeito principal de **Os tambores silenciosos** não parece ser sombrio, algo que busque causar o medo. Trata-se, isto sim, de um romance cuja temática desafia aquilo que deveria causar medo, sendo assim um exemplo do caráter crítico e provocador do riso.

Por outro lado, apesar de Josué Guimarães ter afirmado que sentia uma inclinação ao realismo mágico (ou maravilhoso), e apesar de a narrativa apresentar características que a aproximam desta tendência, entendemos que há restrições em classificá-la estritamente nesta categoria, pois o romance apresenta elementos que destoam do propósito específico desta forma narrativa.

Conforme procuramos demonstrar, o realismo maravilhoso trata de representar ficcionalmente uma visão do mundo específica de culturas periféricas – em particular, as culturas latino-americanas – em relação à visão hegemônica, perpetuada em função do poder político e da hegemonia cultural das nações européias. O que seria inusitado ou sobrenatural para uma visão do mundo eurocêntrica e racionalista é, na narrativa realista maravilhosa, considerado normal e natural. Tal fenômeno não ocorre na obra ficcional aqui analisada, pois o insólito não é recriação estética da cosmovisão de uma

determinada cultura, mas uma forma alegórica e satírica de referir-se a uma realidade sociopolítica.

As estratégias usadas para compor o cenário do romance, o humor e a sátira, expõem os defeitos das personagens e as aproximam da caricatura. Verifica-se a presença de variadas manifestações do grotesco, que têm em comum o intuito de provocar e ridicularizar a ordem estabelecida e denunciar a corrupção de modelos autoritários. O humor é empregado como elemento de destruição, já que a virtude não é o forte dos personagens ligados ao poder, cujos defeitos são impiedosamente acentuados e ridicularizados. A forma exagerada e caricatural como Guimarães traça as personagens alvos de sua crítica mais contundente remete-nos à noção de grotesco, que associa a sensação de estranhamento e repulsa ao riso.

Neste trabalho, buscamos demonstrar que o romance de Josué Guimarães emprega elementos que fazem parte da estética do grotesco, e que tais elementos cumprem na obra um sentido cômico e ao mesmo tempo desmascarador das injustiças, escândalos e arbitrariedades por trás de uma sociedade regida por sujeitos que buscam obsessivamente promover a “ordem” e a manutenção da “moral”.

Por estas razões, a realização desta dissertação foi feita optando-se por analisar **Os tambores silenciosos** com base em formulações teóricas que dessem conta, por um lado, da presença da comicidade e, por outro, da presença do insólito. Percebeu-se que a noção de *sátira menipéia* de Bakhtin seria proveitosa para os propósitos deste trabalho, em função de que abarca tanto o caráter insólito quanto o satírico. A narrativa apresenta em sua composição diversas características da menipéia, dentre as quais procuramos destacar a ocorrência de fatos insólitos, como o aparecimento dos pássaros negros e o súbito encolhimento da personagem Maria da Glória, a presença dos contrastes, o ângulo de visão inusitado, representado pelo privilegiado e pormenorizado olhar que as sete irmãs Pilar conseguem ter com o seu binóculo, os comportamentos escandalosos, como os adultérios, a comicidade na descrição dos personagens e o tratamento polêmico de questões sociais em voga na época da produção do texto, como a censura, a opressão política e a violência – temas esses que receberam atenção no último capítulo deste trabalho, destinado a examinar as relações entre a ficção de Josué Guimarães e o seu próprio tempo.

A noção de carnavalização também foi abordada, em função de que o enredo da obra em questão revela inversões e mudanças bruscas de perspectiva que são típicas da literatura carnavalizada. O princípio carnavalesco na literatura representa um

questionamento lúdico das normas sociais. Extinguem-se as hierarquias, as regras e restrições convencionais, e o carnaval promove um riso festivo que desafia a censura e a opressão. Podem ser considerados como exemplos de carnavalização na obra a importância que assume o espaço da praça pública no desfecho da narrativa, a manifestação popular iniciada pelos jovens e que rapidamente toma conta das ruas da cidade, onde se instaura um alegre e carnavalesco alvoroço, o “coroamento/destronamento” da autoridade máxima que ironiza e desafia o poder instituído.

Por fim, acreditamos que o estudo da crítica sobre a literatura pós 64, a recorrência às noções bakhtinianas de grotesco, carnavalização e sátira menipéica e ainda uma breve revisão dos fatos históricos das décadas de 1930 e 1970 foram elementos importantes dos quais nos valem para propor uma análise que, destacando a noção de alegoria, realismo maravilhoso e literatura fantástica, pudesse dialogar com leituras já feitas. Nossa pesquisa não teve como propósito desmerecer essas interpretações precedentes, mas antes complementá-las, mostrando que há outras vias de abordagem e que a perspectiva de Bakhtin é uma delas, pois atenta justamente para a pluralidade de significados e de possibilidades de interpretação que tornam **Os tambores silenciosos** uma das mais instigantes obras do autor sul-rio-grandense.

REFERÊNCIAS:

Fonte eletrônica:

GUIMARÃES, Josué. *As traições de 1964* – entrevista. Disponível em: http://www.lpm-editores.com.br/v3/artigosnoticias/user_exibir.asp?ID=920621. Acesso em 05 mar. 2008.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. In: **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**. Ano XXVII, n° 53. Lima/Hanover, 1° semestre de 2001. Disponível em: <http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll53/53pdf/53pellegrini.PDF>. Acesso em 06 nov. 2007.

SCHEEL, Márcio. Contra a tradição, a contradição. Disponível em: www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=25702&cat=Artigos. Acesso em 15 out. 2008.

Bibliografia:

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. Prefácio de D. Paulo Evaristo Arns. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ UNB, 1999.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria E. Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

___ . **Problemas da poética de Dostoievski**. 2 ed. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

___ . **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALVINO, Ítalo (org). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. (vários tradutores) São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Zélia. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. 3 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. (vários tradutores) 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHIAMPÌ, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

FISCHER, Luis Augusto. **Literatura Gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A Festa**. São Paulo: Unesp: 1998.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

___ . **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GENETTE, Gerard. **Discurso da Narrativa**. Trad.: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. 3 ed. Porto Alegre: IEL; AGE Editora; Editora da ULBRA, 1996 (Coleção Autores Gaúchos).

GUIMARÃES, Josué. **Os Tambores Silenciosos**. 18 ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

HELENA, Lucia. Josué Guimarães, o resgate da solidão. In: Remédios, Maria Luiza. (org) **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS/EDIPUCRS, 1997.

HOHLFELDT, Antonio. **Uma perspectiva protestante da colonização do Rio Grande**. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (org). **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/EDIPUCRS, 1997.

HORÁCIO. **Sátiras**. Tradução e notas de Antonio Luis Seabra. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. 3 ed. Porto Alegre: IEL; AGE Editora; Editora da ULBRA, 1996 (Coleção Autores Gaúchos).

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad.: São Paulo: Cultrix, 1976.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: figurações na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LUCIANO. **Diálogos dos mortos**. Tradução, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora UnB, 1998.

MACHADO, Janete Gaspar. **Os romances brasileiros nos anos 70**: fragmentação social e estética. Florianópolis: UFSC, 1998.

MARTINS, Dileta Silveira. A posição de Josué Guimarães na literatura sulina. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (org). **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/EDIPUCRS, 1997.

MARTINS, Maria Helena. **Agonia do heroísmo** (contexto e trajetória de Antonio Chimango). Porto Alegre: Editora da UFRGS; L&PM, 1980.

MENTON, Seymour. **Historia verdadera del realismo mágico**. México: FCE, 1999.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: Ficção e política nos anos 70. São Carlos/ São Paulo: EDUFSCar / Mercado de Letras, 1996.

PESAVENTO, Sandra. **História do Rio Grande do Sul**. 4 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

___. **RS: A economia e o poder nos anos 30**. Porto Alegre: mercado Aberto, 1980.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

___. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Volnyr. **Discurso e ideologia em Josué Guimarães**. Dissertação (Mestrado em Letras). PUCRS, Porto Alegre, 1983.

SILVA, Deonísio da. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Miguel Rettenmaier da. **A cegueira das utopias e os desencantos da memória: uma leitura da esperança nos romances de Josué Guimarães e Ernesto Sábato**. Tese (doutorado em Letras). PUCRS, Porto Alegre, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance brasileiro**. Tradução de Carlos Araújo. Porto Alegre/São Carlos: Ed. Universidade/UFRGS/ Ed. Universidade de São Carlos, 1995.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Literatura e história no Brasil contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

___. **Vida e morte da ditadura.** 20 anos de autoritarismo no Brasil. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria da literatura à cultura de massa.** São Paulo: Ática, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul.** 3 ed. Mercado Aberto, 1992.